

IL PROGETTO DI ARCHITETTURA
COME INTERSEZIONE DI SAPERI
Per una nozione rinnovata di Patrimonio

Atti dell'VIII Forum ProArch
Società Scientifica nazionale dei docenti ICAR 14,15 e 16

IL PROGETTO DI ARCHITETTURA COME INTERSEZIONE DI SAPERI

Per una nozione rinnovata di Patrimonio

Atti del VIII Forum ProArch, Società Scientifica nazionale dei docenti di Progettazione Architettonica, SSD ICAR 14, 15 e 16
Università degli Studi di Napoli "Federico II", Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Politecnico di Bari
Napoli, 21-23 novembre 2019

a cura di
Alberto Calderoni, Bruna Di Palma, Antonio Nitti, Gaspare Oliva

Il Progetto di Architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio

Atti dell'VIII Forum ProArch, Società Scientifica nazionale dei docenti di Progettazione Architettonica, SSD ICAR 14, 15 e 16. Università degli Studi di Napoli "Federico II", Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Politecnico di Bari Napoli, 21-23 novembre 2019

a cura di
Alberto Calderoni, Bruna Di Palma, Antonio Nitti, Gaspare Oliva

Documento a stampa di pubblicazione on line
ISBN 978-88-909054-9-0

Copyright © 2019 ProArch
Società Scientifica nazionale dei docenti di Progettazione Architettonica, SSD ICAR 14,15 e16
www.progettazionearchitettonica.eu
Tutti i diritti riservati, è vietata la riproduzione

Comitato d'onore

Gaetano Manfredi
Giuseppe Paolisso
Francesco Cupertino
Michelangelo Russo
Luigi Maffei
Giorgio Rocco

Giovanni Durbiano

Maria Teresa Lucarelli
Stefano Musso
Maurizio Tira

Rettore Università degli Studi di Napoli "Federico II" e presidente CRUI
Rettore Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Rettore del Politecnico di Bari
Direttore Dipartimento di Architettura_UNINA
Direttore Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale_UNICAMPANIA
Direttore Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura_POLIBA
CSSAr_Società scientifica "Centro di Studi per la Storia dell'Architettura"
ProArch_Società Scientifica nazionale dei docenti di Progettazione Architettonica
SITdA_Società Italiana della Tecnologia dell'Architettura
SIRA_Società Italiana per il Restauro dell'Architettura
SIU_Società Italiana degli Urbanisti

Comitato Scientifico e Promotore

Pasquale Miano
Renato Capozzi
Federica Visconti
Marino Borrelli
Francesco Costanzo
Carlo Moccia
Francesco Defilippis

Dipartimento di Architettura_UNINA
Dipartimento di Architettura_UNINA
Dipartimento di Architettura_UNINA
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale_UNICAMPANIA
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale_UNICAMPANIA
Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura_POLIBA
Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura_POLIBA

Segreteria organizzativa

Marianna Ascolese, Manuela Antoniciello, Adriana Bernieri, Alberto Calderoni, Vanna Cestarello, Francesca Coppolino, Domenico Cristofalo, Tiziano De Venuto, Gennaro Di Costanzo, Bruna Di Palma, Roberta Esposito, Rachele Lomurno, Antonio Nitti, Gaspare Oliva (coordinamento), Michele Pellino, Claudia Sansò (coordinamento), Giuseppe Tupputi

Consiglio Direttivo ProArch

Benno Albrecht
Marino Borrelli
Renato Capozzi
Emilio Corsaro
Francesco Costanzo
Adriano Dessì
Francesco Defilippis
Giovanni Durbiano
Massimo Ferrari
Andrea Gritti
Filippo Lambertucci
Alessandro Massarente
Carlo Moccia

Università IUAV di Venezia
Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Università di Camerino
Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Università di Cagliari
Politecnico di Bari
Politecnico di Torino
Politecnico di Milano
Politecnico di Milano
Sapienza Università di Roma
Università degli Studi di Ferrara
Politecnico di Bari

Segreteria tecnica

Elisabetta Di Prisco
Eleonora Di Vicino

Capo Ufficio Area Didattica Architettura SPSB_UNINA
Segreteria di Direzione DiARC_UNINA

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare a Federica Visconti, la redazione di questo volume non sarebbe stata possibile senza il suo supporto puntuale e la sua generosa disponibilità. Vorremmo anche ringraziare Marino Borrelli, Renato Capozzi, Francesco Costanzo, Francesco Defilippis, Pasquale Miano e Carlo Moccia per averci dato l'opportunità di lavorare insieme e confrontarci con questa complessa sfida: la cura degli atti di questo Forum non ha significato soltanto un'operazione redazionale di gruppo, ma ci ha dato l'opportunità di costruire e consolidare un rapporto di collaborazione reciproca che speriamo sia fondamento per future iniziative comuni. Un ringraziamento ad Orfina Fatigato e a Brigitte Bouvier, Direttrice della Fondazione Le Corbusier, per aver reso possibile l'inserimento all'interno del volume degli schizzi di Le Corbusier.

Crediti

Foto in copertina: courtesy Giovanni Menna

Disegno p. 6: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 4. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 8: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 17. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 12: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 105. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 14: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 103. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 18: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 47. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 110: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 75. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 208: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 82. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 304: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 125. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 404: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 111. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 510: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 126. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 610: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 74. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 698: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 25. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 786: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 31. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 878: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 11. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 974: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 101. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1106: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 19. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1238: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 81. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1344: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 83. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1466: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 117. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1594: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 99. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1706: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 49. Courtesy ©FLC-SIAE
Disegno p. 1828: Le Corbusier, Viaggio in Oriente IV Carnet, p. 71. Courtesy ©FLC-SIAE

Indice

Presentazione

7

Introduzione

9

La call

13

Nota dei curatori

15

S_{1,1} Patrimoni fisici ed immateriali

19

Azzurra Acciani, Alberto La Notte | Santi Centineo | Bruna Di Palma, Lucia Alberti | Vincenzo Esposito | Giuseppe Ferrarella | Antonella Indrigo | Alessandro Labriola | Angelo Giuseppe Landi, Alisia Tognon | Giuseppe Mangiafico | Andreina Milan | Iole Nocerino | Delia Alexandra Prisecaru | Manuela Raitano | Francesco Sorrentino | Giovangiuseppe Vannelli | Benedetta Verderosa

S_{1,2} Intervenire sul Patrimonio

111

Vitangelo Ardito | Viola Bertini | Giovanni Battista Cocco, Caterina Giannattasio | Cassandra Cozza | Zaira Dato | Roberta Esposito | Gaetano Fusco | Anna Giovannelli | Mario Losasso | Chiara Occelli, Riccardo Palma | Maurizio Oddo, Antonella Versaci | Giulia Proto | Elisa Prusicki | Gianpaola Spirito | Zeila Tesoriere | Daria Verde | Federica Visconti

S_{1,3} Il patrimonio come *genius loci*

209

Raffaele Amore | Luca Cardani | Gennaro Di Costanzo | Marco Falsetti | Davide Franco, Chiara Frisenna | Lorenzo Giordano | Andrea Iorio | Mariagrazia Leonardi | Rachele Lomurno | Riccardo Lopes | Roberta Lucente | Eliana Martinelli | Alessandro Mauro | Giovanni Menna | Alessandro Oltremarini | Nicola Panzini | Francesca Patrono

S_{1,4} Pensare il Patrimonio

305

Marianna Ascolese, Vanna Cestarello | Aldo Aveta | Michele Bagnato | Rosalba Belibani | Marco Bovati, Daniele Villa | Francesca Brancaccio | Alessandro Camiz | Alessandro Castagnaro | Mattia Coccozza | Riccardo Dalla Negra | Fabrizio De Cesaris, Liliana Ninarello | Alessia Fusciello, Stefano Guadagno | Alessandro Gaiani | Ludovica Grompone | Matteo Ieva | Antonino Margagliotta, Paolo De Marco | Dina Nencini

S_{1,5} Trame interdisciplinari per il Patrimonio

405

Gabriele Ajò | Manuela Antoniciello | Francesco Pio Arcella | Claudia Aveta | Pier Federico Caliarì, Greta Allegretti | Valeria Carreras | Francesco Defilippis | Annalucia D'Erchia | Giorgia De Pasquale | Luisa Ferro | Calogero Marzullo, Teresa Campisi | Antonio Nitti | Camillo Orfeo | Andrea Pane | Giorgio Peghin | Enrica Petrucci | Irene Romano | Michele Ugolini, Stefania Varvaro

S_{1,6} Strategie compositive per il Patrimonio

511

Ottavio Amaro | Claudia Ascione | Marco Borrelli | Simona Calvagna | Renato Capozzi | Domenico Cristofalo | Marina D'Aprile | Gianluigi de Martino, Giovanni Multari | Gianluigi Freda | Giovanni Iovinella | Bianca Gioia Marino | Enrico Moncalvo | Giulia Annalinda Neglia | Andrea Santacroce | Giuseppina Scavuzzo, Valentina Rodani | Gianluca Sortino | Marina Tornatora, Francesco Leto

S_{1,7} Il Patrimonio come proiezione

611

Barbara Angi | Giuseppe Arcidiacono | Carlo Atzeni, Stefano Cadoni, Adriano Dessì, Francesco Marras | Alessandra Capanna, Giampiero Mele | Orazio Carpenzano, Giovanni Rocco Cellini, Angela Fiorelli, Filippo Lambertucci, Manuela Raitano | Giovanni Marco Chiri, Donatella Rita Fiorino | Giovanni Battista Cocco, Adriano Dessì, Caterina Giannattasio | Fabrizio Foti | Andrea Grimaldi, Cristina Imbroglini | Simone Leoni | Olivia Longo, Davide Sigurtà | Edoardo Marchese | Pasquale Mei | Luigi Stendardo, Luigi Siviero | Valerio Tolve | Luigi Veronese, Viviana Saitto

S_{1,8} La pratica progettuale per il Patrimonio

699

Antonio Acierno, Maria Cerreta, Pasquale De Toro, Lilia Pagano, Giuliano Poli, Paola Galante, Gianluca Lanzi, Giuseppe Schiattarella | Paolo Belardi | Francesco Felice Buonfantino | Alberto Calderoni | Maria Claudia Clemente | Francesco Costanzo | Elena Fontanella, Fabio Lepratto | Paola Galante | Sara Iaccarino | Ferruccio Izzo | Edoardo Narne | Gaspare Oliva | Michele Pellino | Claudia Pirina | Carlo Quintelli | Fabrizio Rossi Prodi | Marco Russo

S_{1,9} Forma in divenire e memoria del Patrimonio

787

Paolo Carlotti | Federica Deo, Claudia Sansò | Ermelinda Di Chiara | Enrico Formato | Giovanna Franco | Francesco Iodice | Francesco Leoni | Luciana Macaluso | Luigi Savio Margagliotta | Giulia Menzietti | Carlo Moccia | Laura Parrivecchio | Anna Lisa Pecora | Renata Picone | Ludovico Romagni | Adriana Sarro

S_{2,1} I luoghi della dismissione come Patrimonio 879

Maria Pia Amore | Antonella Barbato | Andrea Califano | Andrea Di Franco | Massimo Faiferri, Samanta Bartocci, Lino Cabras, Fabrizio Pusceddu | Donatella Rita Fiorino, Pasqualino Iannotti, Paolo Mellano | Giulio Girasante | Roberta Ingaramo | Giovanni Laino | Marco Lecis, Pier Francesco Cherchi | Nicola Marzot | Manuela Mattone, Elena Vigliocco | L. Carlo Palazzolo | Irene Peron | Francesca Privitera | Francesco Paolo Protomastro | Marianna Sergio | Luigi Stendardo, Luigi Siviero | Roberto Vanacore

S_{2,2} Infrastrutture e geografia come Patrimonio 975

Consuelo Isabel Astrella | Mauro Berta, Davide Rolfo | Bruno Billeci, Josep Miás, Antonello Monsù Scolaro, Francesco Spanedda | Emma Buondonno | Maria Fabrizia Clemente | Vincenzo d'Abramo | Giuseppe D'Ascoli | Felice De Silva | Tiziano De Venuto | Corrado Di Domenico | Romeo Farinella, Elena Dorato | Massimo Ferrari | Dora Francese, Luca Buoninconti | Martina Landsberger, Angelo Lorenzi | Gianni Lobosco | Marco Mannino | Alessandro Mazzotta, Nadia Caruso | Michele Montemurro | Andrea Oldani | Cinzia Paciolla | Giuseppe Tupputi | Margherita Vanore

S_{2,3} Luoghi marginali come Patrimonio 1107

Francesca Addario | Marta Averna, Roberto Rizzi | Fabrizia Berlingieri | Francesco Casalbordino | Ivana Coletta | Francesca Coppolino | Mariateresa Giammetti | Vincenzo Giofrè | Santiago Gomes, Maddalena Barbieri | Marson Korbi | Lucia La Giusa | Jacopo Leveratto, Francesca Gotti | Monica Manfredi | Alessandro Massarente, Alice Gardini | Nicola Parisi | Giorgio Peghin, Adriano Dessi | Massimo Perriccioli, Roberto Ruggiero | Valeria Pezza | Raffaele Pontrandolfi | Sergio Rinaldi, Gianmarco Chiribiri | Antonello Russo | Luca Tommasi

S_{2,4} Recuperare Patrimoni rimossi 1239

Paola Ascione, Mariangela Bellomo | Erminia Attaianese, Nunzia Coppola | Carlo Atzeni, Silvia Mocchi | Lucia Baima, Elena Guidetti | Fabio Balducci | Francesco Camilli | Roberto A. Cherubini | Anna Del Monaco | Vito Fortini, Paolo Fortini | Maria Gelvi | Paolo Marcoaldi | Luca Molinari | Filippo Orsini | Caterina Padoa Schioppa, Luca Porqueddu | Laura Anna Pezzetti | Antonio Riondino | Alessio Tamiazzo | Nicoletta Trasi | Michele Ugolini | Ettore Vadini | Giuseppe Verterame

S_{2,5} Curare Patrimoni fragili 1345

Stefanos Antoniadis, Raffaele Spera | Daniele Balzano, Antonino De Natale | Carlo Berizzi | Adriana Bernieri | Antonio Bosco, Mihaela Bianca Maienza | Cristina Casadei | Emilio Corsaro, Raffaele Mennella | Angela D'Agostino | Paola De Joanna, Antonio Passaro, Giuseppe Vaccaro | Fabio Di Carlo | Lavinia Dondi | Ruggero Ermini | Maria

Gabriella Errico | Mario Ferrara | Enrico Formato, Anna Attademo | Camillo Frattari | Fabio Guarrera | Fabrizia Ippolito | Alessandro Lanzetta | Nicoletta Nicolosi | Ciro Priore, Martina Russo | Nicola Davide Selvaggio

S_{2,6} Recuperare Patrimoni tra natura e memoria 1467

Gioconda Cafiero, Aurosa Alison | Cristiana Cellucci | Giulia Cervini | Amanzio Farris | Silvana Kuhtz, Chiara Rizzi | Renzo Lecardane | Federica Marchetti | Antonello Monaco | Federica Morgia | Maria Rita Pinto, Serena Viola, Katia Fabbricatti, Donatella Diano, Anna Onesti, Patrizio De Rosa, Francesca Ciampa, Simona Schiazzano | Enrico Prandi | Laura Pujia | Riccardo Renzi | Gennaro Rossi | Guendalina Salimei, Giusi Ciotoli, Angela Fiorelli, Anna Riciputo con Michele Astone, Martina Fiorentini, Marzia Ortolani | Lea Stazi | Claudia Tinazzi | Fabrizio Toppetti | Giovanni Francesco Tuzzolino | Marco Veneziani | Claudio Zanirato | Annarita Zarrillo

S_{2,7} Patrimonio disperso 1595

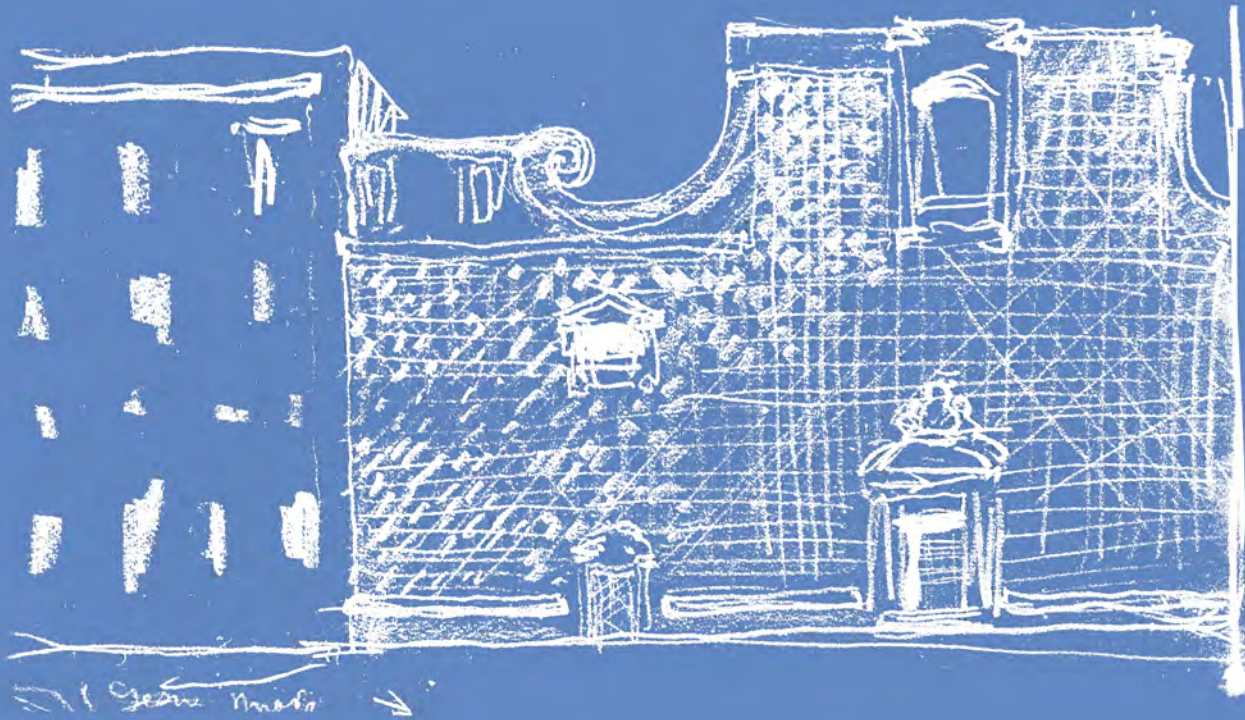
Francesca Belloni | Marino Borrelli | Marco Burrascano | Nicola Campanile | Luigi Cimmino | Gianluca Cioffi | Alessandra Como | Emilia Corradi, Elena Scattolini | Isotta Cortesi | Paola Veronica Dell'Aira | Lorenzo Di Stefano | Marianna Frangipane | Andrea Gritti | Maurizio Meriggi | Marco Stefano Orsini | Alessandro Raffa | Carlo Ravagnati | Salvatore Rugino | Donatella Scatena | Luisa Smeragliuolo Perrotta

S_{2,8} Patrimoni 'minori'? 1707

Roberta Albiero | Luigiemanuele Amabile | Michele F. Barale, Margherita Valcanover | Enrico Bascherini | Francesca Capano | Antonio Capestro | Alessandra Carlini | Domenico Chizzoniti | Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse | Roberto Dini | Andrea Donelli | Giuseppe Fallacara | Orfina Fatigato, Laura Lieto | Nicola Flora | Rossella Gugliotta | Marco Maretto, Greta Pitanti | Adelina Picone | Domenico Potenza | Alessandra Pusceddu | Giancarlo Stellabotte | Alberto Ulisse | Giovangiuseppe Vannelli

S_{2,9} Teorie e metodi di azione sul Patrimonio 1829

Daniela Buonanno, Carmine Piscopo | Michele Caja | Barbara Coppetti, Sandra Maglio | Dario Costi | Alberto Cuomo | Sebastiano D'Urso, Grazia Maria Nicolosi | Luca Galofaro | Esther Giani | Claudio Marchese | Anna Bruna Menghini, Vito Quadrato | Umberto Minuta | Giancarlo Motta, Andrea Alberto Dutto | Cristiana Penna | Efisio Pitzalis | Anna Maria Puleo | Valentina Radi | Concetta Tavoletta | Vincenzo Valentino | Massimo Zammerini



← Giovanni M... →

Presentazione **Prospettive da ricomporre**

Giovanni Durbiano
Presidente ProArch

A cosa può servire un convegno, l'ennesimo, sul tema del patrimonio? E perché ripetere nuovamente che il progetto di architettura si produce nell'intersezione di differenti saperi?

C'è davvero da chiedersi se ci sia bisogno di riunirsi, relazionare e discutere argomenti su cui sono stati scritti un'infinità di libri, sono stati celebrati infinità di convegni, seminari, tavole rotonde.

Il dubbio sembra ancor più fondato se si prende atto dell'immane macchina organizzativa che questo forum mette in piedi: trecentotrentadue full papers, quattrocentotrentacinque autori, diciotto sessioni parallele, cinquantasei persone tra comitati d'onore, scientifici, segreterie, consigli...

Viene legittimo chiedersi cosa possa produrre di socialmente utile questo golem accademico. Schematizzando le risposte possono essere due.

Nulla, se si crede che il progetto dell'architettura segua leggi senza tempo, e che lo studioso del progetto non debba far altro che interrogare l'architettura per svelarne la sua essenza metafisica.

Molto, se invece si ritiene che il progetto di architettura, come tutte le attività eminentemente umane, sia il prodotto di una costruzione sociale, e che di conseguenza il ruolo dello studioso del progetto sia quello di analizzarne la sua legittimazione socio-tecnica, e, a partire da questa, proporre strategie di azione.

L'VIII Forum ProArch scommette su questa seconda ipotesi, e organizza un confronto su più livelli, per indagare come le mutazioni della nozione di Patrimonio, e del suo progetto, possa essere il riflesso delle mutazioni della nostra stessa società (e dei suoi progetti). È una mappa ancora tutta da disegnare, e sarà compito del forum darne una rappresentazione appropriata. Questa prima raccolta di atti costituisce l'elenco di punti di vista, uno per relatore: un insieme di prospettive da ricomporre, se saremo bravi, in punti di vista progressivamente unitari, a loro volta da incrociare con altre prospettive (disciplinari, sociali, culturali, politiche...) in un ampliamento della conoscenza a cui il progetto di architettura intende contribuire.



mandar

Introduzione

Progetto e patrimonio

Marino Borrelli, Renato Capozzi, Francesco Costanzo, Francesco Defilippis, Pasquale Miano, Carlo Moccia, Federica Visconti
Comitato Scientifico e Promotore

Il Forum della Società Scientifica ProArch di Napoli ha proposto di mettere al centro della riflessione una possibile e auspicabile nozione rinnovata di Patrimonio.

Se il patrimonio è etimologicamente *patrimōnium* 'beni ereditati dal padre' e si riferisce quindi a un bene materiale da trasferire, in termini più operanti esso è da intendersi come 'tutto ciò che ha valore': in sé ma soprattutto per una comunità che lo riconosce, lo accoglie, lo tutela e ne trae beneficio. Riflettere, all'interno del campo delle discipline del progetto, su una nozione rinnovata di Patrimonio, significa dunque, come si legge nella *Call*, affermare che tale idea deve sempre presupporre «[...] come *incipit* di ogni procedura rivolta alla trasformazione, il riconoscimento del valore degli ordini formali e delle relazioni preesistenti, rinvenibili nei territori, nelle città, nei paesaggi e nei manufatti, nelle tracce dell'antico e nelle testimonianze del passato lontano e recente».

Questa considerazione si origina dall'allargamento del campo di azione, che si è negli ultimi anni generato, della nozione di Patrimonio, applicata non soltanto ai 'beni' storici, artistici e culturali tradizionalmente intesi ma anche a tutto quello che contribuisce in qualche modo a costruire una città o un paesaggio, in virtù delle sue riconosciute 'qualità' o anche solo delle sue potenzialità. Una nozione attraverso la quale, in un processo di progressiva espansione, si sono riaperti dibattiti e avviate ricerche su alcuni principi-chiave della costruzione di città e territori, inerenti parallelamente la conservazione e la trasformazione dell'esistente. Una nozione che va, dunque, ridefinita e rinnovata proprio nella dialettica tra 'conservazione' e 'trasformazione', cercando una sintesi tra le rispettive ragioni e tra le loro distinte – ma complementari – metodologie e tecniche.

Il Forum focalizza dunque la riflessione sul Patrimonio architettonico e paesaggistico delle nostre città e dei nostri territori, palinsesto di forme e tracce stratificate. Tale Patrimonio, di fatto, non ha soltanto un valore legato alla sua memoria e al suo ruolo di testimonianza ma anche alle potenzialità connesse alle sue possibilità di rinnovamento e trasformazione, derivanti dal suo

essere prima di tutto 'forma'. Una forma il cui stato di rovina, di degrado o di abbandono, dovuto al passaggio del tempo, alle calamità naturali o alla perdita di rispondenza allo scopo originario, determina una 'virtuosa' condizione di sospensione e attesa che la rende disponibile a nuove interpretazioni e riscritture. Una forma la cui condizione 'fragile' è spesso accompagnata da una perdita di significato che la rende 'irriconoscibile' e la espone ad improprie azioni di tutela che, piuttosto che valorizzarla, finiscono talvolta per svilarla. Una forma che, per essere 'conservata', non basta sia soltanto 'tutelata' ma necessita di essere 'trasformata' per essere, in tal modo, 'risignificata', rinnovando le sue relazioni con il contesto e diventando nuovamente riconoscibile.

In questa prospettiva, la conservazione può essere vista come 'opportunità', come occasione di rinnovamento e rafforzamento della forma esistente, sia essa antica o moderna, artificiale o naturale, assumendo il suo *status* di Patrimonio, evidentemente legato al suo valore architettonico e paesaggistico collettivamente riconosciuto, come 'risorsa' per il rinnovamento delle nostre città e dei nostri territori stratificati. Per assumere la 'trasformazione' come strumento per la conservazione e la valorizzazione è necessario quindi un nuovo punto di vista che sia capace di riconoscere gli 'ordini' sottesi alla forma esistente ed assumerli come 'strutture' relazionali per la definizione di nuovi ordini e l'attribuzione di nuovi significati allo stesso tempo necessari al rinnovamento e rafforzamento della sua identità e corrispondenti alle aspirazioni del nostro tempo. Un punto di vista interdisciplinare che sappia, inoltre, coniugare i saperi di tutte quelle discipline che in vari modi possono significativamente contribuire alla rifondazione dei metodi e delle tecniche del progetto per il Patrimonio: un progetto di trasformazione teso a prendersene 'cura', a mantenerlo 'vivo' e a trasmetterlo rinnovato a nostri posteri.

L'interesse nei confronti di queste tematiche e la necessità di un aggiornamento dei punti di vista relativi al progetto per il Patrimonio è testimoniato dal grande numero di contributi ricevuti al Forum ProArch di Napoli, dalla ricchezza che essi restituiscono

in termini di articolazione tematica e geografica, dalle molteplici aperture multidisciplinari: nel complesso le riflessioni proposte definiscono un quadro di esperienze progettuali e di ricerche di diversa impostazione, che attesta, da punti di vista anche lontani e con esiti differenti, la rilevanza del tema nell'Università, ma anche nella società e nella cultura italiana.

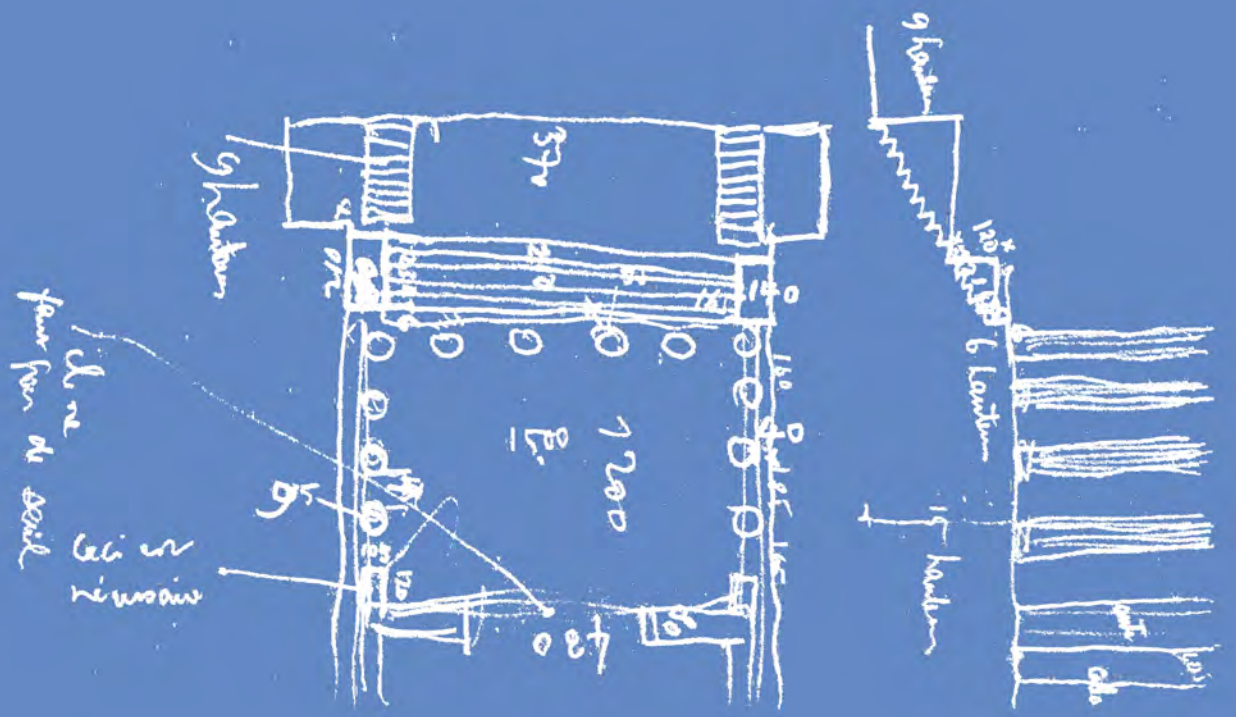
Le molte città e i molti territori del nostro Paese che sono stati oggetto di indagine e progetto da parte dei partecipanti al Forum appaiono spesso, per un verso, ricchi di risorse e qualità da tutelare e valorizzare attraverso il progetto ma, per un altro, colpiti da diffusi e ingenti problemi insediativi, di spreco di risorse, di debolezze sistemiche legate a rischi e fragilità che ancora attendono adeguate risposte progettuali: risposte e prefigurazioni che non possono essere più solo tecniche o specialistiche ma devono assumere il principio del confronto e della sintesi tra saperi e competenze diversi e complementari. Emerge dai contributi che la nozione di Patrimonio è oggi interessata da due tendenze opposte: la sua stessa espansione che ha coinvolto sempre di più materiali e situazioni urbane e territoriali e l'assenza progressiva del valore d'uso di spazi e di architetture, il moltiplicarsi di edifici abbandonati inutilizzati e dismessi, di rovine archeologiche e di luoghi poco esplorati da tutelare in una quantità enorme, molto frammentata e di difficile gestione. I due aspetti correlati, l'allargamento della nozione di patrimonio e la mancanza di uso, completamente inediti sotto il profilo dell'ampiezza dei processi, pongono nuove problematiche per la progettazione, imponendo di ridefinire il campo degli strumenti e delle tecniche del progetto. Una dinamica che apre nuovi spazi e nuove prospettive culturali, nelle quali si pone il tema dell'intersezione dei saperi, di discipline diverse che si intrecciano, in un ambito molto articolato, determinando la necessità di azioni molteplici e dai confini non perfettamente definiti. Si pensi, per esempio, alle problematiche della messa in sicurezza delle città e dei territori fragili e alle potenzialità connesse a un rinnovato approccio progettuale che, coniugando sicurezza e identità, sia capace di convertire le azioni trasformative tecnico-specialistiche comunemente adotta-

te, proprie delle scienze 'dure', in una occasione di rafforzamento del loro contenuto valoriale, esaltando i loro caratteri. Oppure alla presenza difficile e problematica delle aree archeologiche nelle nostre città, spesso considerate come discontinuità 'patologiche' nel tessuto urbano, e alla possibilità di trasformarle in nuovi luoghi attraverso operazioni di riscrittura che definiscano relazioni di senso tra le rovine e il loro spazio. O ancora al patrimonio dei quartieri di edilizia residenziale pubblica che, con la loro riserva di spazio vuoto e la loro posizione strategica, costituiscono una risorsa straordinaria per la ricostruzione della forma della città nelle aree di crisi della periferia.

Alla rilevanza dei patrimoni da tutelare e da valorizzare, propri delle città, dei territori e dei paesaggi italiani e alla necessità di nuovi approcci sull'uso degli spazi e delle architetture, fa oggi troppo spesso riscontro la difficoltà nella costruzione delle strategie di azione da intraprendere e la conseguente esigenza di un impegno diverso, a partire da una precisa volontà di rinnovare forme e contenuti del progetto, superando un approccio meramente tecnico-specialistico. Si impone un allargamento del campo di azione del progetto, sempre di più da intendersi come strumento aperto e problematico, di esplorazione e di interpretazione in riferimento ad un'idea di Patrimonio allargata e in costante evoluzione. Compito del progetto di architettura appare dunque comprendere, sperimentare e verificare – all'interno di un quadro analitico e interpretativo ampio e con l'adozione di possibilità procedurali complesse e aperte – quanto e come il Patrimonio, proprio nella sua nozione estensiva e allargata, possa contribuire alla modernizzazione, ossia all'individuazione e al riconoscimento di un *modus hodiernus* che possa corrispondere non solo alle istanze dell'oggi ma anche contribuire a prefigurare un orizzonte plausibile rispetto alle specificità, sovente celate, dei territori e del Paese. È solo in questa dimensione di 'superamento del limite', insita nel concetto stesso di modernità, che, di fatto, possiamo mettere alla prova la nozione 'rinnovata' del Patrimonio – teoricamente accettata, operativamente da conquistare in termini di sistema istituzionale/disciplinare – comprendendone le reali

capacità e le disponibilità dei saperi nel contribuire a definire un terreno comune di azioni, determinando di fatto l'effettivo superamento di un concetto che sia solo e meramente conservativo.

A questa esigenza di rinnovamento ha risposto la stessa articolazione del Forum nelle due grandi sessioni dedicate al *Progetto per l'Antico*, aperto al confronto con la Storia, l'Archeologia e il Restauro, e al *Progetto per la Città-Paesaggio*, aperto al confronto con le discipline dell'Urbanistica, della Pianificazione Territoriale e delle Tecnologie Ambientali. A partire da questa scansione principale, negli Atti si è introdotta una ripartizione tematica in nove sotto-sessioni per ognuna delle due Sessioni principali, il cui scopo è stato fundamentalmente quello di indagare e approfondire i molteplici aspetti che la nozione di Patrimonio mette in campo. Un confronto che indubbiamente sarà ancora di più arricchito negli interventi e nei dibattiti del Forum. Emerge dagli Atti un quadro molto interessante, di posizioni e di prospettive, di affondi e di riflessioni, sul quale si dovrà lavorare per costruire visioni e strategie, per instaurare un dialogo tra le discipline, per ricalibrare rapporti e ruoli del progetto nella società italiana, a partire dal suo ruolo sintetico e "intersettivo", e per riformulare in maniera innovativa indirizzi e strumenti di azione.



La call

Il Progetto di Architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio

L'VIII Forum ProArch 2019 è dedicato al tema del Patrimonio, aprendo al confronto tra la Progettazione Architettonica e le discipline della Storia, del Restauro, della Tecnologia e dell'Urbanistica, con cui ProArch ha promosso il coordinamento nazionale delle Società Scientifiche del Progetto.

Se il ruolo sintetico del Progetto di Architettura, nel suo carattere interscalare, si manifesta particolarmente in alcuni ambiti come il Paesaggio e la Città, la società scientifica ProArch si propone di inaugurare con il Forum di Napoli un ciclo di confronti specifici a essi dedicati, a partire dal tema del Patrimonio inteso nella sua nozione più ampia ed estensiva.

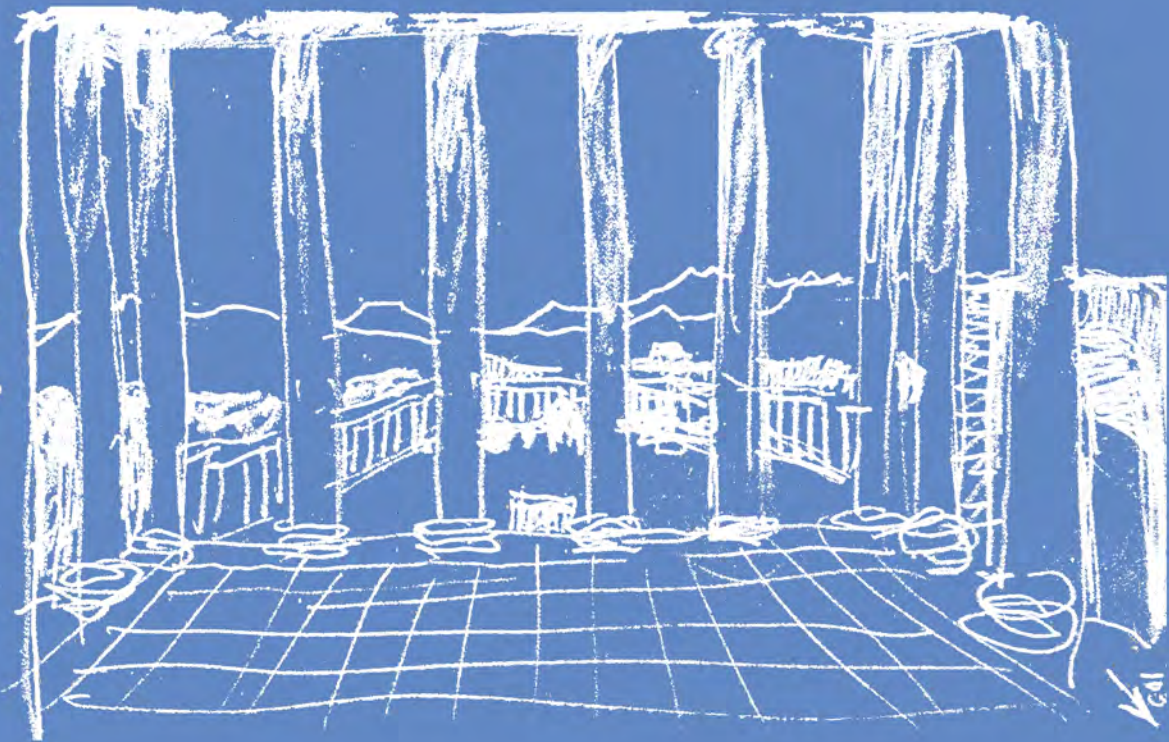
Una nozione rinnovata che presupponga, come *incipit* di ogni procedura rivolta alla trasformazione, il riconoscimento del valore degli *ordini formali preesistenti* rinvenibili nei territori, nelle città e nei manufatti, nelle tracce dell'antico e nelle testimonianze del passato lontano e recente. Assumendo questa nozione di Patrimonio, gli indirizzi e le metodologie per la trasformazione della città e dei territori, indagati dall'Università italiana, possono trovare nel progetto di Architettura il momento essenziale di sperimentazione e verifica. Verifiche cui concorreranno la Storia, il Restauro, la Tecnologia e l'Urbanistica, ma anche i saperi riferibili a "discipline altre", come l'Archeologia, la Geografia e l'Estetica, la Fotografia, le Arti Visive, che hanno significativamente contribuito ad aggiornare i punti di vista del Progetto di Architettura.

Il Forum di Napoli propone di sviluppare una nozione rinnovata di Patrimonio focalizzando la riflessione secondo due articolazioni: il Progetto per l'Antico (che apre al confronto con la Storia, con l'Archeologia e il Restauro) e il Progetto per la Città-Paesaggio (che apre al confronto con le discipline dell'Urbanistica, della Pianificazione territoriale e delle Tecnologie ambientali).

Alla ricchezza dei patrimoni da tutelare e da valorizzare – propri delle città e dei territori italiani – fa riscontro la difficoltà delle azioni da intraprendere e spesso l'inadeguatezza delle trasformazioni se non addirittura l'impossibilità dell'azione. Tale condizione problematica, che conduce spesso all'*impasse*, richiede con urgenza la rifondazione della cultura del progetto di trasformazione del Patrimonio. Una rifondazione che, superando il *visus* limitato, proprio di un approccio meramente tecnico-specialistico, guadagni una prospettiva rinnovata del senso del Patrimonio e una conseguente ri-significazione del Progetto di Architettura come attività interpretativo-trasformativa. Il Forum si propone in tale prospettiva di mettere in questione le interazioni tra saperi rimarcando il ruolo e la responsabilità del Progetto di Architettura come *campo di sintesi*.

Il Forum è articolato quindi in due sessioni: S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro ed S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio.

De temple de Sion.



Nota dei curatori

L'indagine sul patrimonio come comune denominatore della ricerca architettonica italiana

Alberto Calderoni, Bruna Di Palma, Antonio Nitti, Gaspare Oliva

Curatori

Ben più che una meccanica catalogazione dei numerosi contributi ricevuti, la curatela degli atti dell'VIII Forum ProArch 2019 suggerisce significative considerazioni relative allo stato attuale della ricerca architettonica italiana sul tema del Patrimonio, svelando, come in una sezione, una ricca e complessa articolazione interna, che ne testimonia certamente la sua attuale vitalità, ma soprattutto una promettente fertilità.

Una prima considerazione è relativa al significativo riscontro, in termini innanzitutto numerici, ottenuto dal Forum. Un riscontro le cui ragioni sembrano risalire allo stesso tema proposto dalla call 'Il Progetto di Architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio', dichiarando quanto questo argomento sia sentito dalla cultura architettonica italiana, tanto da rappresentarne forse uno dei suoi caratteri costitutivi. Infatti, già con il manifesto del Gruppo 7¹, che possiamo considerare come la dichiarazione fondativa della via italiana al razionalismo, il richiamo alla storia, il riconoscimento di un ruolo e di un valore della preesistenza, l'assunzione delle condizioni urbane e territoriali esistenti come orizzonte del progetto architettonico e più in generale il riferimento ad una specifica declinazione del concetto di tradizione (un portato proveniente dal passato che "non scompare ma cambia aspetto"²) si attestano come elementi distintivi di una modernità che segna una certa distanza dalle posizioni mitteleuropee. Per gli architetti italiani, fare i conti con la storia e la tradizione, ovvero con il Patrimonio, per usare la terminologia assunta in questo Forum, è una condizione ineludibile per il progetto di architettura ed è senza dubbio nel confronto e nel dialogo con la preesistenza architettonica che l'approccio inclusivo, problematico e critico messo in campo dalla cultura architettonica italiana si è mostrato emblematicamente fin dagli anni Trenta, con pochi, ma significativi casi³.

La nozione di Patrimonio, la cui definizione è quanto mai sfuggibile nella condizione contemporanea al voler essere incastrata in rigidi argini procedurali, si offre quindi plasticamente alle riflessioni ed è ancora rivelatore di quanto, sulla questione, sia sentita la necessità di un confronto all'interno della comunità

scientifico. L'etimologia latina dei termini Patrimonio (composto da pater padre e munus compito, ma anche dono) e comunità (da communitas, composto da com e munus, compito o dono in comune) chiarisce questo legame. E se la comunità, come nel caso di questo Forum, si riconosce nell'attribuire al Patrimonio la qualità di materiale del progetto, allora il Patrimonio non è solo l'eredità che si riceve, ma anche ciò che si lascia attraverso la reinterpretazione contemporanea.

Da un punto di vista qualitativo, la ripartizione dei contributi ricevuti all'interno delle due Sessioni principali, una riferita al Progetto per l'Antico e l'altra al Progetto per la Città-Paesaggio, è chiaramente esplicativa dei modi attraverso cui si esprime la centralità del tema del Patrimonio all'interno del pensiero architettonico contemporaneo, registrando la convergenza e il confronto, su questo campo, tra le discipline della Composizione Architettonica e Urbana e quelle della Storia, dell'Archeologia e del Restauro nella prima sessione, dell'Urbanistica, della Pianificazione Territoriale e delle Tecnologie Ambientali nella seconda.

Il progetto sul Patrimonio può rappresentare un interessante laboratorio per la definizione di modalità di interazione disciplinare, un luogo privilegiato nel quale sperimentare i modi in cui le diverse discipline specialistiche, coordinate dalla composizione, partecipano alle operazioni di adeguamento, ri-funzionalizzazione e rigenerazione. Le esperienze presentate nel Forum non mostrano soltanto che la composizione può efficacemente assumere questo ruolo registico e di sintesi, ma evidenziano anche la possibilità di trasformare le istanze specifiche delle discipline altre in temi compositivi e progettuali. Il consolidamento strutturale, la protezione dal degrado delle superfici, l'adeguamento impiantistico, tecnologico e normativo sono operazioni che si manifestano attraverso forme, elementi, fatti tangibili e in quanto tali essi vanno controllati in termini compositivi, essi sono, in altri termini, veri e propri materiali della composizione.

La grande quantità di contributi selezionati ha determinato la necessità di articolare ciascuna Sessione in più sotto-sessioni pa-

rallele, per un totale di diciotto. Nonostante le diverse tipologie di contributi presenti - che spaziano dalle riflessioni teoriche o metodologiche alla descrizione di applicazioni progettuali effettuate in ambito didattico o nel contesto di progetti di ricerca, passando attraverso l'analisi di casi-studio più o meno recenti - e la varietà dei profili autoriali - che fanno riferimento a diversi settori scientifico-disciplinari e a diversi livelli accademici - i raggruppamenti sono stati definiti su base tematica attraverso l'isolamento di temi ricorrenti e trasversali che fossero sufficientemente ampi ma non generici, col fine di garantire una certa inclusività e allo stesso tempo di scongiurare, per ciascuna sotto-sessione, il problema della dispersività.

Questa modalità di articolazione, che riconosce la centralità del tema dentro il progetto architettonico e nello specifico nel progetto sul Patrimonio, consente, con riferimento a ciascuno degli argomenti individuati, la costruzione di un ragionamento ampio, perché capace di accogliere i punti di vista delle diverse discipline coinvolte e contemporaneamente profondo, perché esplorato secondo diverse modalità e sulla base di finalità variabili. La significativa articolazione delle Sessioni, se da un lato ha ribadito la necessità di una esplorazione 'caso per caso' della complessità e delle possibili declinazioni dei temi, sottolineando il ruolo del progetto come strumento di conoscenza e trasmissione del Patrimonio, dall'altro ha profilato un'accezione ampia e rinnovata di questo concetto, capace di includere, assieme alle architetture e ai luoghi eccellenti, anche quelli riferibili ad un'Italia erroneamente considerata 'minore', che forse è quella che maggiormente ha contribuito a creare la "qualità diffusa che ha reso tale il Belpaese"⁴.

Anche le architetture e i luoghi abbandonati, rimossi e fragili, se osservati con 'occhi che vedono' si possono presentare come una straordinaria risorsa per la contemporaneità, rinnovando il concetto stesso di Patrimonio in un'ottica processuale e progressiva della conoscenza e della trasformazione attraverso il riconoscimento del vero senso di 'ciò che esiste' che, nell'accezione data all'antico da Alberto Ferlenga⁵, si sostanzia nella natura delle re-

lazioni, riaffermate o reinterpretate, tra le cose. Attraverso la ‘sospensione del giudizio’ verso ciò che esiste, come recentemente auspicato da Maria Giuseppina Grasso Cannizzo⁶, è possibile affidare al progetto il ruolo di concepimento sopra un precedente concepimento, di rinascita senza pregiudizi, delle architetture e dei luoghi tramandatici dalle generazioni più antiche, ma anche di quelle ‘scomodamente’ ereditate dal passato più recente.

Molte le domande poste. Quale nozione di patrimonio può essere efficace affinché si possa intervenire, attraverso il progetto di architettura contemporaneo, per salvaguardare e proiettare le singole specificità locali nell’epoca dell’incessante presente? Come e attraverso quali strumenti è possibile generare qualità intervenendo su tali patrimoni e a quale scala bisogna posizionarsi affinché siano percepibili gli effetti di tali interpretazioni? Attraverso quali modelli teorici e interpretativi è possibile definire metodologie inclusive e interdisciplinari affinché si possano delineare progetti di architettura capaci di essere portatori di un alto livello di resilienza per il patrimonio costruito? Ed ancora: può, il progetto di architettura, nella condizione contemporanea, essere volano per la riconfigurazione di una coscienza critica che riconosce nella valorizzazione del patrimonio un valore indispensabile per la costruzione del futuro?

Alla ricerca di possibili risposte, è in questa comune direzione che si muovono significativamente molti dei contributi presentati, aspirando alla ricomposizione di un’organicità del sapere e del mondo che ci circonda e forse sistematizzando, con questo, il più significativo contributo che la cultura architettonica italiana possa offrire, anche in virtù della tradizione che la connota, al panorama architettonico internazionale.

Note

¹ Pubblicato per la prima volta su Quadrante n. 23, Marzo 1935.

² Quadrante, 1935, ibid.

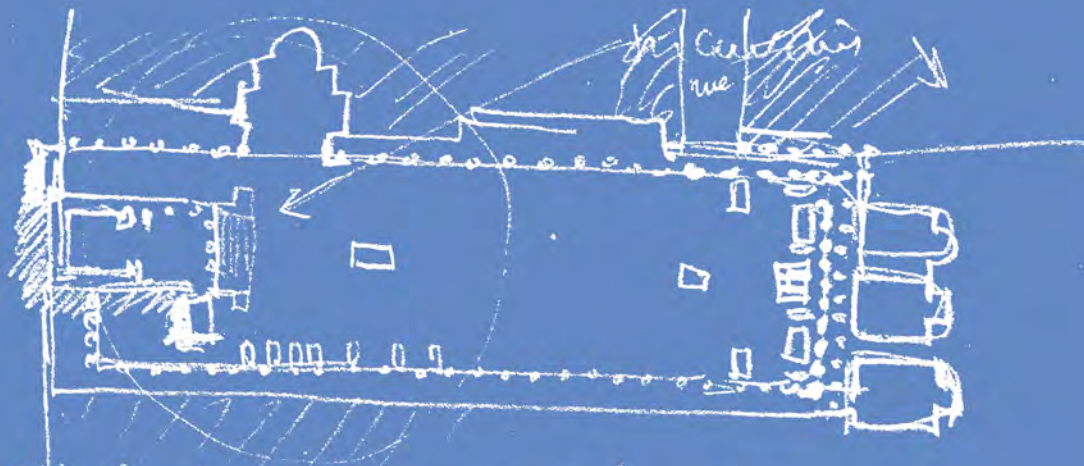
³ La riconfigurazione del piano terra di Villa Borletti a Milano ad opera di Ignazio Gardella (1936), l’ampliamento e il recupero di Villa Muggia ad Imola ad opera di Piero Bottoni e Mario Pucci (1936-1938) e Il progetto non realizzato per casa Vietti di Giuseppe Terragni (1939), materializzano una posizione operativa che ha provato a coniugare la conservazione e la possibilità di completare, ampliare o integrare l’esistente in forme contemporanee, senza cedimenti stilistici o deferenze, dentro una prospettiva che, rifuggendo l’idea di unità stilistica, considerava il manufatto come luogo di rappresentazione sincronica dei diversi momenti della vita dell’edificio.

⁴ Venezia, Francesco (2016), “Terremoto e Ricostruzione”, in *Artribune*, 5 settembre

<https://www.artribune.com/attualita/2016/09/terremoto-ricostruzione-francesco-veneziana-architettura/>

⁵ Ferlenga, Alberto, “Ciò che esiste”, in Ferlenga Alberto, Vassallo Eugenio, Schellino Francesca, *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Venezia 2007, pp. 15-17.

⁶ Grasso Cannizzo, Maria Giuseppina, *Interventi sull’ordinario. L’esistente come origine del processo di trasformazione*. Relazione al convegno REDS Legacy, Matera 14-16 novembre 2019.



l'irrégularité des 2 axes de triomphe
 déterminent 1 système de 1 équilibre
 correspondant

à droit, les colonnes sont éolées à dorique cannelé, pierre jaune
 les autres en dorique uni, pierre blanche
 les colonnes hautes 3,85 y compris l'abaque diam 70 cette hauteur réduite est
 typique

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,1} Patrimoni fisici e immateriali

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,1} Patrimoni fisici e immateriali

La sotto-sessione "Patrimoni fisici ed immateriali" intende riflettere sulla possibilità di riconoscere e reinterpretare l'intreccio tra identità locali e realtà territoriali in relazione alla capacità, da parte di architetture e insediamenti, di stabilire trame di relazioni multidimensionali e polivalenti sia dal punto di vista fisico e formale, sia dal punto di vista del senso e dei significati. Come rinnovare la nozione di patrimonio affinché si possa intervenire, attraverso il progetto di architettura contemporaneo, per reinterpretarne storie specifiche e proiettarle nel futuro? Come e attraverso quali strumenti è possibile avviare processi di valorizzazione intervenendo su tali patrimoni e a quale scala bisogna posizionarsi affinché siano percepibili gli effetti di tali interpretazioni?

Azzurra Acciani, Alberto La Notte

Colore dell'architettura e restauro. Il caso dei centri storici di Bisceglie e Casamassima

Santi Centineo

Ἐνδόμεσις, intra domum.

Persistenze simboliche e tipologiche di interiorità domestica

Bruna Di Palma, Lucia Alberti

Tracce antiche, trame contemporanee.

Il progetto di nuove connessioni per l'area archeologica di Doclea in Montenegro

Vincenzo Esposito

La Confraternita della Buona Morte.

Il caso dell'ex chiesa Santa Maria della Pietà in Pozzuoli (NA)

Giuseppe Ferrarella

Discontinuità nella forma urbana. Il caso di Palermo

Antonella Indrigo

A guerra finita Aquileia si scopre romana

Alessandro Labriola

Restaurare relazioni tra patrimonio e paesaggio: il caso dei complessi forensi alto-imperiali nella penisola iberica

Angelo Giuseppe Landi, Alisia Tognon

Paesaggi indiani del patrimonio: tra ricerca scientifica e approcci didattici al progetto della storia nella Walled City di Ahmedabad (India)

Giuseppe Mangiafico

Patrimonio Aretuseo

Andreina Milan

Stratificazioni urbane. Via Culturalis a Colonia, la rinascita della città post-bellica

Iole Nocerino

Progetto e patrimonio archeologico: riflessioni e previsioni a margine della città antica di Ercolano

Delia Alexandra Prisecaru

Storia e design nell'architettura rumena

Manuela Raitano

La storia merita di svolgere una funzione pubblica

Francesco Sorrentino

Il progetto della pluralità a partire dalla Concinnitas e Coincidentia oppositorum

Giovangiuseppe Vannelli

Il patrimonio cimiteriale: da eterotopia a ipertopia

Benedetta Verderosa

Architettura per le aree interne: la valorizzazione dei borghi storici

Colore dell'architettura e restauro: il caso dei centri storici di Bisceglie e Casamassima

Azzurra Acciani

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Specializzanda, ICAR/19, a.acciani@libero.it

Alberto La Notte

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Dottorando, ICAR/18, alberto.lanotte@poliba.it

Nei progetti di restauro che sempre più frequentemente coinvolgono i centri storici minori, il tema della colorazione delle facciate viene considerato marginale rispetto alle problematiche strutturali e sovente ridotto a mera questione decorativa; ne consegue una caotica diversificazione dei trattamenti sulle facciate, che modifica le relazioni preesistenti tra architettura e contesto urbano. Nonostante l'ampio dibattito sulle facciate dei centri dell'Italia centro-settentrionale¹, l'architettura meridionale è stata poco indagata e sono ancora sostanzialmente inedite le modalità dell'uso architettonico del colore e il suo risvolto sul paesaggio. Un approfondimento sull'area pugliese risulta oggi particolarmente significativo poiché il recente apprezzamento turistico della regione induce a condurre sempre più numerosi restauri dell'edilizia storica che, con grande rapidità, stanno mutando il paesaggio dei centri storici minori. In particolare emergono con frequenza tre principali tendenze d'intervento sulle facciate, non esenti da un certo apprezzamento turistico: la rimozione totale o parziale dell'intonaco per ottenere una muratura a vista, secondo l'identificazione delle città pugliesi come 'città di pietra', la tinteggiatura monocromatica sui toni del bianco, assecondando un cosiddetto stile mediterraneo, oppure l'adozione di coloriture peculiari che, iterate in serie, possa promuovere il centro storico con la creazione di un *brand* dalle pretese origini storiche, spesso forzatamente retrodate. Oltre a perdere informazioni sulle tecniche costruttive tradizionali e sulla specificità storico-compositiva dei singoli monumenti, tali pratiche implicano un rapido cambiamento delle quinte urbane, spesso inconsapevolmente operato. La ricerca presentata considera come casi studio i centri storici di Bisceglie (BT) e Casamassima (BA), nei quali molti edifici preservano ancora il complesso palinsesto degli intonaci colorati, indagati attraverso campagne di rilievo, analisi stratigrafica e, in casi specifici, la campionatura e caratterizzazione archeometrica dei pigmenti. Lo studio storico-archivistico, infine, ha consentito sovente di associare delle date precise alle trasformazioni architettoniche, ottenendo così una più completa, seppur sintetica, ricostruzione storica dell'uso del colore sulle facciate, fondamentale presupposto per un consapevole intervento di restauro.

Bisceglie:

cenni sull'evoluzione storica della colorazione di facciata (ALN)

Tra le città della Terra di Bari, Bisceglie si presenta come un interessante caso di studio sull'argomento proprio per il *continuum* di testimonianze architettoniche dal Medioevo sino ai primi decenni del XX secolo, che permette di ottenere utili informazioni sullo sviluppo storico del colore nella definizione del paesaggio urbano².

L'analisi dell'impianto medievale del borgo antico rivela una città fortificata punteggiata dalle tipiche 'case torri' costruite in solida e bianca pietra calcarea locale. Le evidenze suggeriscono l'uso diffuso di murature con paramento a faccia vista di conci finemente lisciati; sottili strati d'intonaco potevano essere previsti sui paramenti meno regolari, per i quali l'intonaco avrebbe rappresentato un'utile protezione degli spessi giunti di malta tra i conci sommariamente lavorati. La tecnica costruttiva fu aggiornata tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, allorché la Puglia fu interessata dal rinnovamento delle fortificazioni costiere contro le invasioni veneziane e ottomane³. La necessità di costruire poderose murature in pietra, estratta e lavorata in economia di tempo e finanze, favorì l'apertura di nuove cave del cosiddetto tufo locale (calcare biomicritico), facile da lavorare ma delicato a livello superficiale, tale da necessitare uno strato protettivo d'intonaco. Anche la nuova condizione politica della città, affrancatasi dalla feudalità nel 1513⁴, influenzò lo sviluppo architettonico con un'intensa stagione di trasformazione urbana che durerà per i successivi due secoli. Le nuove residenze aristocratiche, cd. 'case palaziate', presentavano basamenti in pietra bianca mentre i livelli superiori potevano essere interamente realizzati con il nuovo tufo giallo, lisciato o lavorato a bugne piatte, a bauletto o a punta di diamante. L'analisi delle facciate rivela l'uso di tinteggiature a calce stese direttamente sul supporto lapideo o su un sottile intonaco monostato. Il latte di calce proteggeva la superficie del tufo e contemporaneamente uniformava il colore della facciata affinché questa potesse apparire come una muratura omogenea in pietra chiara, ricalcando la consuetudine precedente. È invece nel XVIII secolo che il paesaggio urbano si modificò sotto l'influsso delle mode napoletane, giunte in pro-

vincia con un certo ritardo. Le facciate settecentesche, scandite da ordini architettonici a rilievo⁵, adottarono la colorazione in bicromia che evidenziava gli elementi in pietra dell'ordine architettonico rispetto ai fondi murari in cortine di mattoni, divenute una moda a Napoli fin dalla costruzione del Palazzo Vicereale di Domenico Fontana. Esempio locale è Palazzo Manes (1776), con lesene e cornici in giallo ocra mentre le specchiature, alludendo alla parete in mattoni, erano tinte di rosso con l'incisione di finti giunti sull'intonaco. Il motivo a lesene poteva anche essere affidato alla sola decorazione pittorica, specialmente in caso di *restyling* di facciate piane più antiche. Verso la fine del '700 e per tutto l'800, gli insegnamenti impartiti dall'Istituto di Belle Arti di Napoli ai nuovi architetti del regno promossero la diffusione dello stile Neoclassico e Neorinascimentale e con essi un uso più consapevole della bicromia⁶. La ricerca ha evidenziato quattro modalità di coloritura per le facciate di questo periodo. Durante la prima metà del secolo, prevale il bianco travertino per l'ordine e giallo ocra per le specchiature o, più di rado, la combinazione opposta. Nella seconda metà del secolo e fino alla prima metà del successivo, invece, si registra la preferenza per l'ordine architettonico in giallo e le specchiature in ocra rosso mattone, associazione peraltro più coerente con l'idea tettonica sottesa. L'ultima combinazione adottata fu quella a cornici in rosso mattone su fondo giallo che, invertendo la sequenza canonica, testimonia come il colore abbia ormai perso il significato architettonico originario, orientandosi sempre più verso una semplice soluzione decorativa. Tra fine '800 e inizi '900, in ultimo, la città sperimentò le possibilità dello stile Eclettico e Liberty, riferiti al contesto mitteleuropeo, con l'adozione di più variegata gamma cromatica che includevano i toni del verde e dell'azzurro, ormai distanti dalla logica architettonica dell'uso del colore e attinenti alle sole scelte decorative, protrahendo questo uso sino al primo dopoguerra. La provinciale città di Bisceglie, ormai parte del più grande Regno d'Italia, mostrava così il volto moderno assunto dal paesaggio urbano attraverso il rinnovamento delle sue architetture.

Casamassima:

lo studio storico-archeometrico della colorazione storica (AA)

Se il caso di Bisceglie consente un breve excursus storico della colorazione di facciata, preliminare per ogni intervento consapevole sull'architettura, la città di Casamassima permette di verificare l'importanza delle indagini multidisciplinari nel progetto di restauro, onde evitare di compiere scelte fondate solo sulle mutevoli correnti di pensiero sovente favorite da un certo apprezzamento turistico.

Secondo la tradizione orale e le testimonianze fotografiche, il centro storico di Casamassima, le cui architetture residenziali risultano prevalentemente costituite da paramenti murari realizzati con bozze di pietra calcarea di forma irregolare, doveva apparire interamente rivestito di calce azzurra nel corso della seconda metà del Novecento. Tale immagine risulta oggi profondamente alterata poiché ciò che resta delle tradizionali tinteggiature di facciata sono solo discontinui brani degli antichi strati di calce, conservatisi lungo limitate porzioni dei monumenti pubblici, attualmente oggetto di restauro, o strati residuati su cornici e davanzali poco esposti agli agenti atmosferici. Una chiara idea di come doveva apparire il borgo negli anni Settanta del XX sec, ci è fornita da due dipinti su tela del pittore lombardo Vittorio Viviani, eseguiti nel 1976. Questi immortalano e denominano per primo l'abitato storico di Casamassima con l'epiteto con il quale è oggi noto: "Paese Azzurro". Sull'origine di tale scelta cromatica e sull'impiego della calce cerulea, estesa all'intero paesaggio urbano, non sussistono fonti storiche né dati archivistici. Un filone della storiografia locale collega la cromia della tinteggiatura ad un atto di devozione verso la Madonna di Costantinopoli, la quale avrebbe protetto il paese dalla peste che afflisse tutti i comuni del sud-est barese nel 1655⁷; un secondo filone riconduce la scelta ad un'usanza bizantina, diretta a tenere lontani gli insetti e a disinfettare luoghi che non godevano di alcuna salubrità.

Per valutare la consistenza storica di tale caratteristica e per perseguire la tutela e valorizzazione del patrimonio identitario e paesaggistico di cui esso si fa sostanza, sono state condotte delle indagini archeometriche⁸ su campioni pluristratificati di intonaci azzurri. Le stratigrafie studiate hanno messo in luce la presenza di numerose stesure pittoriche blu che, tuttavia,





non possono essere associate allo stesso numero di momenti decorativi separati: frequente era l'uso infatti di applicare più strati pittorici nello stesso "momento esecutivo" per correggere o intensificare l'effetto cromatico finale.

I pigmenti blu individuati negli strati pittorici sono due: il blu oltremare e il blu Maya. Il primo è presente in tutti gli strati pittorici di colore blu ed è disperso nel legante in varie percentuali per ottenere differenti gradazioni di colore. Il blu oltremare è un pigmento artificiale introdotto nel 1828 ed è costituito dal minerale lazurite. L'osservazione al microscopio ottico e al microscopio a scansione ha consentito di individuare, nei campioni studiati, un pigmento blu di forma regolare, equidimensionale e di dimensioni micrometriche che indicano una produzione artificiale della materia prima usata. Il blu Maya è un pigmento di origine antica composto da palygorskite e indaco, un colorante naturale. Il pigmento può avere origine naturale e può essere prodotto sinteticamente. Nel caso degli intonaci studiati, in stratigrafia, lo strato azzurro è successivo agli strati di blu oltremare e dunque anch'esso è da considerarsi un pigmento moderno. Interessante la scelta di passare dal consueto blu oltremare al blu Maya, per poi adottare nuovamente il precedente, forse per via di una particolare moda limitata nel tempo o per l'influenza di usi esterni al contesto territoriale.

Sono stati poi individuati anche due pigmenti bianchi indicativi dal punto di vista cronologico: il bianco fisso e il bianco di titanio. Il primo, a base di solfato di bario, è usato come additivo per altri pigmenti e fu introdotto agli inizi del XX secolo. Anche il secondo, un biossido di titanio di origine artificiale, fu introdotto a partire dal 1920. Nei campioni studiati, entrambi sono stati trovati negli strati più superficiali delle stratigrafie e dunque più recenti.

I pigmenti individuati, anche nelle stesure pittoriche più antiche, suggeriscono che gli intonaci azzurri sono sicuramente successivi al XIX secolo ed escludono una datazione precedente.

Di recente, con l'intento di promuovere la conoscenza del centro storico, varie associazioni locali si sono fatte promotrici di un processo di promozione mediatica che ha innescato un duplice risvolto: la sensibilizza-

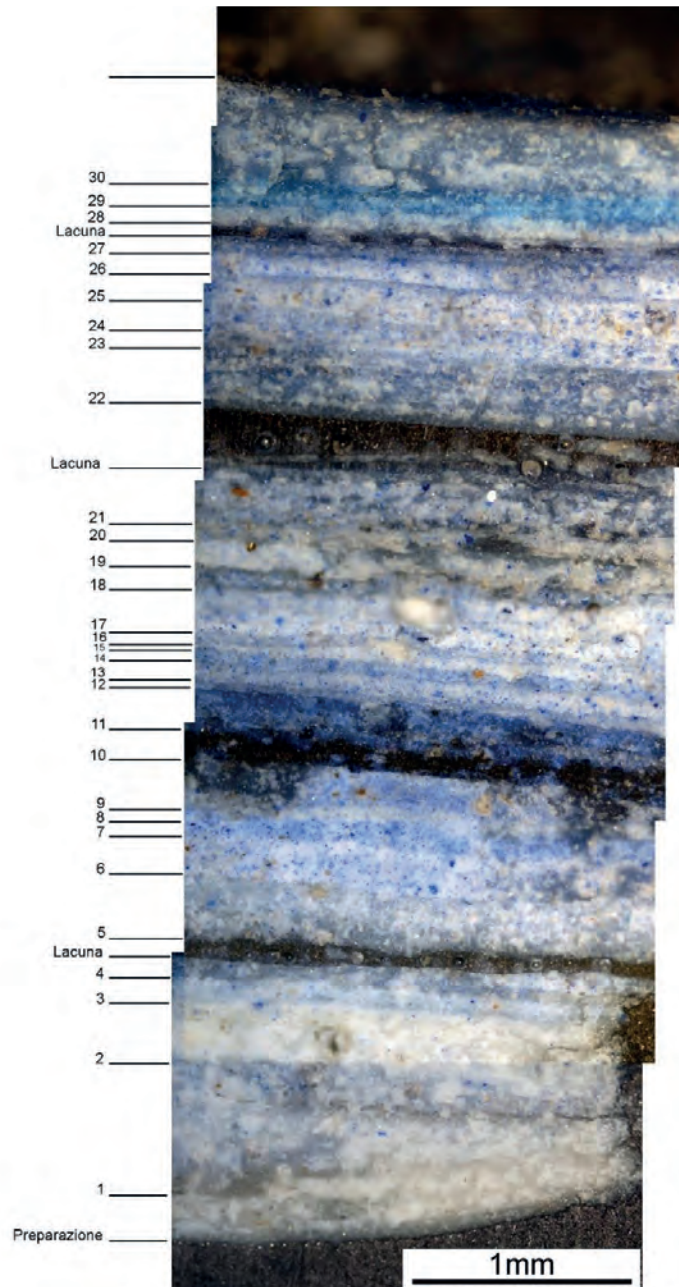
zione degli abitanti del nucleo storico verso interventi di restauro delle facciate miranti al recupero della tinteggiatura tradizionale e l'affluenza di numerosi visitatori e turisti proprio alla ricerca della colorazione azzurra con cui il centro di Casamassima è stato identificato.

Conclusioni

Come dimostrano i casi analizzati, una preliminare e dettagliata ricerca storica sugli intonaci e sulle coloriture risulta quindi necessaria per assumere decisioni più consapevoli in vista dei futuri restauri. L'analisi estesa a tutto il centro storico, in più, consente di integrare i dati ricavati dal singolo monumento con il contesto storico-architettonico della città, per valutare quell'istanza urbana che il restauro del colore deve sempre tener presente. A tal fine, uno studio che integri le tradizionali tecniche d'indagine storico-archeologica con le avanzate tecniche di rilievo (3d-imaging) e di analisi archeometrica, consente di ottenere una più precisa conoscenza dei pigmenti e degli intonaci, superando i limiti del riconoscimento visivo delle colorazioni superficiali, e di conoscere la consistenza fisica e il quadro patologico dei differenti strati pittorici, in vista del successivo intervento conservativo.

Da tali considerazioni emerge la necessità che la coscienza critica del restauro si estenda sempre più alle coloriture delle facciate, soprattutto nel meridione d'Italia, per la redazione di Piani del Colore e Piani di Recupero aggiornati da ricerche approfondite su tali aspetti del paesaggio architettonico. L'investimento nella conoscenza, che oggi può avvalersi di un approccio multidisciplinare, diviene quindi condizione preliminare e imprescindibile per le scelte da compiere nel progetto di restauro, al fine di perseguire correttamente la propria capacità di controllare la trasformazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione del patrimonio architettonico.





Note

- ¹ Muratore 2010, Centauro, Grandin 2013.
- ² La Notte 2018.
- ³ Mongiello et al. 2009.
- ⁴ Consiglio et al. 2006.
- ⁵ Cazzato 2008.
- ⁶ Chieppa 2006.
- ⁷ Camardella 2009.
- ⁸ Fioretti 2019.

Didascalie

Fig. 1: Bisceglie, ipotesi di restituzione della coloritura settecentesca di Palazzo Manes e della coloritura ottocentesca di Palazzo Tafuri (dis. A. La Notte).

Fig. 2: Casamassima, vico Scale.

Fig. 3: Casamassima, esempio di intonaci multistratificati rappresentativo dei due colori individuati (azzurro e blu), in cui si osserva la complessa stratificazione.

Fig. 4: Casamassima, ricostruzione dell'intera stratigrafia di un campione di intonaco formata da 7 microfotografie ottenute con microscopia ottica a luce riflessa (Fioretti 2019).

Bibliografia

- Vincenzo, Cazzato, Marcello, Fagiolo, Mimma, Pasculli Ferrara (2008), *Atlante del barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma, Edizioni De Luca.
- Cristiano, Chieppa (2006), *Luigi Castellucci e l'architettura dell'Ottocento in Terra di Bari*, Fasano, Schena Editore.
- Giuseppe Alberto, Centauro, Cristina, Grandin (2013), *Restauro del colore in architettura. Dal piano al progetto*, Firenze, Edifir.
- Pietro, Consiglio, Massimo, Ingravalle, Giacinto, La Notte (2006), *Palazzi di Bisceglie. Storie di uomini e di pietre*, Bisceglie, Cortese Editore.
- Alberto, La Notte (2018), "Colore dell'architettura storica e restauro nel meridione d'Italia. Il caso di Bisceglie (Puglia)", in Guido, Biscontin, Guido, Driussi (a cura di), *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, Treviso, Arcadia Ricerche Srl, pp. 765-775.
- Luigi, Mongiello, Giovanni, Mongiello, Maria Grazia, Rocco, Cesare, Verdoscia (2009), *Architettura del Rinascimento in Puglia*, Bari, Mario Adda Editore.
- Oliva, Muratore (2010), *Il colore dell'architettura storica: un tema di restauro*, Firenze, Aliena Editrice.
- Vincenzo, Camardella (2009), *Note storiche della "Terra di Casamassima"*, Bari, Levante Editori.
- Giovanna, Fioretti (2019), *Report indagini archeometriche su campioni pluristratificati di intonaci azzurri del centro storico di Casamassima*, inedito.
- Alfredo, Castellano, Marco, Martini, Emanuela, Sibilìa (2007), *Elementi di archeometria*, Milano, Egea Editore.

Ἐνδόμεσις, intra domum.

Persistenze simboliche e tipologiche di interiorità domestica

Santi Centineo

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, ricercatore universitario, ICAR/16, santi.centineo@poliba.it

Classicismi e neoclassicismi

Il 1764 costituisce la data di battesimo dell'archeologia classica. È l'anno in cui Johann Joachim Winckelmann pubblica la *Geschichte der Kunst des Altertums*, scritta poco dopo aver visitato e preso parte agli scavi di Ercolano, partiti ufficialmente nel 1748, insieme a Pompei, e promossi dal neonato Regno delle Due Sicilie.

Da questo momento una nuova verità si accompagna al cammino storico: molte tradizioni, leggende, miti e molte incrostazioni storiografiche vanno progressivamente riviste. Ma la nuova disciplina, almeno in una fase iniziale ha un approccio derivante dalla storia dell'arte, dell'architettura e della letteratura, che del resto costituivano le fonti uniche e principali. Pur tuttavia apre una nuova possibilità di lettura rispetto all'eredità architettonica proveniente dal mondo antico, con dimostrazioni di colto intellettualismo, di grande aggiornamento e di sensibile attenzione alla propria contemporaneità, ma che al contempo cristallizzano il linguaggio figurativo, rendendolo forse più verosimile, ma proprio per questo più lontano dalla quotidianità.

Nel 1863 un ventisettenne Lawrence Alma-Tadema visita in viaggio di nozze Pompei. Il pittore fa proprio il motto di Madame de Staël, "a Roma non si trovano altro che resti di pubblici monumenti [...], ma a Pompei vi è la vita privata degli antichi, che si presenta tal quale essa era" (FINO 1988: 19). Reinventa una classicità pensierosa e silente, fatta di luminose atmosfere e di autentiche architetture disegnate, come nell'acquerello *Interno della casa di Coriolano*, bozzetto scenico per l'omonima opera di Irving (1879).

La riscoperta della quotidianità antica (mobili, oggetti, persino le forme dei corpi e alimenti) è impietosa nei confronti della tradizione storiografica, così come si era consolidata per millenni. Nel dipinto di Filippo Palazzi, *Fanciulla pensierosa negli scavi di Pompei* (coll. priv., 1865), due bellezze mediterranee si pongono a confronto: una povera, quanto sensuale, fanciulla scalza guarda una dea raffigurata in un affresco, chiaro simbolo di ciò che non è più, ma che continua a essere¹.

Giorno dopo giorno, la tradizione abitativa, ellenica prima e dopo romana, aveva permeato di sé tutto il costruito occidentale: distorto, in-

crostato, corrotto da altri usi e costumi forse, antifilologico sicuramente, ma comunque vivo. Questa tradizione dunque marcia autonomamente, trasmigra da un'architettura all'altra e, come la genetica insegna, alternerà caratteri recessivi e dominanti.

Quando dopo il Sacco di Roma (1527) Baldassarre Peruzzi ricostruisce palazzo Massimo alle Colonne, attinge al chiaro modello della *domus* romana, ma vi mescola caratteri manieristi ormai consolidati, soprattutto all'esterno su strada, laddove la tradizione documentaristica risulta più incerta rispetto alla possibilità di ascendenza dai modelli classici.

L'impianto, è di chiarissima matrice classica: lo spazio si addensa in un *impluvium* colonnato su due lati e con un'edera, dalla cui porticina laterale si scende nel cuore ideologico dell'edificio: le fondamenta di un teatro utilizzate come base del palazzo, operazione che Peruzzi conduce ancor più radicalmente a Palazzo Savelli-Orsini sul Teatro di Marcello. La straordinaria analogia con le Case del Criptoportico di Vulci e di Pompei culmina nel deambulatorio che circonda la cisterna al di sotto dell'impluvio e che è illuminato dall'alto tramite finestre 'a bocca di lupo'. Nelle *domus* è la ricerca di un luogo fresco per la meditazione; in Palazzo Massimo è la colta citazione che fonde insieme l'encomio della famiglia committente al gusto recente per le visite degli antri antichi, velati di mistero e di stupore.

Ma alla data in cui Peruzzi opera, entrambe le *domus* citate non erano state ancora scoperte e scavate.

Si tratta dunque di un elemento che giunge da un corredo ereditario, da una concezione disinvolta che vive la tradizione e non la guarda da lontano. Con questo atteggiamento le pietre dei monumenti continuamente vengono rimpiantate nell'edificazione della Roma moderna.

Con il Neoclassicismo invece si ha una scissione determinante tra la materia originaria (quella che diventerà reliquia, oggetto di esposizione e di studio; e infatti cessano le espoliazioni) e la materia reinventata, quella che attingerà a piene mani dal mondo classico con un intento etico, fatto di citazioni, reinvenzioni, capricci e aggiornamenti formali, tecnologici e materiali.

Karl Friedrich Schinkel, uno degli architetti più determinanti del Neo-

classicismo, non andò mai in Grecia (benché avesse progettato un chimerico palazzo sull'Acropoli), ma si recò in un luogo più determinante ai fini della divulgazione, la Magna Grecia, straordinario crogiolo di diramazione per la lezione derivante dalla classicità. Durante il suo primo viaggio in Italia (1803-04) a Siracusa abbozza un progetto di *Landhaus*, una casa di campagna. «L'importanza di questo progetto risiede nel fatto che esso permette di contribuire ad una lettura della storia dell'architettura moderna, fin dall'origine in stretto rapporto con il tema della mediterraneità; e ciò ben al di là dei ristretti confini di una determinata area geografica». Tutti gli elementi classici infatti, desunti da episodi quali Villa Iovis, la villa della Vigna Barberini, edifici dei fori romani, arricchiti dai successivi viaggi a Pompei del 1824 e 1830, trasmigreranno nell'immediato a Gottfried Semper e, alla lunga distanza, persino a Ludwig Mies van der Rohe nel nitore geometrico degli alzati e a Frank Lloyd Wright in quello dell'impianto planimetrico e distributivo.

Il primo, Semper, nel 1851 stende *I Quattro elementi [Die vier Elemente der Baukunst]*, tentativo di dedurre dalla storia sociale dell'architettura gli elementi originari costitutivi di ogni architettura contemporanea, ma anche di tutti i tempi.

Le declinazioni dei Maestri

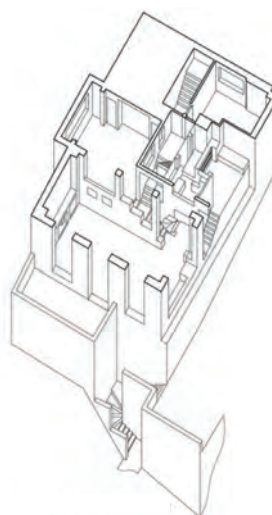
Degli altri due Maestri citati, Mies e Wright, il primo giunge alla propria paradigmatica chiarezza geometrica con un lavoro di estrema sintesi sottrattiva. Già ammiratore della "Casa napoletana" che Schinkel aveva costruito per Federico Guglielmo III a Charlottenburg dopo il viaggio a Pompei, nel suo processo di rarefazione trovano spazio elementi poetici di rara forza: come nello spazio ridotto all'essenza del *Padiglione di Barcellona* (1928), che sfocia in un recinto a cielo aperto da cui la natura fa capolino e crea il contraltare alla scultura posta sull'acqua; o come l'edera, ridotta al minimo strutturale e posta nella terrazza della camera da letto di *Casa Tugendhat* (Brno, Rep. Ceca, 1929-30), un *pendant* della celebre parete curva della stanza da pranzo della stessa casa, ma anche l'eco di un elemento classico, che da Delos ed Ercolano passa per le olimpiche visioni di Sir Lawrence Alma-Tadema.

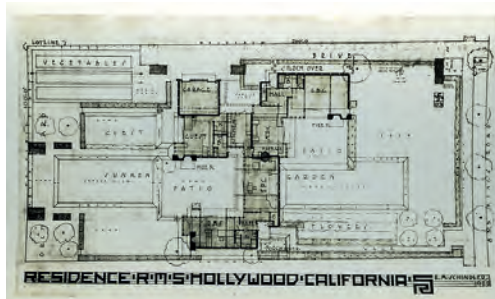
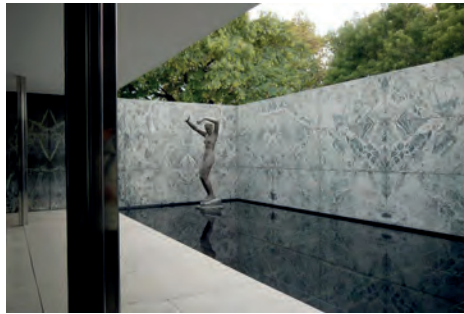
L'altro Maestro, Wright, utilizza la geometria come matrice generatrice di una distribuzione che raggiunge vertici programmatici nella *Casa Price* (Phoenix, Arizona, 1954-55). Segnato già in pianta con il nome latino di "atrium", uno spazio quadrato di tre moduli per tre funge da cerniera tra la zona giorno e la zona notte. Oltre alle diramazioni della casa e dell'ingresso, che si attestano infatti solo su due dei tre moduli di ogni lato, creando una sorta di effetto-girandola, il quarto attacco, l'apertura al paesaggio retrostante, è garantito dal modulo centrale fra i tre, ripristinando l'assialità dell'ambiente. Al centro di questo spazio una fonte ricalca in pianta la grande apertura della copertura. Il paragone con l'ingresso tripartito dell'*impluvium* nella *Casa dei Vetti* è immediato.

Rinunciatario di citazioni esplicite e fautore di uno spazio secco e asciugato da ogni decorativismo, Adolf Loos nel suo capolavoro, *Casa Müller* (Praga, 1928; oggi purtroppo privata del suo arredo originario), crea una gerarchia di spazi che si riversano uno sull'altro, sino a culminare nel salone, un ambiente che ascende direttamente alla matrice archetipica dello spazio centrale della casa, il *megaron*. Il fuoco viene spostato su una parete e il tetrastilo si riduce sino a scomparire, lasciando traccia di sé nelle quattro lampade a sospensione. Il centro dell'ambiente è l'intersezione geometrica tra i due assi visuali, quello del camino e quello che dal ballatoio della scala di accesso conduce visivamente all'esterno.

Benché tendenzialmente la *domus* romana costituisca un modello tipologico planimetrico, c'è da dire che la sua diffusione in siti collinari si era abbondantemente profusa anche con riguardo a interessanti soluzioni morfologiche, alla distinzione gerarchica tra spazi serventi e serviti, in cui i dislivelli erano occasioni progettuali notevoli, ad esempio rotazioni assiali, come nella casa romana di Spoleto.

Quando Rudolph Michael Schindler si forma a Vienna, aveva rinunciato a frequentare i corsi di Adolf Loos e di Otto Wagner, a vantaggio di quelli di Carl König, e quando, giunto negli Stati Uniti, progettava la bifamiliare *Casa Schindler-Chace* (Los Angeles, 1921-22), Mies non vi si era ancora trasferito. La casa, che Schindler condividerà con Richard Neutra, reca tutta la lezione appresa da König, docente di *Architettura dell'antichità classica e rinascimentale*, in direzione di un classicismo reinterpreto





formalmente, ma anche da una pubblicazione importantissima per la sua formazione, la *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, pubblicata nel 1911 dall'editore Ernst Wasmuth Verlag. Grazie a queste esperienze formative emergono in lui quei motivi che, incuranti dell'ideologica *damnatio memoriae* nei confronti degli elementi classici (dichiarata da Wright nell'introduzione all'*Ausgeführte*), si traducono in chiarezza formale e persistenza tipologica: rinuncia al *Raumplan* loosiano, articolando la casa su un unico livello e intorno ai tre patî che fungono da cerniere distributive per gli ambienti adiacenti prima di sconfinare nel paesaggio circostante. Citazioni dalla Casa del Fauno (i tre patî), dall'Ipogeo dei Volumni (il tetto spiovente e trabeato) e dall'arredo della Casa del tramezzo di legno di Ercolano (la parete scorrevole che apre all'esterno) sono più che evidenti.

Il corredo cromosomico della classicità è fortissimo in Italia, per diretta eredità geografica e storica, e in Germania per vocazione di studi. E, "ignota ricchezza", dalla Germania si trasferirà negli Stati Uniti, mentre analogamente, "ben ferace", dalla penisola approderà nel Nuovo Mondo, stavolta a Sud.

Senza mai sfociare in aneliti autarchici, Gio Ponti, con la sua intensa attività editoriale, ribadirà la pregnanza della "Casa all'italiana", seducendo Armando e Amalia Planchart che nel 1956-57 gli commissionano la propria villa a Caracas. Ancóra una volta il patio è il fulcro della casa. Decorato con il parietale pannello ceramico di Fausto Melotti, su di esso si attestano i principali ambienti della casa, tra cui lo snodo del salone centrale a doppia altezza, mentre la casa con la sua copertura "ad ali di farfalla" si proietta nel paesaggio.

E laddove il contributo mediterraneo sembra geograficamente lontano o improponibile, anche i Maestri della tradizione nordica danno dimostrazione di conoscere bene quel linguaggio.

In Scozia, Charles Rennie Mackintosh, rifiutando ammiccamenti, tanto all'imperante neogotico che al dilagante classicismo di impronta neopalladiana, nella *Hill House*, secondo i proprî dettami ideologici, piega la decorazione al confronto diretto con i comportamenti umani.

Il *bow-window*, proteggendo gli interlocutori dai 190 giorni di pioggia

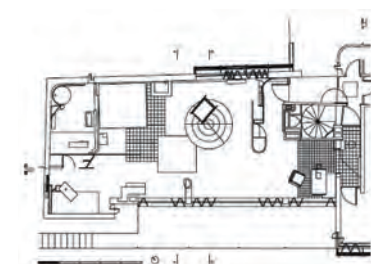
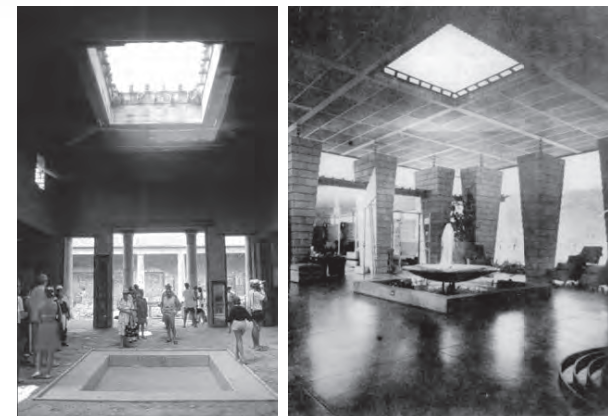
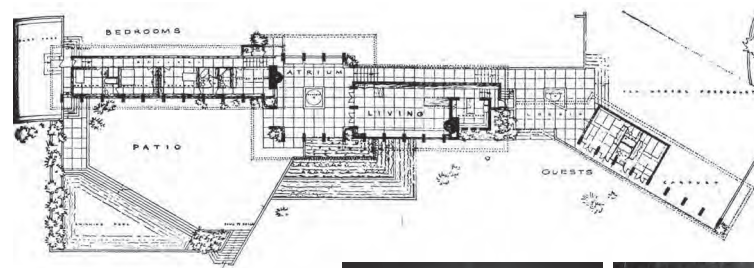
annuali, al tempo stesso li proietta nel paesaggio da una posizione di raccoglimento informalmente rituale. La decorazione geometrica del grande tappeto fisso del soggiorno antistante scandisce lo spazio, ma non vi preclude il libero posizionamento dell'arredo. Pavimenti romani a mosaico testimoniano come l'arredo fisso fosse stato il completamento spaziale, l'ultima frangia dell'architettura nella direzione della scala umana, ma qui prevale la visione che sarà poi esaltata da Eileen Gray e Jean Badovici nella *Casa E1027* (Roquebrune-Cap Martin, 1926-29): una composizione astratta di segni e colori, di piani, forme geometriche, quasi un quadro di Kandinskij, e arredi sparsi anticonvenzionalmente, come del resto anticonvenzionale era stata la tormentata vita di Eileen. In ambito scandinavo, sul tema dell'impluvio Alvar Aalto basa l'intera *Casa sperimentale* a Muuratsalo (1952), ma la linea di convergenza non coincide con l'*atrium*. Questo si trova in posizione angolare e sembra quasi bilanciare da un lato il resto della tettonica del complesso, mentre dall'altro lato si apre al paesaggio del lago Päijänne. Al centro del *patchwork* di *texture* laterizie, quasi una composizione di tappeti islamici, la vasca per il "fuoco sacro" assume una pregnanza simbolica nel confronto con il *megaron* ellenico e nel dialogo che instaura con la natura, quasi mistico, come si evince da uno schizzo dell'Autore.

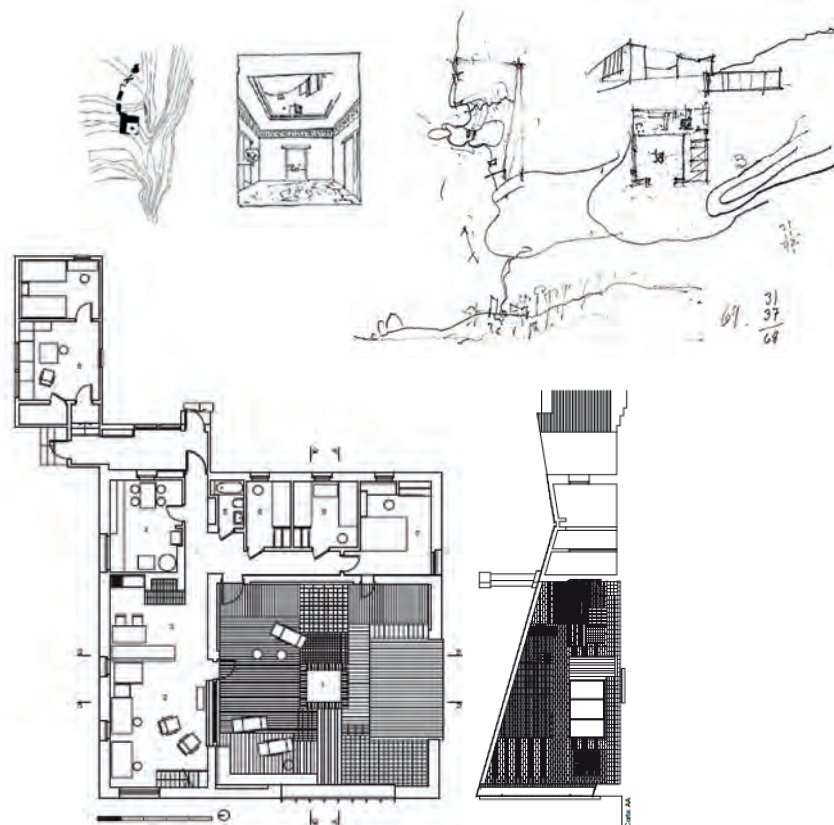
Conclusioni

L'analisi fin qui condotta denota come il ricorso dell'architettura ad elementi archetipici, in fin dei conti non mira al soddisfacimento di bisogni quantitativi, ergonomici, fisici o corporali dell'uomo, ma al raggiungimento di una dimensione culturale e spirituale che assecondi innegabili istanze ancestrali da sempre presenti in lui e in quell' *νδόμεσι* che cerca di raggiungere *intra domum*.

Scriva Aldo Rossi:

«Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a questa architettura. In certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura a suoi principi, agli enunciati logici che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale





quanto la lezione che noi riceviamo da una opera dell'architettura moderna; o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso dell'architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati base. Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti. I principi sono pochi e immutabili, ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo» (ROSSI 1967: 126).

Note

¹ Il dipinto è stato recentemente esposto alla mostra Pompei e Santorini. L'eternità in un giorno, Roma, Scuderie del Quirinale, 11 ottobre 2019-6 gennaio 2020, catalogo pubblicato da Arte'm, Napoli 2019.

Didascalie

Fig. 1: K. F. Schinkel, *Palazzo sull'Acropoli*; L. Alma-Tadema, *Casa di Coriolano*; F. Palazzi, *Fanciulla pensierosa negli scavi di Pompei*; A. Loos, *Casa Müller* e *Villa San Marco* a Stabia

Fig. 2: Esedra marmorea a Delos; L. Alma-Tadema, *Aspettative*; Mies van der Rohe, *Padiglione* a Barcellona ed esedra nella terrazza di *Casa Tugendhat*; R. M. Schindler, *Casa Schindler*; Pianta della Casa del Fauno a Pompei e della Casa del Tramezzo di legno a Ercolano.

Fig. 3: Confronto tra la Casa dei Vettii e *Casa Price* di F. L. Wright; C. R. Mackintosh, salone e *bow-window* nella *Hill House*; Eileen Gray e Jean Badovici, *Casa E1027*; Pavimento romano al Museo Archeologico di Toledo.

Fig. 4: A. Aalto, *Casa sperimentale* a Muuratsalo.

Bibliografia

AA.VV. (1998), *Rudolph Schindler*, in: "2G", n°7, 1998/III, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
 Francesca Acerboni (1997), "Villa Müller", in: "Abitare", n°363, giugno 1997.
 Martino Doimo (1994), "Mediterraneità e architettura moderna. Karl Friedrich Schinkel. Casa di campagna presso Siracusa", in: *d'Architettura*, 12, 1994, pp. 69-74.
 Lucio Fino (1988), *Ercolano e Pompei: vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa.
 Philippe Garner (1993), *Eileen Gray, designer and architect*, Colonia, Editorial Taschen.
 Ludwig Hilberseimer (1956), *Mies van der Rohe*, Chicago, Paul Theobald & Co.
 Hanno-Walter Kruft (2009), *Storia delle teorie architettoniche*, Bari, Laterza.
 Nikolaus Pevsner (1950), *Charles R. Mackintosh*, Milano, Il Balcone.
 Peter Reed (2004), *Alvar Aalto*, Milano, Electa.
 Aldo Rossi (1967), *Architetture per i musei*, in: G. Canella, V. Gregotti, A. Rossi, A. Samonà,

Tracce antiche, trame contemporanee. Il progetto di nuove connessioni per l'area archeologica di Doclea in Montenegro*

Bruna Di Palma

Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISPC - Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale, assegnista di ricerca
Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, docente a contratto, ICAR 14, bruna.dipalma@unina.it

Lucia Alberti

Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISPC - Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale, ricercatore, L-ANT01, lucia.alberti@cnr.it

Tra permanenza e metamorfosi, il patrimonio archeologico incarna in maniera emblematica il processo di incessante modificazione al quale l'architettura è sottoposta nel tempo. Le tracce che permangono, antiche eppur contemporanee, pongono interrogativi su ciò che è andato perduto, su ciò che non è ancora stato svelato e sull'alterazione di ciò che si è conservato, anche in relazione all'evoluzione dei contesti di appartenenza e alla domanda di identità culturale che essi rappresentano oggi. Al progetto è affidato il ruolo di proiettare in avanti questi interrogativi, interpretando, in chiave sintetica e interscalare, il ruolo strategico di orientamento alla trasformazione che l'archeologia riveste. In questa prospettiva, il contributo presenta il caso del Progetto di Grande Rilevanza del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale "Il futuro del passato: studio e valorizzazione dell'antica Doclea, Montenegro", al quale lavorano l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche e l'Istituto Storico dell'Università del Montenegro attraverso l'istituzione di un gruppo interdisciplinare di archeologi, storici, geofisici, topografi e architetti. Al progetto di valorizzazione è affidato il compito di interpretare e sintetizzare i risultati delle indagini conoscitive che proseguono parallelamente e di intersecarli con la necessità di reinterpretare la valorizzazione dell'area archeologica come il baricentro di uno sviluppo più ampio. Doclea, infatti, si trova poco a nord della capitale Podgorica, in un contesto rurale a carattere periferico, poco frequentato e poco attrattivo. A partire dal rinnovamento del senso strutturante delle tracce antiche, il progetto definisce una trama contemporanea di connessioni che ridisegna sia lo spazio aperto interno alle mura, sia, superando il limite del sito archeologico, una fascia di relazioni con il contesto circostante, anche attraverso l'innesto di un sistema di nuove attrezzature.

Tracce in divenire

«Come leggere e interpretare la città se non riferendola alla sua natura evolutiva?»¹. Con questo interrogativo Vieri Quilici apre uno dei suoi ultimi saggi sul rapporto tra architettura e archeologia. Intitolato "Lavorare sulle tracce: un'indicazione di metodo", il centro del ragionamento è

immediatamente ricondotto alla natura ciclica delle trasformazioni del patrimonio, alla continuità e alla discontinuità con cui le relative modificazioni avvengono, alla possibilità di riconoscere e interpretare, attraverso il progetto, concatenazioni di tracce tra stratificazioni sovrapposte. Nell'area in cui si trovano le rovine dell'antica Doclea, la forma contemporanea dei luoghi rappresenta la sintesi di un processo di progressivo deposito ed erosione² di complesse relazioni tra elementi eterogenei che nel tempo si sono sovrapposti, affiancati, concatenati e connessi tra di loro. La reinterpretazione delle evidenze archeologiche e, in particolare, delle tracce impresse come impronte sul suolo, o celate nel sottosuolo, può costituire un terreno di sperimentazione per rinnovare la nozione di patrimonio come struttura fisica e di senso, sottesa all'evoluzione dei luoghi, capace di consentire ulteriori sviluppi legati a identità specifiche. La valorizzazione come lavoro sulle tracce archeologiche chiarisce, infatti, le potenzialità del progetto nel rinnovare il senso di materiali antichi che si conservano in maniera più o meno parziale, intrecciandoli con quelli più recenti. Ma consente anche di ridefinire il significato di questi ultimi in un quadro più ampio e complesso. In questo senso, l'urgenza di affrontare il tema dell'accessibilità al patrimonio, ad esempio, non è più un mero problema logistico legato alla fruibilità di siti e aree più o meno manomessi, quanto l'occasione di ricomposizioni spaziali complessive e di reinserimento di frammenti isolati in ampie trame relazionali. In anni differenti, ad Atene, Dimitris Pikionis e Yannis Tsiomis lavorano su questo tema con l'intento di definire un nuovo sistema di percorsi tra la collina dell'Acropoli e la città bassa e, sul bordo dell'agorà, tra lo spazio archeologico e lo spazio pubblico, realizzando due interventi che diventeranno esempi concreti di come il progetto abbia il ruolo di riconfigurare una realtà possibile, reinvestendo sulla centralità dei luoghi archeologici, a partire dalla lettura e dal disvelamento delle tracce antiche³.

Tsiomis attribuisce infatti alla topografia storica un carattere di operatività, le tracce depositate sul suolo si offrono a interpretazioni e reinvenzioni e aprono a nuovi sistemi relazionali per i quali rivestono il ruolo di armature, tessiture portanti di nuovi significati⁴. Andreina Ricci ricorda



infatti che «significative sono le relazioni tra gli oggetti [...], fra oggetti e monumenti, fra presenze monumentali diverse, fra gli edifici, stratigrafie di terra e stratigrafie degli elevati. Solo attraverso relazioni molteplici è possibile ricostruire ambienti, interrelazioni fra uomini e natura e reimmaginare assetti complessi di città e campagna»⁵.

Il progetto per l'area archeologica di Doclea si inserisce nel solco tracciato da queste riflessioni e da queste sperimentazioni per sovvertire l'attuale condizione di abbandono e isolamento in cui versa il sito, attribuendogli, all'opposto, un ruolo strategico nell'interpretare il presente di un territorio aperto e nell'orientarne l'evoluzione.

Forma antica

Le interconnessioni storiche, politiche, economiche e sociali, che contraddistinguono il sito di Doclea, hanno lasciato tracce e percorsi che oggi solo in parte sono visibili ad occhio nudo e che richiedono uno sforzo scientifico e culturale, ma anche immaginifico, per essere percepite. La fondazione di Doclea nel I sec. d.C., si realizza in un territorio già ricco di frequentazioni pre-romane, soprattutto ad opera delle tribù illiriche che abitavano e controllavano l'area in insediamenti fortificati collocati su basse colline detti 'gràdine'. La volontà romana di fondare qui quella che sarà la seconda città della Dalmazia nasce infatti dalla primaria esigenza di controllo sul territorio e sulle vie di comunicazione.

Ben definita da mura imponenti rinforzate da torri e fornite di grandi porte, la città è collocata in una pianura triangolare di circa 24 ettari, delimitata da due grandi corsi d'acqua, il Morača e lo Zeta, e dal torrente Širalja. Le notizie storiche successive alla fondazione sono frammentarie: nel 489 i Goti la saccheggiarono e nel 609 gli Slavi la distrussero. Seppure con caratteri diversi, la città continuò ad esistere anche nei secoli successivi, come testimoniano resti tardo-antichi e medievali rinvenuti all'interno delle mura. Dopo essere stato sede di un importante episcopio medievale, sembra che il sito abbia progressivamente perso la sua importanza, lentamente scivolando in una sorta di oblio.

Anche la riscoperta di Doclea a partire dalla fine del XIX secolo non segue un percorso lineare, ma si attua attraverso l'intersezione di trame



di diversa natura e intensità, che vedono operare sul sito studiosi russi, inglesi, italiani, serbi e montenegrini⁶.

Attraverso scavi archeologici che risentono fortemente di tecniche ancora in evoluzione, parti della città a poco a poco si disvelano: viene alla luce il settore pubblico, con il cardo e il decumano, un foro imponente, una basilica, le cosiddette Piccole e Grandi terme, templi e botteghe artigianali. Poche le tracce di edifici privati, fra le quali si staglia un'imponente domus privata. Nel settore nord-orientale tre chiese protocristiane testimoniano la frequentazione della città anche oltre la dissoluzione dell'Impero romano.

Negli anni '40 del secolo scorso irrompe la modernità, con la costruzione della ferrovia che ancora oggi attraversa il sito, violentandone e cambiandone irrimediabilmente l'aspetto.

Dalla stagione dei primi scavi fino ad oggi, i muri riemersi cominciano a disegnare la trama dell'impianto urbanistico, che in gran parte rimane ancora invisibile al visitatore, ma che oggi si sta arricchendo e completando attraverso l'applicazione delle nuove tecnologie per il patrimonio culturale (quali ad es. remote sensing e prospezioni geofisiche) e delle metodologie archeologiche (quali ricognizione, metodo storico-comparativo, archeometria). Ampie aree della piana, seppure non scavate, stanno restituendo dati precisi sull'esistenza di strutture e di un impianto urbano regolare. Ma ancora molto resta da scoprire, come i settori destinati alle abitazioni private, le aree di mercato, gli edifici di tipo ludico, che dovevano senz'altro essere presenti in una città di tale importanza e dimensioni.

Attraverso il lavoro interdisciplinare di identificazione delle tracce degli edifici, degli antichi percorsi interni ed esterni e delle connessioni con il territorio circostante e il paesaggio, la città sta lentamente recuperando la sua identità passata, fornendo nel contempo dati per la sua costruzione presente e futura⁷.

Connessioni contemporanee

Il progetto è impostato su un'attività di ricerca applicata che mira a intrecciare scale e saperi diversi, per definire una nuova trama di relazioni

interne al sito, come ri-definizione dell'impianto, ed esterne ad esso, di collegamento con il contesto. Geograficamente definito dalla presenza di colline e fiumi, dal punto di vista territoriale il sito è interpretato come il possibile luogo di convergenza, verso nord, di un parco fluviale lineare sviluppato lungo le rive del Morača. In relazione alla presenza collinare, si configura anche come il possibile baricentro di un sistema di connessioni, a carattere escursionistico oltre che culturale, tra le fortezze di epoca turca sui rilievi circostanti e la città romana a valle.

A queste riflessioni, si aggiungono quelle di carattere infrastrutturale: il sito, pur non essendo dotato di specifiche attrezzature di accoglienza, è attraversato dalla ferrovia e da un tratto di strada carrabile. Il progetto propone una viabilità alternativa, introducendo un piccolo segmento viario ad un tracciato stradale già esistente, ma mantenendo il passaggio della ferrovia, con la previsione di una nuova stazione di supporto all'area e alcuni sottopassaggi integrati con il disegno del nuovo sistema di percorsi interni.

A partire dalla forma dell'impianto urbano romano a maglie quadrate, ma anche dalle modificazioni che lo spazio aperto ha avuto nel tempo, la nuova trama di percorsi interni conferma il ruolo dell'antico tracciato ordinatore, basato sull'intersezione di decumano e cardo, e ne proietta il senso anche oltre il perimetro segnato dalle mura difensive. Nei punti di incrocio tra la fascia di bordo del sito e questi due percorsi principali vengono infatti individuate alcune aree strategiche di sviluppo e di relazione tra l'area e il suo contesto. A ovest viene previsto l'inserimento della nuova stazione e del nuovo edificio di ingresso integrati in un'unica architettura di transizione, un piccolo polo intermodale dotato di un'area di parcheggio, di un'area museale e di servizi di accoglienza per i visitatori. Articolato intorno a due patii, l'edificio introduce ad una terrazza panoramica e ad un ponte che, superando l'incisione del Širalija, consente di raggiungere il sito e di iniziare a visitarlo percorrendo il decumano. Oltre le mura verso nord, il cardo individua invece un'area panoramica che diviene un secondo ingresso al sito caratterizzato dalla presenza di un edificio di produzione e diffusione culturale. Spazi per i ricercatori, laboratori di restauro, spazi di deposito dei materiali archeologici, un'au-

la congressi, ma anche atelier per la lavorazione e la vendita di prodotti artigianali, sono ospitati all'interno di un'architettura che si relaziona con il fiume, le vigne e le mura antiche attraverso l'apertura dei suoi spazi interni e la ricerca di una comune definizione di quelli esterni.

All'interno del sito, percorrendo il cardo e il decumano si intercettano quindi i principali edifici pubblici della Doclea romana e le chiese della Doclea protocristiana, ma anche, in corrispondenza della fascia definita dalla relazione tra il tracciato delle mura e le incisioni fluviali, una trama di nuovi padiglioni che consente di rinnovare la relazione tra la città e i corsi d'acqua, lavorando su un sistema di connessioni fisiche e percettive e sull'introduzione di nuovi spazi attrezzati, che confermano l'identità di una città fondata su un profondissimo rapporto tra terra e acqua.

Per la prima volta Doclea diviene parte di un tutto organico fatto di storia e ambiente naturale, a cui ridare vita e funzione, nell'ottica di una valorizzazione reale che permetta al Montenegro di farne un elemento fondante della nostra comune cultura europea e mediterranea. Come sostiene Giorgio Agamben, infatti, «L'archeologia non è la ricerca del passato, ma è la ricerca, nel passato, di una possibilità per il presente»⁸.

Note

* Il paragrafo *introduttivo*, *Tracce in divenire e Connessioni contemporanee* sono stati elaborati da Bruna Di Palma. Il paragrafo *Forma antica* è stato elaborato da Lucia Alberti.

¹ Vieri, Quilici (2017), "Lavorare sulle tracce: un'indicazione di metodo", in *Architettura e archeologia. Rassegna di Architettura e urbanistica*, n°151, gennaio-aprile 2017, p. 27.

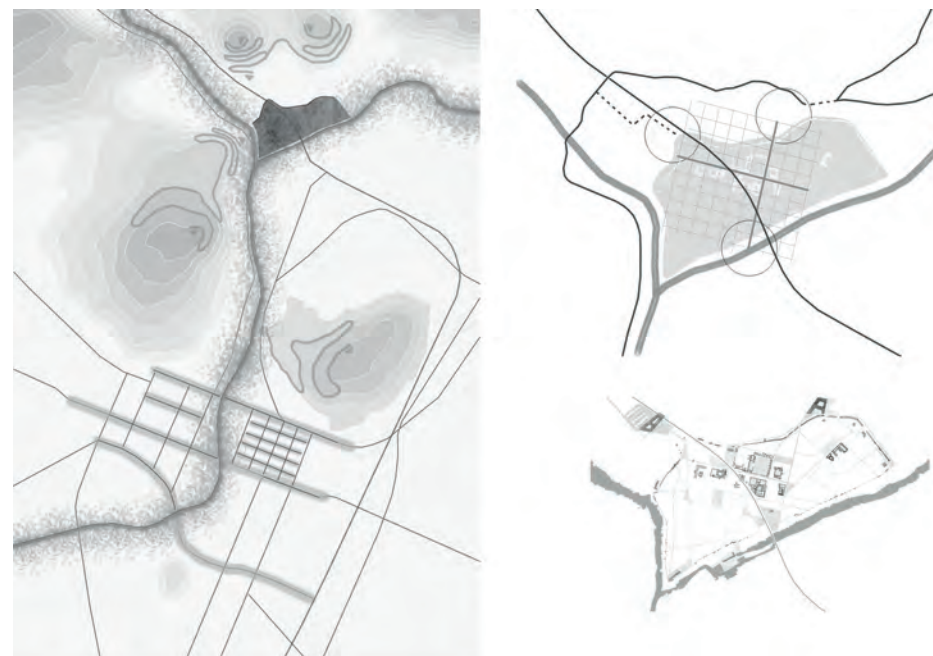
² Si veda Carandini, Andrea (2010), "Storia e principi della stratigrafia", in id., *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, Roma, Giulio Einaudi Editore, pp. 21-37.

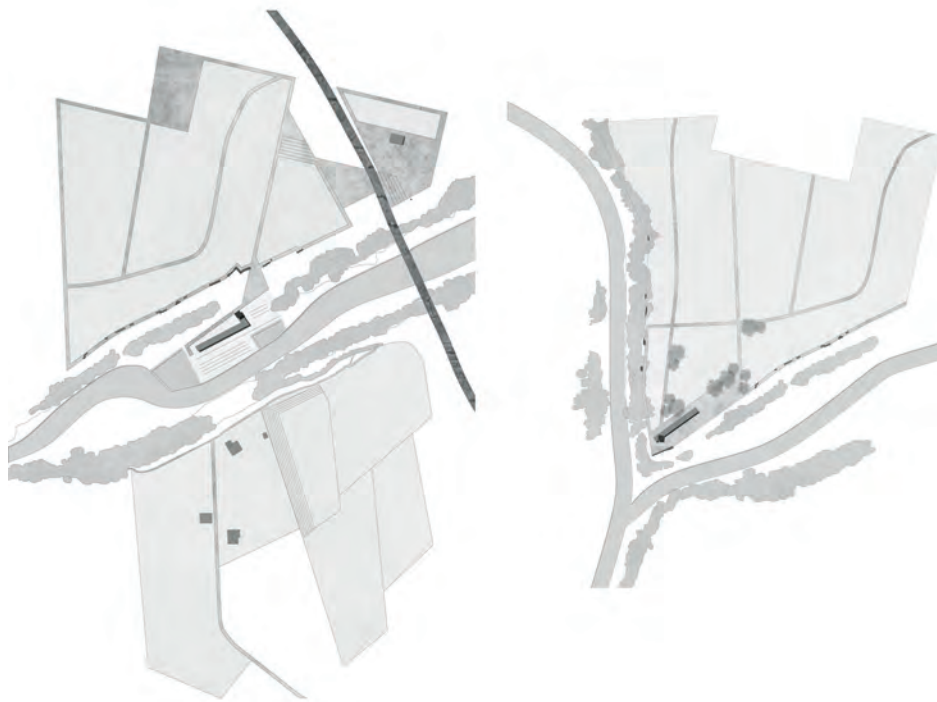
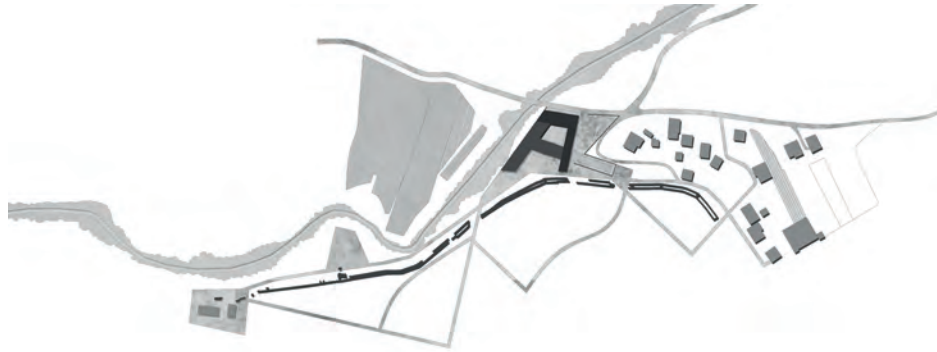
³ Per un approfondimento sui progetti si vedano: Ferlenga, Alberto (2014), *Le strade di Pirkionis*, Siracusa, LetteraVentidue; Ferlenga, Alberto (1999), *Pirkionis 1887-1968*, Milano, Electa; Massarente, Alessandro (2002), "Yannis Tsiomis. Progetto urbano per l'Agorà di Atene", *Area* n° 62, maggio-giugno, pp. 24-31.

⁴ Cfr. Tsiomis, Yannis (2002), "Progetto urbano e progetto archeologico", in Franco, Cristina, Massarente, Alessandro, Trisciunglio, Marco (a cura di), *L'antico e il nuovo*, Torino, UTET, pp. 171-183.

⁵ Ricci, Andreina (1990), "Archeologia tra passato e futuro dei luoghi", in Clementi, Alberto (a cura di), *Il senso delle memorie in architettura e urbanistica*, Bari-Roma, Laterza.

⁶ Cfr. Munro, John A.R., Anderson, William C.F., Milne, Joseph G., Haverfield, Francis J. (1896), "On the Roman town Doclea in Montenegro", *Archaeologia* n° 55, pp. 1-60; Sti-





cotti, Piero (1913), *Die römische Stadt Doclea in Montenegro*, Schriften der Balkankommission Antiquarische Abteilung Heft 6, Wien, In Kommission bei A. Hölder.

⁷ Per una trattazione aggiornata si vedano i contributi raccolti in Alberti, Lucia, a cura di (2019), *The ArcheoLab project in the Doclea valley, Montenegro (Campaign 2017). Archaeology, technologies and future perspectives*, Archaeologia e Calcolatori, Supplemento n°11, Firenze, All'Insegna del Giglio.

⁸ Agamben, Giorgio (2019), *La voce, il gesto, l'archeologia*, conferenza tenuta presso il Palazzo Serra di Cassano, Napoli, 9 maggio 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=Qkvlp4hUpL4>.

Didascalie

Fig. 1: Il territorio di Doclea: in alto la piana triangolare della città romana alla confluenza dei fiumi Morača e Zeta, in basso una vista di Doclea da sud, dalla collina di Malo Brdo.

Fig. 2: Il sito di Doclea: in alto con gli edifici scavati riportati in bianco; a sinistra, in alto, la pianta della città pubblicata da Piero Sticotti nel 1913, in basso, l'impianto urbano a maglie quadrate emerso dalle ultime ricerche; a destra tre immagini della città oggi: dall'alto in basso, vista delle chiese medievali, dell'area pubblica, della basilica romana.

Fig. 3: Le nuove connessioni: in basso il masterplan generale, in alto alcuni schemi di costruzione del progetto di valorizzazione.

Fig. 4: Le nuove connessioni: trame e relazioni sul bordo del sito archeologico.

Bibliografia

Alberti, Lucia, a cura di (2019), *The ArcheoLab project in the Doclea valley, Montenegro (Campaign 2017). Archaeology, technologies and future perspectives*, Archaeologia e Calcolatori, Supplemento n°11, Firenze, All'Insegna del Giglio.

Capuano, Alessandra, a cura di (2014), *Paesaggi di Rovine. Paesaggi Rovinati*, Macerata, Quodlibet.

Carandini, Andrea (2017), *La forza del contesto*, Bari-Roma, Editori Laterza.

Di Palma, Bruna (2017), "Dispositivi progettuali per l'archeologia come architettura intermittente della città", in Fabian, Lorenzo, Marzo, Mauro (a cura di), *La ricerca che cambia, 2° convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*, Università Iuav di Venezia, 1-2/12/2016, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 1082-1097.

Munro, John A.R., Anderson, William C.F., Milne, Joseph G., Haverfield, Francis J. (1896), "On the Roman town Doclea in Montenegro", *Archaeologia* n°55, pp.1-60.

Ricci, Andreina (2006), *Attorno alla nuda pietra, Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli Editore.

Segarra Lagunes, Maria Margarita, a cura di (2017), *Architettura e archeologia*, Rassegna di architettura e urbanistica n°151, Macerata, Quodlibet.

Sticotti, Piero (1913), *Die römische Stadt Doclea in Montenegro*, Schriften der Balkankommission Antiquarische Abteilung Heft 6, Wien, In Kommission bei A. Hölder.

La Confraternita della Buona Morte. Il caso dell'ex chiesa Santa Maria della Pietà in Pozzuoli (NA)

Vincenzo Esposito

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, SSD ICAR/18, vincenzo.esposito1988@libero.it

Il patrimonio artistico e architettonico di Pozzuoli, importante centro culturale con una storia millenaria, non sempre appare adeguatamente riconosciuto e valorizzato. Tra le meraviglie architettoniche puteolane che meriterebbero una specifica trattazione, si impone per la sua vetustà la Chiesa della Santa Croce, meglio nota come la Chiesa del Purgatorio, una piccola realtà situata alle pendici del Rione Terra. Purtroppo, dalla sua chiusura, avvenuta in data e per motivazioni imprecisate, è stata abbandonata all'incuria e ad atti vandalici, che l'hanno condotta al triste stato in cui riversa attualmente. Di qui, la volontà di richiamare alla memoria l'antico aspetto dell'edificio, la sua storia e le sue tradizioni. In tal modo si renderebbero maggiormente consapevoli cittadini e visitatori, nella speranza che le porte della chiesa possano un giorno nuovamente aprirsi al pubblico.

La Chiesa della Santa Croce è collocata in un contesto urbanistico singolare e cruciale, poiché sorge, invero, tra l'antico palazzo Maglione, da un lato, e la strada di accesso al Rione Terra dall'altro. La grande scalinata dedicata a Raffaello Causa (precedentemente denominata rampa Tellini), che fu costruita contemporaneamente alla chiesa stessa, la collega a Porta Napoli, alla piazza maggiore e alla zona alta di Pozzuoli. Descrivere la facies architettonica del sacro edificio, appare dunque prioritario per gettare nuova luce su un bene ingiustamente negletto.

L'accesso alla chiesa è ottenuto attraverso una breve rampa di scale in piperno, lo stesso materiale che costituisce il portale d'ingresso. Lo stabile si sviluppa su più livelli: un livello zero ed un primo livello, da cui si dipartono le scale di accesso ai piani superiori; un secondo livello di metri quadri utili pari a 438,68 ed infine un terzo livello di metri quadri utili 99,88.

La struttura portante è costituita da murature portanti in tufo e solai di varie tipologie: a volta, in legno e in profilati di ferro con getto interno alle campate in calcestruzzo armato. La pianta è a croce latina ad una sola navata, coperta da un soffitto con volta a botte di altezza 7,24m all'imposta di 8,50m in chiave, con decorazioni a riquadri bianchi in stucco; il tetto è a falde con capriate in legno. Il transetto è delimitato da gruppi di colonne ioniche, sormontate da una piccola cupola centrale, e da una

zona absidale di dimensioni ridotte.

Sulle pareti della navata centrale si trova il Calendario Eucaristico Perpetuo, formato da lapidi marmoree con lettere incise e dipinte, che indica per ciascun giorno dell'anno il nome del fedele per il quale bisogna pregare o suffragarne l'anima.

L'altare maggiore, decorato con marmi policromi intarsiati, è stato realizzato dall'artista Angelo Magillo e sistemato in epoca posteriore alla fondazione della chiesa (1798). Esso è in marmo policromo e reca nello sfondo un piccolo trono formato da due colonne corinzie con un frontone classicheggiante. In questa composizione fu incastonato nel 1944 il tronetto marmoreo per l'esposizione e l'adorazione del SS. Sacramento. L'altare maggiore, inoltre, era originariamente cinto da una balaustra in marmi policromi, che però è stata distrutta.

A sinistra di questo vi è l'altare dedicato a Gesù Nazareno del XIX secolo, che originariamente era sovrastato da una tela ad opera di ignoti, raffigurante Gesù Nazareno stesso.

Alla destra della navata centrale si trova l'altare consacrato alla Madonna, che precedentemente era ornato con una statua vestita della Vergine con Gesù bambino, del XIX secolo.

Infine sul lato destro della navata è presente il monumento funebre in pregiati marmi policromi di Teresa Tommasetti Baronessa di Petronico, deceduta a Pozzuoli il 21 marzo 1778.

La chiesa è, inoltre, protagonista di nutrite leggende della cultura popolare, che la vedono luogo di riunione in preghiera delle anime purganti. Il culto delle anime purganti è difatti alla base dell'edificazione stessa della chiesa, che fu costruita per dare un nuovo luogo di preghiera ai confratelli della Buona Morte, motivo per il quale la chiesa si è guadagnata l'appellativo di Chiesa del Purgatorio o Chiesa della Buona Morte. La Confraternita della buona Morte era anticamente devota alle anime purganti, cioè quelle anime non del tutto purificate che, prima di poter essere ammesse in Paradiso, avrebbero dovuto completare l'espiazione dei loro peccati. Tale percorso di espiazione poteva essere abbreviato dalle preghiere dei fedeli. Nella chiesa infatti si riunivano i confratelli vestiti di un sacco nero, dediti a salmodiare per aiutare le anime sofferenti

dei defunti. Questa pratica doveva caratterizzare fortemente la chiesa donandole un'aura di mistero, una leggenda narrava infatti che:

«[...] una pia donna che, avendo per errore anticipata l'ora per andarvi ad ascoltare la prima messa e trovandola chiusa, incuriosita dall'eco di salmodie interne, attraverso il buco della serratura aveva scorto scheletri vestiti da confratelli che, alla luce dei ceri accesi, salmodiavano. Si dice che, atterrita dallo spavento e ritornata a casa, la povera donna sia stata presa da forte febbre e, dopo pochi giorni, sia morta».¹

La Confraternita della Pietà o della Buona Morte si occupava, oltre alla preghiera, dell'assistenza e della cura dei moribondi e del recupero dei cadaveri abbandonati, i cosiddetti "morti di campagna", consentendogli una sepoltura cristiana.

Dal 1626 i confratelli si ritrovarono privi di un luogo di riunione e di culto, dopo che la precedente sede, la chiesa di San Celso al Rione Terra, fu ridotta in rovina; acquistarono quindi il suolo dal Municipio di Pozzuoli e, a proprie spese, fecero costruire la nuova chiesa, che fu terminata nel 1639 e dedicata a Santa Maria della Pietà.

Il 24 febbraio 1779 la chiesa fu consacrata all'Invenzione della Croce, dedicandola cioè al ritrovamento della croce con cui fu crocifisso Cristo a Gerusalemme, avvenimento che veniva celebrato il 3 maggio. Nonostante ciò, la chiesa rimase meglio nota a tutti i puteolani come Chiesa del Purgatorio.

La struttura fu restaurata ed ampliata nel 1817, ma la documentazione riguardante tali interventi è andata perduta, al punto che risulta impossibile riconoscere l'area di fondazione, dall'area interessata dal suddetto ampliamento.

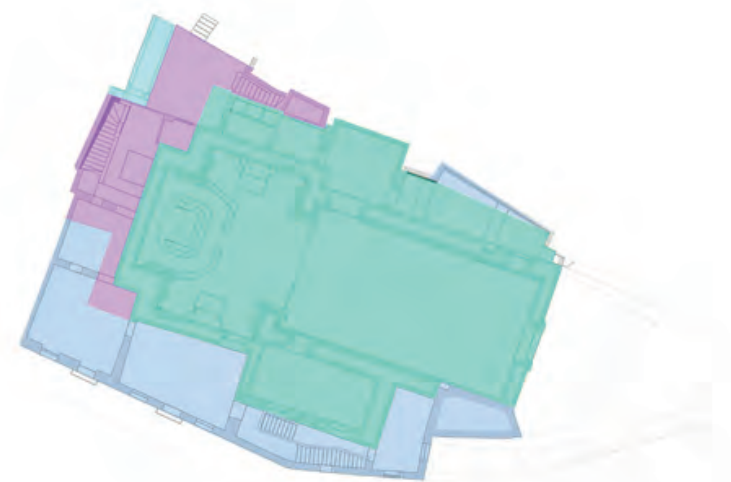
Poche sono le notizie certe riguardanti la stratificazione storica. Da una pianta datata 1881, ad opera dell'architetto Michele Casaburi, però, grazie ad una differenza nella rappresentazione della struttura, è possibile supporre quali fossero le aree di fondazione quattrocentesca e quali aree, invece, furono interessate dall'ampliamento del 1817, del quale purtroppo le fonti tacciono. Dalla pianta del Casaburi, inoltre, si

evince che i locali attigui alla navata principale, sia appartenenti alla struttura di fondazione, sia quelli annessi successivamente, formassero il quartino del Rettore (appartamento appartenente al Rettore della chiesa, formato da 4 stanze), la sagrestia, ed il cellaio. Inoltre, dopo il 1881, il terrapieno retrostante fu svuotato, per lasciare il posto ad un terrazzino dal quale, tramite una scala in muratura, è possibile raggiungere la copertura dell'edificio; mentre i locali retrostanti all'abside della chiesa furono ampliati con nuovi locali, dai quali si imposta una rampa di scale che permette l'accesso al terzo livello. I locali che compongono il terzo livello si trovano intorno al transetto della chiesa con copertura a cupola, e sono tutti accessibili tramite le scale suddette.

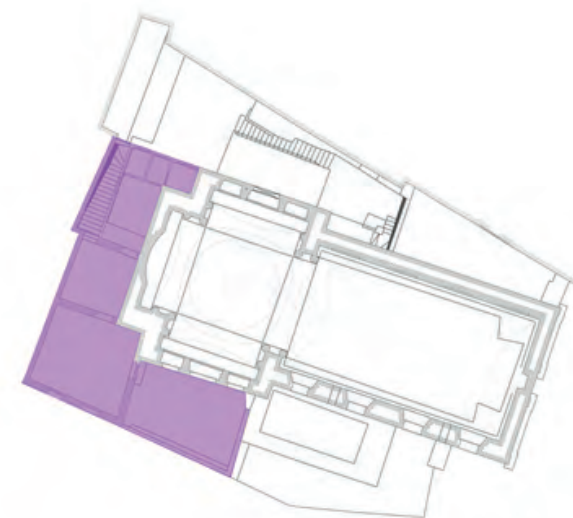
Dal 1937, la chiesa fu destinata dal vescovo Alfonso Castaldo, all'adorazione pubblica, solenne e quotidiana del SS. Sacramento, quando però il Calendario Liturgico successivo al Concilio Ecumenico Vaticano II (1962-1965) abolì questa ricorrenza, la chiesa fu rinominata della Santa Croce, denominazione che costituisce tuttora un titolo dedicatorio.

I fenomeni tellurici e bradisismici del 1983-1984, che danneggiarono l'intera città di Pozzuoli, portarono al crollo del tetto, che rovinò la cantoria con l'organo di Francesco Cimmino e sfondò il pavimento, mettendo in luce la vasta cripta, divisa in tre navate da pilastri, sorreggenti il pavimento della chiesa, sui quali sono riprodotti ad affresco alcuni scheletri. Fu necessario, quindi, sia un restauro dell'interno della chiesa, che dell'esterno.² Dal 1984 le notizie e le fonti sono incerte ed indeterminate: infatti non si ha una datazione certa sulla fine dell'esercizio dell'attività eucaristica nella chiesa della Santa Croce. Il Notiziario Flegreo ci riferisce che, dopo essere stata sottoposta ad opere di ripristino statico e di restauro, la struttura fu deturpata da atti vandalici con asportazione delle decorazioni marmoree e degli altari.³

Nei primi anni del 2000, fino al 2004, il Comune ha utilizzato la chiesa per ospitare eventi culturali, incontri, dibattiti, concerti polifonici. Tali iniziative potrebbero trovare seguito a giorno d'oggi con la fondazione di un piccolo Museo delle tradizioni puteolane. La chiesa si trasformerebbe in un teatro dove le antiche leggende potrebbero attualizzarsi. I tre altari del transetto potrebbero costituire lo sfondo per una scenografia teatra-



Pianta Piano Secondo



Pianta Piano terzo

- Area di fondazione quattrocentesca
- Area interessata dall'ampliamento del 1817
- Area interessata dall'ampliamento del 1881
- Superfetazioni successive



le fissa, mentre la navata unica accoglierebbe delle comode poltrone. L'ampiezza della navata garantirebbe la realizzazione di uno spazio museale caratterizzato dalla presenza di bacheche interattive. Inoltre, nella navata stessa, teche di vetro preserverebbero le lapidi marmoree del calendario eucaristico perpetuo, fulcro della chiesa.

Note

¹ "Il Notiziario Flegreo", anno 3, n.46, 21 novembre 1994, pag.13 in R. Giamminelli (1994), Pozzuoli Luoghi, storie e personaggi (illustrazioni di Antonio Isabettoni) Articoli tratti da "Il Notiziario Flegreo".

² D'Ambrosio A.(1964), Le chiese di Pozzuoli, Napoli, pag.35

³ "Il Notiziario Flegreo", op.cit. pag. 15

Didascalie

Fig. 1: Stratificazione storica.

Fig. 2: Prospetto principale, Chiesa della Santa Croce detta del Purgatorio.

Bibliografia

Annechino R. (1960), Storia di Pozzuoli e della zona flegrea, Pozzuoli.

D'Ambrosio A.(1964), Le chiese di Pozzuoli, Napoli.

Adinolfi R. (1968), Breve descrizione della storia e dei monumenti di Pozzuoli antica, Pozzuoli.

Adinolfi R. (1971), Pozzuoli nei Campi Flegrei, un tempo ed oggi, Napoli.

D'Ambrosio A. (1975), Giamminelli R., Le chiese del monte S. Angelo a Pozzuoli: storia, architettura e documenti inediti, Pozzuoli.

D'Ambrosio A. (1976), Storia della mia terra, Pozzuoli.

AA. VV. (1986), Guida di Pozzuoli e del suo territorio, Pozzuoli.

Giamminelli R. (1987), Il centro antico di Pozzuoli Rione Terra e Borgo, Napoli.

Giamminelli R., Rossi A. L. (1987), Il centro antico di Pozzuoli: rione Terra e borgo, Napoli.

Giamminelli R. (1987), Immagine dei Campi Flegrei tra Ottocento e Novecento nelle cartoline della collezione Michele Iaccarino, Napoli.

Giamminelli R. (1994), Pozzuoli Luoghi, storie e personaggi (illustrazioni di Antonio Isabettoni) Articoli tratti da Il Notiziario Flegreo, Napoli.

De Caro S., Gialanella C. (2002), Il Rione Terra di Pozzuoli, Napoli.

Il progetto del suolo. Note sul rapporto tra architettura e orografia nel centro di Palermo

Giuseppe Ferrarella

Università degli Studi Roma Tre, DA - Dipartimento di Architettura,
dottore di ricerca, ICAR 14, giuseppe.ferrarella@uniroma.it

Lo sviluppo di una città e l'antropizzazione dei luoghi, il succedersi di popoli e generazioni, le demolizioni e ricostruzioni, le mutate condizioni climatiche, la regimentazione di acque meteoriche e rivi alterano la forma originale del suolo urbano e le condizioni di partenza di un sito; come Marcel Poëte¹ suggerisce, accingendosi allo studio di un centro urbano occorrerebbe concentrare i primi sforzi nell'interpretazione delle condizioni iniziali del sito e di come queste sia state modificate, tenendo sempre presente quello che è il dato oggettivo costituito dalla città di oggi; tale obiettivo è raggiungibile attraverso lo studio delle ricerche paleogeografiche, in grado di inquadrare condizioni che sfuggono alle discipline storiografiche.

La città di Palermo non si sottrae a questa logica; tuttavia, a differenza di molti altri casi; le ragioni insediative originarie sono in buona parte eclissate dalle operazioni rinascimentali sul tessuto urbano. Il capoluogo siciliano appare infatti oggi relativamente piano, oppure in lieve pendenza verso il mare.

A fronte degli aspetti percettivi, Palermo cela ancora parte del suo carattere originario di centro fortificato su un rilievo, ma per poter procedere alla comprensione dei funzionamenti della città antica, occorre spingere l'analisi ancora più indietro e capire il senso del territorio.

Alla fondazione di una città presiede un duplice ventaglio di condizioni: forma e natura dei suoli e le contingenze territoriali, ovvero le implicazioni geografiche che del sito rispetto alle vaste scale. Le condizioni ambientali della piana di Palermo hanno favorito la presenza di insediamenti sin dal periodo paleolitico². Queste culture, che senz'altro avranno interagito con i coloni fenici e contribuito al loro sviluppo, sono tuttavia ignorate dagli storici dell'antica Grecia «abituati a ragionare con la 'discontinuità' delle fondazioni coloniali»,³ prima della colonia punica sia le montagne che chiudono la conca d'oro sia il suolo di copertura del tavolato calcarenitico della piana, ricoperto da uno strato di 'terre rosse', erano probabilmente coperte da leccete⁴.

Se è vero che lo studio delle esperienze storiche prova che «le città non si siamo mai costruite voltando le spalle alla natura, ma in aperto dialogo con essa»⁵ e che «il suolo urbano [...] con l'ambiente geografico, al

quale è strettamente connesso, ci dà ragione della nascita e dello sviluppo della città»⁶, è altrettanto dimostrato che molti centri urbani si generino a partire da complessi non urbani, come doveva essere appunto l'emporion⁷ fenicio i cui scopi non erano quelli di 'popolamento' propri di una colonia, ma piuttosto di centro amministrativo e commerciale nonché di scalo tecnico del tirreno meridionale a metà strada tra la madre patria e la regione di Tartesso⁸ nella penisola iberica; in sostanza la ragione dell'insediamento doveva essere di natura tecnico-commerciale, e probabilmente prevedeva scambi e accordi, della medesima natura, con i locali.

Le tensioni tra fenici e greci inducevano i primi a scegliere avamposti facilmente controllabili come era la piana di Palermo⁹: chiusa da una cortina di alti rilievi rocciosi e accessibile da pochi valichi facilmente presidabili; il sito dell'emporion fondava su un promontorio allungato, una propaggine della piana, delimitata a nord e a sud da corsi d'acqua, che si arrestava direttamente dentro un vasto bacino naturale. L'acrocoro doveva presentare un crinale a lieve pendenza verso il mare e delle sezioni trasversali a schiena d'asino; sotto uno strato di terre di copertura relativamente esiguo si trovava il banco di biocalcareni,¹⁰ suolo solido su cui fondare e sufficientemente tenero da cavare e modellare, ottimo come materiale da costruzione; numerose erano le fonti d'acqua prossime all'acrocoro, e il territorio circostante era coperto da fitte foreste che dovevano rivelarsi risorsa preziosa per la cantieristica navale.

Non meno importati sono le caratteristiche 'nautiche' dell'approdo: la posizione dell'imboccatura del porto, rivolta a nord est, fa sì che i venti di traversia¹¹ appartengano al secondo e quarto quadrante, ovvero che l'ingressi alla darsena sia ridossato ai venti di maestrale e scirocco;¹² pur rimanendo esposto a vento grecale (Nord-Est), la doppia serie di anse che conduce alla darsena più grande garantisce una protezione tale da rimanere approdo sicuro con qualsiasi vento; il bacino naturale non era quindi direttamente esposto al golfo di Palermo, ma presentava almeno due lembi di terra probabilmente coperti dalla stessa vegetazione arborea della piana; per quanto si tratti di una speculazione, si può ipotizzare che il sito dell'emporion risultasse poco visibile, schermato

dalle anse e dagli alberi.

L'antica Panormo aveva quindi una struttura profondamente diversa dalla attuale. A reggere il suo impianto era una via, oggi ricordata come via del Cassaro, via Marmorea o Al-Simat, che la percorreva dal Palazzo Reale a monte sino all'estremo inferiore dell'acrocoro. La via del Cassaro però non coincide, né per orientamento né per estensione, con l'odierna via Vittorio Emanuele; mentre la prima era confinata entro il rilievo calcarenitico, la seconda si estende sino al mare. Inoltre l'antica via del Cassaro non correva sulla stessa direttrice, ma risultava ruotata di circa quattro gradi in senso orario tenendo come cardine palazzo Castrone,¹³ che rappresenta un punto di intersezione tra le due vie. A seguito di una approfondita ricostruzione dello stato dei luoghi antecedenti le operazioni rinascimentali, si può affermare che l'asse originario aderisse al crinale dell'acrocoro, insediato quindi sul dislivello dal quale le acque meteoriche si scaricavano nei vicoli laterali. Questi ultimi non erano perpendicolari bensì lievemente ruotati verso monte;¹⁴ ne scaturisce quindi una struttura urbana a spina di pesce costituita da isolati a passo costante per tutta l'area.

Vi è una terza sostanziale differenza tra l'odierna via Vittorio Emanuele e la via del Cassaro; se la strada più antica, pur imponendosi come rettilineo, assecondava la natura del suolo attestandosi sulla direttrice del crinale, l'ultima la disattende, proponendosi con un ingente movimento di terra – per porre e per levare – che, insieme alla rotazione, ha obliterato buona parte della città storica abbassando e alzando le livellette topografiche della città.

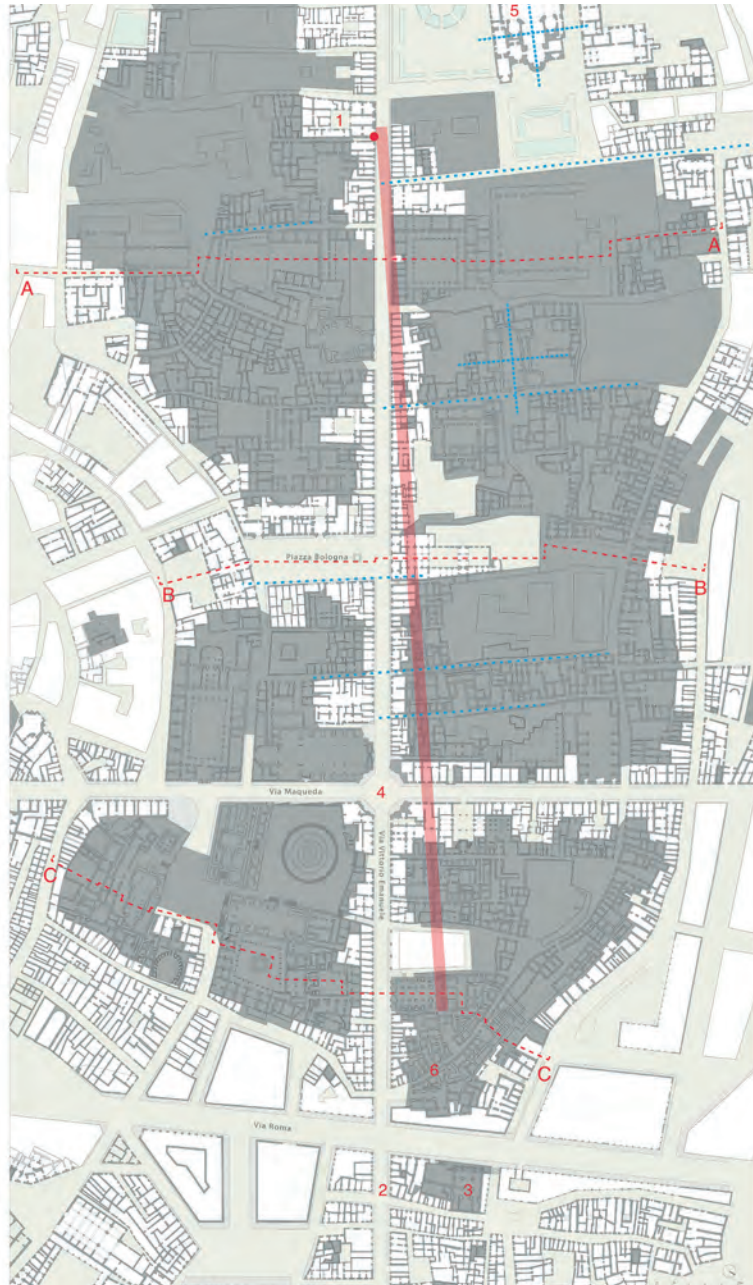
Lo scopo degli sbancamenti è piuttosto chiaro; la logica frammentaria della Palermo medievale, composta da un quartiere 'alto' al centro – il Cassaro – e da altri quattro periferici, viene completamente scardinata. Oggi, al suo posto, vi è una città che è «assai facile da osservarsi superficialmente ma difficile da conoscere; facile perché una strada lunga alcune miglia l'attraversa dalla porta inferiore a quella superiore, ossia dalla marina sino al monte, ed è a sua volta incrociata da un'altra pressappoco a metà, dimodoché ciò che si trova su queste due linee è comodamente visibile».¹⁵

Panormo rimane invece in parti minute e frammentarie e si ritrova nelle porzioni che il caso ha risparmiato dagli sbancamenti. Le tracce assumono forme diverse e si esprimono attraverso salti di quota isolati, cambi di giacitura e discontinuità altimetriche. Messe a sistema, le *singolarità altimetriche* consentono una lettura chiara dei processi di trasformazione.

Note

- ¹ Cfr. M. POËTE, *La città antica, introduzione all'urbanistica*, Einaudi ed., Roma, 1958
- ² Per un approfondimento sulla fase preistorica del luogo cfr. S. TUSA, *La preistoria. Caratteri e fasi della preistoria palermitana*, in R. LA DUCA (a cura di), *Storia di Palermo Vol. I*, ed. L'Epos, Palermo 1999.
- ³ V. TUSA, *Il periodo punico-romano. La storia*, in R. LA DUCA (a cura di), *Storia di Palermo Vol. I*, ed. L'Epos, Palermo 1999, p. 148.
- ⁴ Rimangono tracce dei boschi di lecci all'interno del parco reale della Favorita.
- ⁵ C. Marti Aris, *La centina e l'arco. Pensiero, teoria e progetto in architettura*, Christian Marinotti ed., Milano 2007, p. 53.
- ⁶ M. POËTE, *La città antica, introduzione all'urbanistica*, Einaudi ed., Roma, 1958, p. 105.
- ⁷ C. CIPRIANO, *Il recinto del gran Castello e la chiesa di San Giacomo dei Militari a Palermo*, tesi di laurea a.a. 1998-1999, rel. Prof. F.S. Brancato, R Patricolo, Facoltà di Architettura di Palermo, p. 2.
- ⁸ V. GIUSTOLISI, J. SCHUBRING, *Panormus I*, Centro di documentazione e ricerca per la Sicilia antica 'Paolo Orsi', Palermo 1988, p. 34.
- ⁹ Cfr. C.A. DI STEFANO, *La Topografia* in R. LA DUCA (a cura di), *Storia di Palermo Vol. I*, ed. L'Epos, Palermo 1999, p. 166.
- ¹⁰ Per un esaustivo inquadramento della geologia del centro storico cfr. M.S. GIAMMARINARO, V. CANZONERI, R. SPOTORNO, A. SULLI, R. CATALANO, *Historical Centre of Palermo: effects of the lithotechnical successions on the bulk contribution to seismic response* in «Memorie della società geologica italiana» n° 55, Roma 2000, pp. 439-447.
- ¹¹ Nello studio del regime dei venti di un determinato luogo si definiscono venti di traversia quelli che spirano da angoli tali da poter generare condizione pericolose o sfavorevoli alla navigazione e approdo.
- ¹² I venti di Maestrale e Scirocco, provenienti rispettivamente da Nord-Ovest e Sud-Est, sono, nell'emisfero boreale e alle nostre latitudini, flussi particolarmente intensi, spesso violenti e 'rafficati', nonché forieri di perturbazioni e maltempo.
- ¹³ Palazzo Castrone insiste sul versante meridionale di via Vittorio Emanuele nei pressi della Cattedrale; insieme alla Porta dei Patitelli, è stato uno dei punti di riferimento per le operazioni di ampliamento e rettifica dei fronti dell'area del Cassaro.
- ¹⁴ Il passo tra vicolo e vicolo è costante, mentre la rotazione, sebbene sempre presen-





te, è variabile. Ad una maggiore rotazione verso monte corrisponde una livelletta più dolce.

¹⁵ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Rizzoli ed., Milano 1991.

Didascalie

Fig. 1: Ricostruzione orografica dell'area del centro storico di Palermo prima delle modifiche dei suoli con sovrapposta parte della struttura urbana originaria. Si noti come l'asse ricalchi con precisione il crinale dell'acrocoro sino alla propaggine terminale su cui sorge la chiesa di San Antonio.

Fig. 2: Planimetria dei piani terra del centro storico di Palermo sezionata con un piano parallelo alla via Vittorio Emanuele e sollevato da questo di 1m. Si noti come l'ipotetica strada del Cassaro ricada quasi integralmente in zone interessate da scavi e sbanchi.

Bibliografia

Giuseppe Ferrarella (2018), "Indagine sulle ragioni della forma urbana. Il suolo di Palermo, le sue trasformazioni, gli effetti sugli edifici" in M. Livadiotti et alii (a cura di), *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini* Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, Thiasos Monografie 11., vol. III, *L'immagine della città moderna*, Roma 2018, p. 244.

Giuseppe Ferrarella (2019), "Stralci di un'indagine urbana. Considerazioni sull'architettura della strada del Cassaro di Palermo", in Marcella Aprile, Giuseppe Di Benedetto (a cura di), *Incompiute città di Palermo*, Architettura Civile n. 23/24, Milano 2019, pp. 23 – 26.

A guerra finita Aquileia si scopre romana

Antonella Indrigo

Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto, assegnista di ricerca, SSD ICAR 14, antonella@indrigo.it

I resti archeologici non ancora portati alla luce a volte hanno continuato, grazie alle narrazioni letterarie, ad avere una forte influenza sull'identità dei luoghi, per la loro capacità di costruire un mito e una identità anche se immateriale nella memoria degli abitanti di un territorio.

Questo è il caso della cittadina di Aquileia, che sino ai primi anni del Novecento fu dimenticata e lasciata lungamente in una condizione di oblio. Ma, sebbene i resti di questa antica città romana siano rimasti celati sotto metri di terra, essa continuò a mantenere viva il ricordo delle sue vestigia antiche per quasi duemila anni.

1900

L'archeologa Bruna Tamaro Forlati ricostruisce in modo preciso la storia della città basandosi anche sugli scritti di Tito Livio e sugli scavi che, negli anni trenta di questo secolo, avvalorarono le ipotesi dell'assetto della città.

Facendo un passo indietro, è necessario comprendere che la riscoperta di Aquileia come città di fondazione romana è avvenuta grazie allo scoppio del primo conflitto mondiale. Sino ad allora, questo agro romano non era affatto conosciuto ed era studiato solo da alcuni storici friulani che glorificavano le gesta dei suoi abitanti. Qui non erano mai state avviate campagne di scavo, se non in modo assolutamente casuale, né era ritenuto un luogo dove l'archeologia avesse un ruolo pregnante per la sua stessa identità.

Gli unici edifici superstiti, rimasti intatti dopo le diverse guerre che nei secoli avevano coinvolto il territorio, erano la basilica di Popone, che apparteneva al periodo in cui il cristianesimo si era diffuso, il museo Paleocristiano e pochi altri. A quel tempo la cittadina si presentava come un piccolo borgo rurale.

Tutto questo sebbene nel periodo romano essa avesse svolto un ruolo importante e fosse stata la porta d'Oriente dell'impero. Aquileia fu costruita non tanto per proteggere l'impero dal nemico «ovvero dalle popolazioni che abitavano le Alpi orientali»¹, ma per divenire un mezzo di guerra.

Fu fondata nel 181 a.C. e già nel 196 a.C. erano stati inviati tremila uomi-

ni tra fanti e centurioni che furono successivamente rinforzati, dato che questo luogo era considerato dall'impero quale il punto di partenza per le spedizioni volte alla sottomissione del territorio istriano .

Nei secoli seguenti Aquileia ebbe una notevole importanza commerciale grazie alla costruzione del porto fluviale, e con l'imperatore Diocleziano venne dotata di una flotta imponente e persino di una zecca. Con la diffusione del Cristianesimo assunse un ruolo centrale diventando un importante centro arcivescovile, e sotto la guida di Carlo Magno e del patriarca Massenzio ebbe un periodo florido, pur avendo subito distruzioni durante l'assedio di Attila del 452 a.C.

Tuttavia la fine del governo patriarcale determinò una progressiva decadenza economica e sociale in questo territorio.

1915

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Aquileia si trovava in suolo austriaco ma di lì a poco, esattamente il 24 maggio 1915, divenne italiana. Lo scrittore e giornalista Ugo Ojetti a quel tempo svolgeva la carica di Soprintendente alla conservazione del patrimonio artistico delle zone occupate, nella «Prefazione» della «Guida storico artistica» scritta da don Celso Costantini, narra con forza e accorata vivacità, quanto avvenne durante i primi anni di guerra. Ojetti racconta che gli austriaci nel momento in cui rinvenivano occasionalmente delle parti della città antica le ricoprivano frettolosamente, e che tutti i resti affiorati dal terreno, che potevano essere trasportati, li spedivano a Vienna, o nel peggiore dei casi li distruggevano in modo da cancellare tutto ciò che «là ricordasse Roma». E non solo, murarono i migliori frammenti delle sculture all'interno della stalla Moschettini e alcuni resti vennero accatastati nel Museo senza preoccuparsi di redigere alcuna schedatura. In più, quando gli austriaci scoprirono parte del mosaico, emerso nei primi del novecento all'interno della basilica nella navata maggiore, per metterlo in evidenza e per raggiungere il piano dove esso si trovava (circa un metro più in basso rispetto al livello di calpestio) «deturparono le colonne della nave con una grave base a tre parallelepipedi di pietra, in quello stile tedesco tutto peso che vuol sembrare prepotente ed è solo l'esagerazione co-

lossale dei 'giochi di pazienza' a cubi e cilindri di legno, cari ai fanciulli degli asili».

Ma una volta che la cittadina tornò in mano italiana, dopo il primo anno di guerra, tutto cambiò e non appena i soldati mandati al fronte, in lande a loro sconosciute, videro i resti, si ricordarono dei luoghi da cui erano partiti e riconobbero «stupefatti in quei mosaici, in quelle colonne, in quelle statue, in quei bronzi, in quei vetri, Roma, Napoli, Pompei, Venezia». L'arte e il resto dell'antico avevano smosso gli animi di un popolo che, anche se lontano dalle proprie terre per combattere, riconosceva vedendoli la propria appartenenza alla cultura romana.

Anche all'interno del Museo, che da quel momento non venne chiuso nemmeno per un giorno, fu subito fatto un inventario di tutto quanto era contenuto e fu esposto quanto più possibile così da consentire che «i soldati e gli ufficiali venissero liberamente a riconoscervi il loro diritto e la loro storia».

Il potere dell'antico, in questo luogo e in quel particolare momento storico, assunse un valore che travalicava quello meramente testimoniale; gli edifici, sopravvissuti alle varie invasioni, avevano assunto la capacità di superare il sapere del singolo individuo e di parlare tutte le lingue e i dialetti.

Sempre durante il primo anno di guerra furono realizzate nuove strade «sode e larghe» per collegare la città a Monfalcone e a Trieste e nuove vie d'acqua «tagliate nel piatto silenzio della laguna per ricongiungerla direttamente a Venezia»².

L'operato di Ugo Ojetti non si fermò alla scrittura ma insieme a don Celso Costantini ebbe un ruolo attivo nella valorizzazione di queste terre redente e dell'accrescimento del patrimonio monumentale .

I due fecero in modo di sistemare il mosaico teodoriano posto all'interno della basilica che era stato già in parte 'restaurato' dagli austriaci, lo misero in assetto e lo ripulirono, e nel 1915 inaugurarono questo lavoro alla presenza del Re grazie al lavoro dei soldati della III armata.

Le opere maggiori furono realizzate all'esterno del complesso basilicale, dove attraverso una campagna di scavi, a nord della torre campanaria del XI secolo, portarono alla luce la seconda basilica teodoriana, la

cui esistenza era già stata ipotizzata alla fine dell'ottocento. A protezione della cripta degli scavi venne costruita una soletta in cemento armato.

Grazie agli studi e ai ritrovamenti degli anni successivi fu avallata l'ipotesi dell'esistenza di due basiliche paleocristiane costruite nel 313 d.C. e in seguito distrutte da Attila. Queste erano collegate tra di loro attraverso un corridoio, quella oggetto di scavo era posta a nord mentre l'altra era posta a sud dove fu costruita la basilica di Popone.

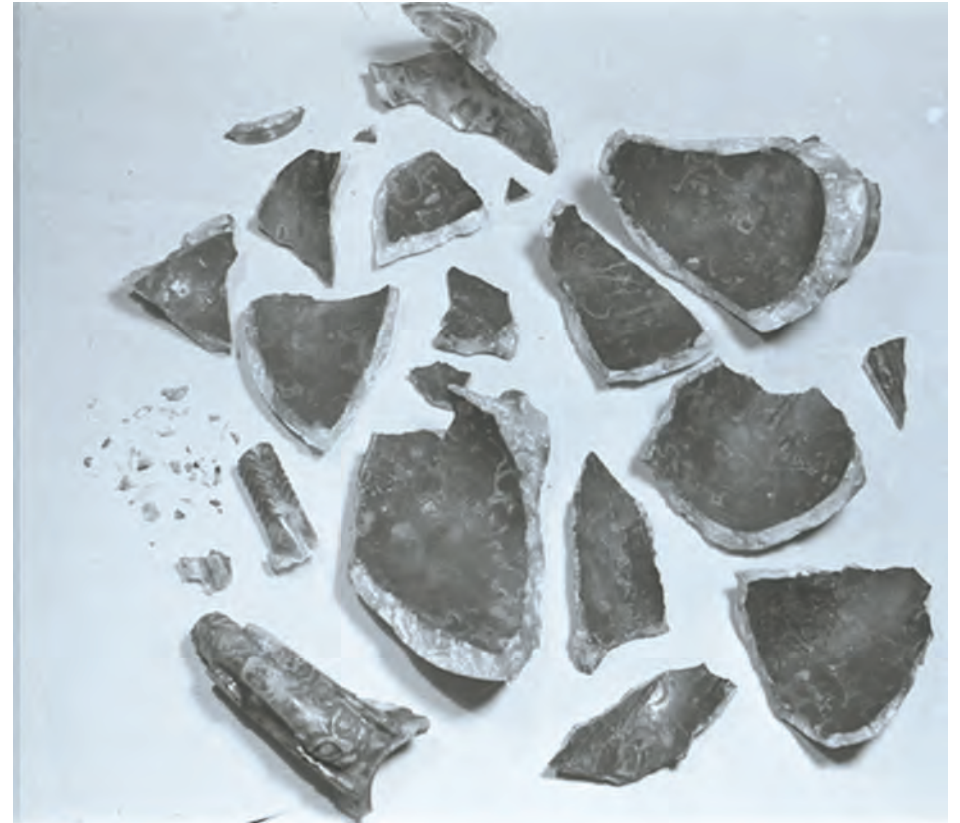
Nel 1918, su suggerimento di Celso Costantini, venne realizzata la copertura dell'aula nord a firma dell'architetto Giudo Cirilli che quel tempo rivestiva la carica di funzionario dell'Ufficio delle Belle Arti e Monumenti di Trieste e che ebbe un ruolo importante nella sistemazione di tutto il complesso basilicale.

Alla sua opera e a quella di Costantini si deve anche la costruzione del cimitero degli eroi dove Cirilli realizza la cancellata in ferro battuto e il monumento ai dieci Militi Ignoti posizionato dietro all'abside, composto da una tomba sormontata da un arcosolio che inquadrava i luoghi dove si svolsero i combattimenti.

2018

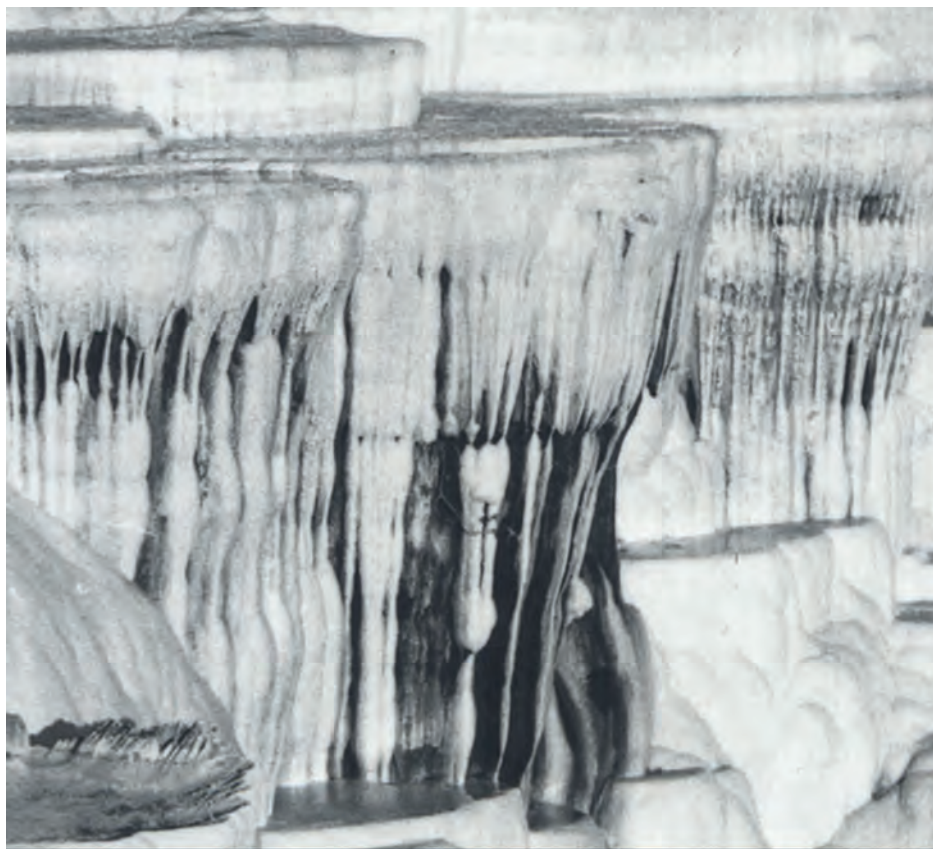
Per avvalorare la tesi che vede la scoperta della romanità di Aquileia a partire da questi anni è necessario ricordare che da quel momento in poi sino ai giorni nostri si è continuato a lavorare in modo ininterrotto per portare alla luce le diverse Aquileie: quella teodoriana, quella cristiana, quella bizantina.

I primi grandi lavori di scavo coordinati da un colto sapere della soprintendenza iniziarono con l'opera di Giovanni Battista Brusini³ grazie al quale, tra il 1929 e il 1934, furono portati alla luce i resti delle mura in laterizio costruite a protezione della città durante la 'pax romana' nei primi due secoli dell'impero. Fu inoltre rinvenuto il grande Foro Romano. Questo lavoro venne proseguito dall'archeologa Bruna Tamaro Forlati⁴, che non si limitò a continuare quanto fatto dal suo predecessore, ma in collaborazione con l'ingegnere Ferdinando Forlati, suo marito, nel 1936 realizzarono l'anastilosi delle colonne del Foro Romano, restituendone



Aquileja romana?

“ Si, un lontano ricordo abolito dai patriarchi tedeschi: qualche tronco di statua di imperatori, del tempo in cui gl'imperatori non erano ancora a Vienna o a Berlino, qualche bronzetto e marmetto e salace per far sorridere ad ogni estate i biondi e lustri bagnanti di Grado, **una manciata di monete logore e di frantumi di vetro:** questo doveva essere Aquileja romana per l'Austria, e niente più.”



Peggio ancora: negli scavi per scoprire il mosaico della basilica l'invidiosa curiosità di questi intrusi incontrò preziosi frammenti di quegli affreschi romani che, forse nella rovina di Attila, eran precipitati dal soffitto o dalle pareti sul pavimento. **Li abbiamo ritrovati in una stanzuccia senza impannate, sopra la sacrestia, sotto un palmo di polvere...**

l'altezza originaria. Negli anni Sessanta restaurando i pavimenti musivi della chiesa del IV-V secolo, e sistemarono il complesso del Monastero in cui fu collocato il Museo Paleocristiano. Infine l'ingegner Forlati progettò e realizzò l'accesso al Porto Fluviale, attraverso un portale in mattoni con un arco a tutto sesto che si confronta con l'altezza delle trabeazioni innalzate a metà della Via Sacra mantenendo un'estrema chiarezza e pulizia compositiva.

Alla soprintendente Luisa Bertacchi si deve la ricostruzione delle varie fasi della storia della città e la restituzione della dimensione urbana della città antica pubblicata ne "La Nuova Pianta Archeologica", dove, altresì, vengono descritti anche tutti i lavori di scavo degli ultimi quarant'anni. Alla stessa si devono anche le direttive, ancora perseguite, di come segnalare un ritrovamento una volta ricoperto, attraverso il posizionamento di pietra chiara sul terreno, come avvenuto per la basilica teodoriana attualmente ricoperta.

2019

Oggi Aquileia è un abitato di modeste dimensioni che conta circa tremila abitanti, una dimensione che evidentemente si contrappone alla grande estensione dell'antico 'municipium'. I molteplici frammenti urbani che sono stati valorizzati sono di fatto un'opportunità per riscattare questo territorio trasformandolo nel 'parco archeologico' che da molto tempo viene acclarato e che al momento si compone dal complesso basilicale, dal Foro Romano, dal Porto Fluviale a fianco del quale corre la via Sacra. Eppure molte parti della città antica sono già state scavate e in seguito tombate. Peraltro gli scavi condotti dall'università Ca' Foscari, presso l'ex fondo Sandrigo, hanno messo in luce un maggiore sviluppo della città antica anche oltre la sponda orientale del corso d'acqua Natissa, anticamente chiamato 'Natiso cum Turro'.

Questa cittadina si trova a dover affrontare nuove sfide che contemplano non solo nel proseguimento degli scavi e nella valorizzazione di quelli già intrapresi e incompiuti, ma anche la necessità di fornire risposte concrete ai tanti bisogni dettati dal vivere contemporaneo.

In primis è necessario cercare di far interagire il tessuto urbano e le aree

archeologiche con il nuovo flusso turistico 'lento', che da alcuni anni ha visto aumentare il numero di visitatori grazie alla costruzione della ciclo via Alpe Adria Radweg. Questo richiede la costruzione di punti di sosta, affacci, percorsi privilegiati e molto altro ancora.

Un'ulteriore questione è legata all'accessibilità delle aree scavate e già valorizzate che implica il confronto con le pratiche del Design for All, come è già avvenuto nel caso di Pompei.

Inoltre è necessario consentire di vedere l'ampiezza della città antica la cui vista, al momento, risulta parcellizzata a singole aree, dato che l'orografia del suolo è pianeggiante e l'imposta degli scavi è collocata a circa un metro e mezzo al di sotto dell'attuale piano di campagna. Anche all'interno del Foro aquileiese i resti percepibili sono elementi che si staccano di pochi centimetri dal suolo (a meno delle colonne) e l'interferenza della strada Julia Augusta, che lo attraversa, rende pressoché impossibile ricostruirne visivamente le dimensioni originarie. Pertanto sarebbe auspicabile la creazione di punti di vista privilegiati posti ad una quota superiore.

In questo momento alcuni archeologi stanno conducendo degli scavi attorno alle mura bizantine che nel quadrante urbano sud-occidentale avvicinandosi al 'quartiere degli spettacoli'⁶, dove probabilmente c'era un teatro di epoca romana. Quest'ultimo era stato messo parzialmente in luce dalla Bertacchi sul finire degli anni Settanta, a fianco del quale si dovrebbero rinvenire le Grandi Terme, le mura repubblicane, quelle bizantine e quelle imperiali.

Questo luogo è un continuo laboratorio a cielo aperto con molti problemi irrisolti e per questo motivo vengono periodicamente banditi, dal comune o dalla Fondazione, concorsi di idee, gare, concorsi di progettazione. Qui, ai limiti del confine, l'architettura è chiamata a gran voce a dare risposte continuando quel dialogo tra archeologo e architetto iniziato molti anni or sono.





Note

¹ Bruna, Tamaro Forlati (1980), *Da una colonia romana a una città stato*, AA.VV. in *Da Aquileia a Venezia: una meditazione tra l'Europa e L'Oriente dal II secolo a.C. al VII secolo d.C.*, Milano, Libri Scheiwiller, pp. 15-44.

² Le citazioni riportate Ugo, Ojetti (1916), *Prefazione*, in Celso Costantini, *Aquileia e Grado. Guida storico artistica con prefazione di Ugo Ojetti*, Milano, Alfieri e Lacroix, pp. VII-XI

³ Giovanni Battista Brusin nel 1922 fu il direttore del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, promosse diverse campagne di scavo, nel 1928 fu tra i fondatori dell'Associazione Nazionale per Aquileia e nel 1936 divenne Soprintendente alle Antichità di Padova con giurisdizione sulle Tre Venezie e sulla Lombardia.

⁴ L'archeologa Bruna Tamaro, divenne Ispettore archeologo nella Soprintendenza della Venezia Giulia e nel 1936 direttrice del Museo Archeologico di Venezia, dopo il pensionamento del precedente Brusin nel 1952 fu la Soprintendente alle Antichità di Padova con giurisdizione sulle Tre Venezie.

⁵ AA.VV. ,*Il teatro romano di Aquileia l'individuazione dell'edificio e lo scavo della cavea*, in *The Journal of Fasti Online, Associazione Internazionale di Archeologia Classica*, n°404, 2018, pp.1-20.

Didascalie

Fig. 1: Parole di Ugo Ojetti e fotografia di cocci, Archivio Progetti IUAV, Fonfo Forlati, FOR10642

Fig.2: Parole di Ugo Ojetti e fotografia delle vasche calcaree di Pamukkale, Archivio Progetti IUAV, Fonfo Forlati, FOR5133

Fig.3: Scavi sulla via Sacra, Archivio Progetti IUAV, Fonfo Forlati, FOR 3155

Fig.4: Colonnato del Foro Romano, Archivio Progetti IUAV, Fonfo Forlati, FOR 3154

Bibliografia

AA.VV. (1980), *Da Aquileia a Venezia: una meditazione tra l'Europa e L'Oriente dal II secolo a.C. al VII secolo d.C.*, Milano, Libri Scheiwiller, pp. 59.

Alberto, Giorgio Cassani, Guido, Zucconi a cura di (2014), Guido Cirilli. *Architetto dell'Accademia*, Padova, Il Poligrafo.

AA.VV. (2010) *Archeologia e contemporaneo. IUAV giornale dell'università*, n° 81, settembre 2010.

Luisa, Bertacchi (2005), *Nuova Pianta Archeologica di Aquileia*, Udine, Edizioni del Confine.

Nicola, Vazzoler (2018), 15-18: trasformazioni urbane al fronte, in U3 –UrbanisticaTre, gennaio 2018

Stefano, Solteni a cura di (2017), *Le stagioni dell'ingegnere Ferdinando Forlati. Un protagonista del restauro nelle Venezie del Novecento*, Padova, Il Poligrafo.

Il Progetto di Architettura per il recupero delle relazioni tra Patrimonio e Paesaggio: il caso dei restauri di due fori alto-imperiali in Hispania (Termes e Valeria)

Alessandro Labriola

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR/18, alessandro.labriola@poliba.it

Gli interventi di restauro e sistemazione di aree archeologiche pongono il Progetto di Architettura di fronte a una serie di limitazioni metodologiche, sulle quali si fonda un'interazione rispettosa e non arbitraria con strutture il cui uso e le cui originarie qualità spaziali sono state spesso rese irriconoscibili dal trascorrere del tempo. L'opera di Cesare Brandi contiene interessanti riflessioni sulle problematiche legate al restauro di manufatti che si trovino allo stato di 'rudere', ovvero il cui processo di deterioramento sia giunto a tal punto da impedirne la reintegrazione dell'unità potenziale. Gli unici interventi possibili saranno pertanto quelli guidati dall'istanza storica, ovvero la «[...] mera conservazione, salvaguardia dello *status quo*, [...] che implicitamente esclude la possibilità di altro intervento diretto che non sia la vigilanza conservativa e il consolidamento della materia [...]»¹. Ovviamente, non tutte le rovine archeologiche possono essere considerate ruderi: in alcuni casi infatti gli elementi conservati possono consentire il recupero parziale dell'unità formale originaria attraverso un'anastilosi accompagnata da un minimo ricorso a reintegrazioni – conformemente all'articolo 15 della Carta di Venezia. Ciononostante, il presentarsi delle condizioni in cui siano ammissibili interventi di questo tipo costituisce una circostanza piuttosto rara; nella maggior parte dei casi le strutture archeologiche – alterate dalle successive rioccupazioni e spoliazioni cui furono sottoposte nel corso del tempo – rientrano pienamente nella categoria brandiana di 'rudere'.

I limiti imposti all'intervento diretto non escludono tuttavia la possibilità di concentrare le azioni progettuali 'a margine' del manufatto antico, agendo su quello che Brandi definiva «[...] lo spazio-ambiente del rudero [...]»². Sono proprio gli interventi indiretti che consentono al progettista contemporaneo di andare oltre il semplice aspetto conservativo, elaborando soluzioni in grado di favorire la comprensione del monumento attraverso il disvelamento delle tracce delle relazioni che originariamente intercorrevano tra esso e il suo contesto. La riscoperta di questi rapporti può scaturire dalla combinazione del metodo dell'analisi storica con procedure proprie della composizione architettonica - prima fra tutte il

(ri-)disegno – nell’ambito di una fase preliminare di indagine che sappia essere uno «[...] strumento di studio e progettazione al tempo stesso [...]»³. Questo processo conoscitivo e creativo potrà produrre risultati significativi soprattutto in quei casi in cui sussistano argomenti storicamente fondati per riconoscere nella volontaria instaurazione di una dialettica tra architettura e luogo una componente essenziale del progetto originario.

Questa condizione si riscontra in molti dei complessi forensi realizzati tra l’inizio del Principato e la fine del I sec. d.C. nelle città romane della penisola iberica. In questo arco temporale l’*Hispania* fu interessata insieme ad altre aree dell’Occidente romano da un ampio processo di urbanizzazione⁴, che portò alla rapida diffusione – in regioni in cui fino ad allora le modalità insediative di tipo urbano avevano avuto solo una limitata penetrazione – della ‘città’ di tradizione ellenistica e italica quale cellula di base dell’organizzazione economica, sociale e amministrativa dell’Impero. La fondazione di nuovi centri urbani e la trasformazione di insediamenti esistenti si trovarono così a ricoprire un ruolo di primo piano nel consolidamento del controllo romano sul territorio e nello sviluppo di quel processo di assimilazione politico-culturale delle élites locali noto come ‘romanizzazione’. Di conseguenza, le forme urbane e architettoniche assunsero in questo contesto una potente carica simbolica⁵, andandosi a identificare con la rappresentazione fisica dei valori e dei vantaggi della *romanitas*.

L’influsso di questi condizionamenti ideologici appare particolarmente evidente nell’evoluzione tipologica dei fori, i quali costituivano non solo il luogo più emblematico della vita urbana, ma anche uno dei principali scenari dell’esaltazione del nuovo regime imperiale attraverso la celebrazione del culto dinastico⁶. Sebbene i fori alto-imperiali delle città iberiche condividessero la stessa connotazione simbolica e le medesime componenti principali (piazza, tempio, basilica, curia, portici), le loro configurazioni planimetriche non sembrano seguire schemi standardizzati, rivelando una grande variabilità di soluzioni⁷. Una maggiore unifor-

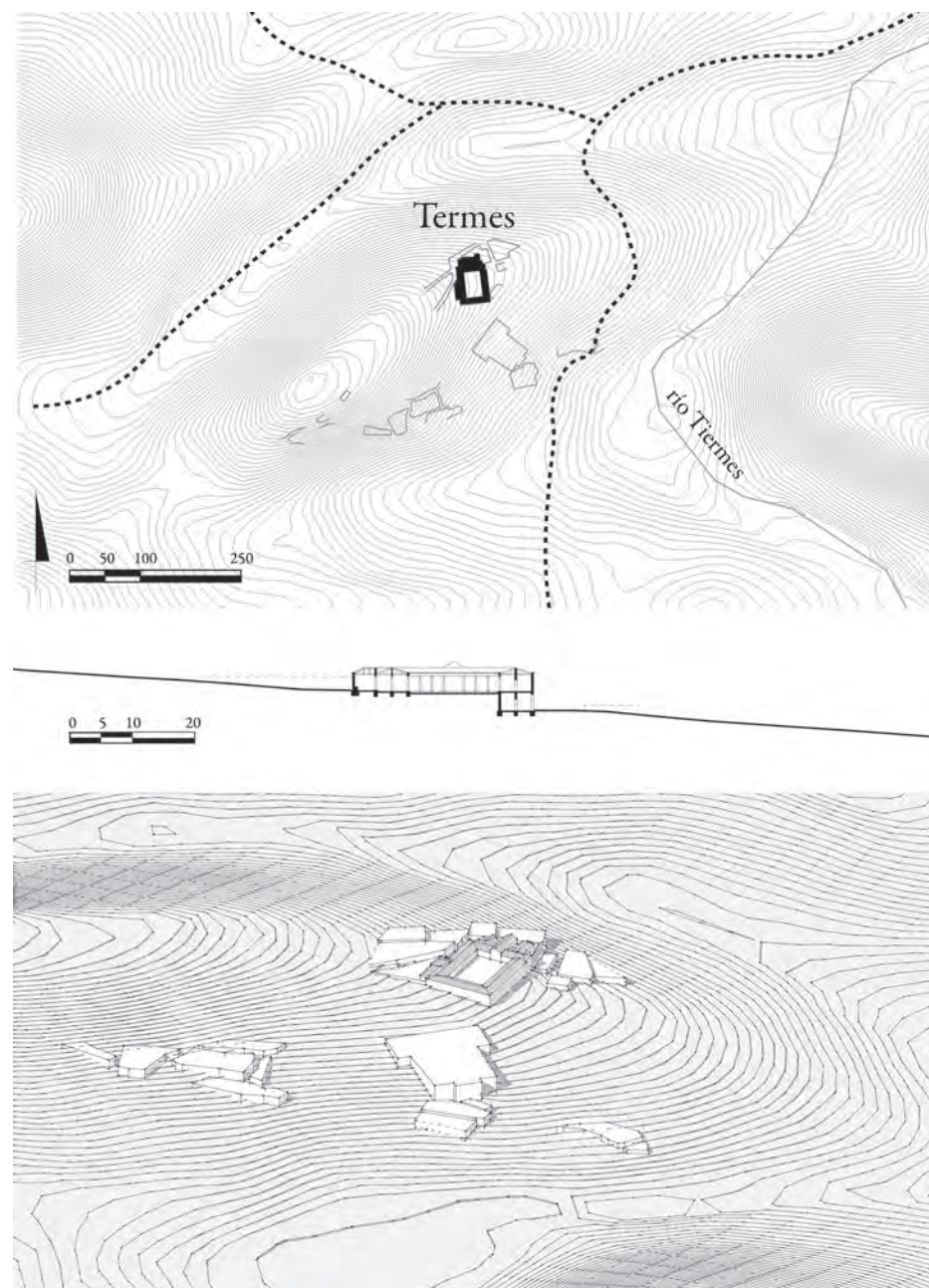
mità può essere tuttavia riscontrata nelle scelte relative all’inserimento urbano e paesaggistico di questi complessi: la stragrande maggioranza di essi fu infatti costruita in punti elevati della topografia urbana, assumendo una posizione acropolica. Dal momento che soluzioni di questo tipo si riscontrano non solo nelle città che sorsero in siti precedentemente occupati da *oppida* preromani, ma anche in quelle pianificate *ex nihilo*, è possibile ipotizzare che esse derivassero da una precisa volontà progettuale, riconducibile non solo all’accentuazione del carattere sacrale di questi complessi, ma anche all’esigenza di stabilire rapporti visivi con il territorio circostante che ne esaltassero e amplificassero il significato simbolico tramutandoli in veri e propri *landmark* paesaggistici.

Un’ulteriore prova dell’importanza attribuita già in antico alla prominenza topografica dei fori iberici è fornita dall’imponente sforzo costruttivo che fu richiesto dalla realizzazione delle opere (terrazzamenti, riempimenti, sostruzioni) necessarie ad ammortizzare le forti pendenze dei siti scelti e ottenere uno o più ‘piani artificiali’ su cui edificare il complesso. In numerosi siti la risultante interconnessione tra il foro e il suo contesto territoriale ha lasciato tracce ancor oggi ben leggibili, grazie alla permanenza di una sostanziale identità tra il paesaggio storico e quello attuale dovuta all’abbandono di molti insediamenti nell’ambito dei rivolgimenti che interessarono la penisola iberica a seguito della crisi del mondo antico. Sono perciò numerosi i casi in cui si verificano le condizioni ideali per l’elaborazione di proposte progettuali basate su azioni minime e indirette, in grado di ‘portare alla luce’ le originarie relazioni tra architettura e paesaggio. Alcuni tra i differenti approcci adottabili a questo scopo possono essere esemplificati attraverso l’analisi di realizzazioni recenti in due importanti aree archeologiche della Meseta – corrispondenti alle città romane di *Termes* e *Valeria*.

La monumentalizzazione dell’insediamento celtiberico di *Termes* (Montejo de Tiermes, provincia di Soria), avviata in epoca augustea, subì un deciso incremento durante il principato di Tiberio⁸. La maggior parte dei resti del foro appartengono tuttavia a una fase costruttiva successiva, datata

tra la fine dell'età giulio-claudia e l'inizio di quella flavia⁹. Il complesso sorse su una terrazza artificiale ricavata sulle pendici orientali di un promontorio, da cui dominava visivamente le principali vie di accesso alla città e il corso dell'antistante *río Tiermes* - che in questo tratto attraversa un ampio canyon delimitato da pareti rocciose. Sui lati sud ed est il consistente salto di quota tra il piazzale forense e il piano di campagna richiese la realizzazione di un livello inferiore di sostruzione, costituito da una galleria porticata su cui si aprivano una serie di *tabernae*. La facciata del foro su questi lati - scandita da due ordini di arcate sovrapposte ornate da un *Theatermotiv* - si trovava a dominare un'ampia porzione del paesaggio antistante, andando a definire una scenografia urbana di forte impatto. Gli interventi di restauro attuati a partire dal 2007 sotto il coordinamento di Miguel Ángel de la Iglesia¹⁰ hanno comportato il consolidamento delle strutture conservate in elevato e la restituzione dello sviluppo planimetrico delle sostruzioni mediante la stesura di un manto uniforme di pavimentazione in ghiaia e la reintegrazione - con gabbioni di contenimento riempiti con pietrame - delle lacune nel tracciato delle murature perimetrali. Oltre a rispondere alle esigenze della conservazione, le scelte progettuali sono state soprattutto orientate al recupero del rapporto tra visitatore, paesaggio e resti archeologici, allestendo una «máquina para la visión»¹¹ basata sulla distribuzione dei percorsi di visita e la definizione di una serie di interventi puntuali. Tra questi ultimi appare particolarmente efficace la ricomposizione dell'angolo sud-est del complesso, limitata al livello delle sostruzioni ma in grado di contribuire in maniera significativa a restituire la volumetria del foro e a ripristinarne la prominente visiva sull'antistante canyon.

A differenza di *Termes*, *Valeria* (Las Valeras, provincia di Cuenca) fu probabilmente una fondazione romana *ex novo*, per la quale venne tuttavia scelto un sito molto simile a quello termestino, ovvero un promontorio delimitato dal profondo canyon scavato dal *río Gritos*. L'area si contraddistingue per la presenza di due cime separate da un'area conformata a sella, sulla quale fu edificato nell'ultimo quarto del I sec. a.C. un complesso forense, che verrà completamente ricostruito e ampliato verso la





fine del primo terzo del I sec. d.C.¹² Anche in questo caso il foro fu impiantato su una piattaforma artificiale: il fronte orientale delle sostruzioni – dove si determinava il maggior dislivello – venne monumentalizzato con un imponente ninfeo a facciata rettilinea¹³. Anche se la conformazione stretta e profonda della gola in cui scorre il fiume Gritos impediva la vista del foro dal fondovalle - lungo il quale passavano le vie di accesso alla città - il prospetto del ninfeo si manifestava improvvisamente e con un forte effetto teatrale all'inizio di uno dei principali cammini di ascesa al promontorio lungo il suo versante sud-est. Per il recupero di questa peculiare relazione tra il monumento e il suo intorno non poteva essere sufficiente un intervento basato – come nel caso di *Termes* - sulla ricomposizione dell'impronta al suolo delle strutture. Infatti, la copertura realizzata nel 2015 per proteggere le cisterne al di sotto del piazzale, pur consentendo di visualizzare l'ingombro planimetrico del foro dalle due sommità del promontorio e dalla sella che le unisce, risulta completamente invisibile dalle quote più basse. Il ripristino dell'originario rapporto visivo con il paesaggio è stato in questo caso possibile solo attraverso la «recreación volumétrica»¹⁴ di una sezione dell'elevato del ninfeo, basata sull'ipotesi ricostruttiva proposta da Juana Caballero¹⁵. Secondo il progetto elaborato dall'architetto Ana Martínez in stretta collaborazione con il team di archeologi impegnato nello studio del sito, il prospetto antico è stato riprodotto con uno schermo permeabile in lamelle lignee, che lascia in gran parte visibili le strutture antiche, riuscendo al tempo stesso a 'rievocare' – secondo l'accezione del termine proposta da Francesco Ceschi in relazione al suo intervento sul tempio di Apollo a Veio¹⁶ - la volumetria del complesso e il suo ruolo nella definizione e nella rappresentazione dell'*imago urbis*.

Note

¹ Brandi 1963, pp. 58-59.

² Brandi 1963, p. 59.

³ Magnago Lampugnani 2016, p. 31.

⁴ Mar 1997, pp. 145-148.

⁵ Zanker 2000.

⁶ Sauron 2007, p. 107.

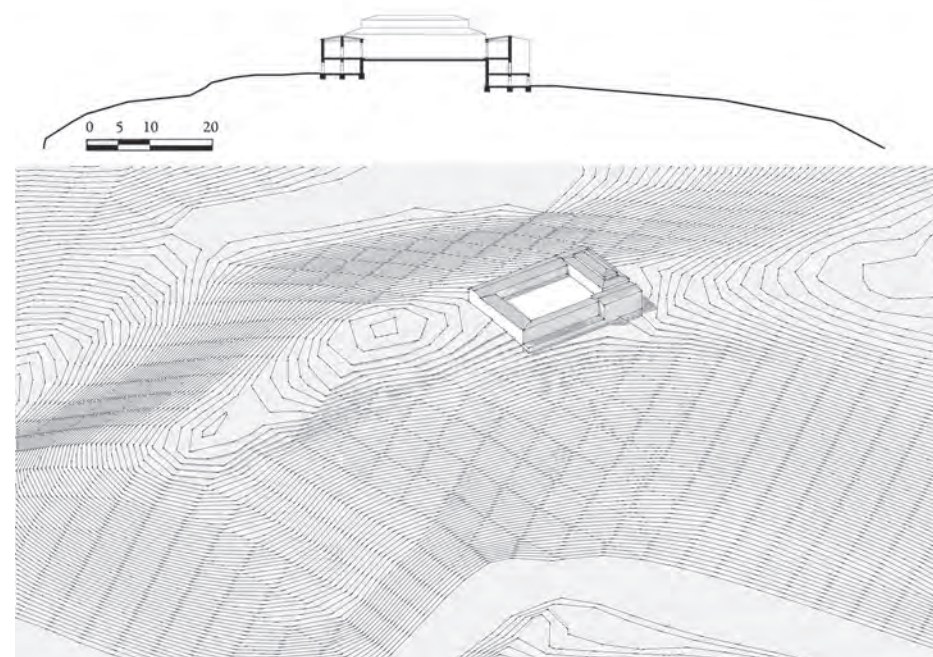
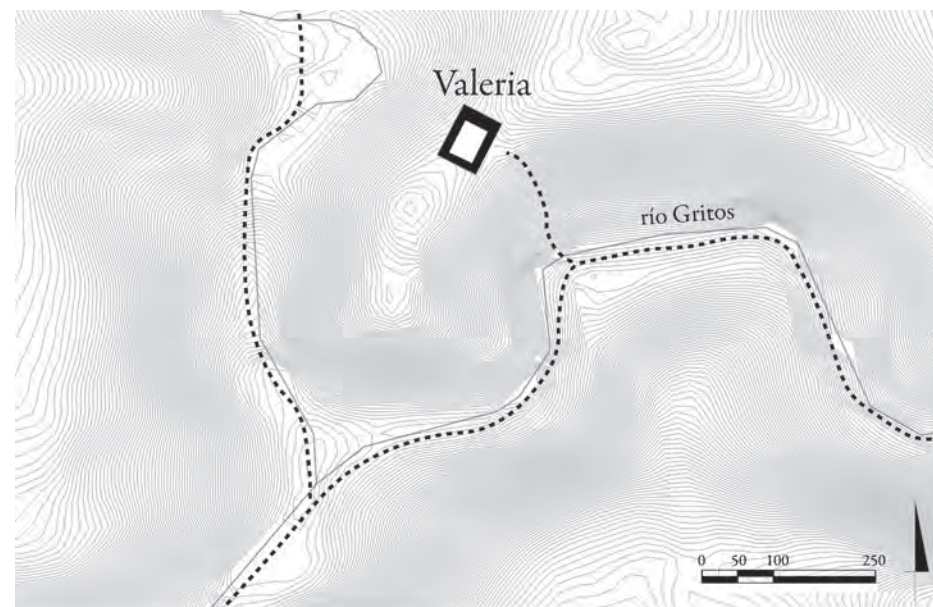
- ⁷ Schattner 2018, pp. 213-214.
⁸ Martínez 2010, pp.231-244
⁹ Pérez *et alii* 2009, p. 103.
¹⁰ Iglesia 2008, pp. 38-39.
¹¹ Iglesia *et alii* 2013, pp. 238-240.
¹² Fuentes, Montoro 2011.
¹³ Osuna 1978, pp. 96-99 e tavola 2.
¹⁴ Domínguez-Solera *et alii* 2018.
¹⁵ Caballero 2016.
¹⁶ Boitani, Ceschi 1995.

Didascalie

- Fig. 1. *Termes*: planimetria, ricostruzione assonometrica da Sud-Est e sezione est-ovest.
 Fig. 2. *Termes*: vista da Sud-Est del complesso forense e dettaglio della ricomposizione dell'angolo sud-orientale.
 Fig. 3 *Valeria*: planimetria, ricostruzione assonometrica da Sud-Est e sezione est-ovest.
 Fig. 4. *Valeria*: vedute del foro dalla sommità del promontorio e dalla valle del fiume Gritos.

Bibliografia

- Boitani, Francesca e Francesco Ceschi (1995), "La rievocazione del tempio di Apollo a Veio", in Amendolea, Bruna (a cura di), *I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto, Il Seminario di Studi*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 88-97.
 Brandi, Cesare (1963), *Teoria del Restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
 Caballero, Juana (2016), "Interpretación virtual del yacimiento de Valeria", in *Ricotí*, n° 21, pp. 84-91.
 Domínguez-Solera, Santiago D., Michel Muñoz, Ana Martínez e Fernando Ortega (2018), "Proyecto de recreación volumétrica de un segmento del Foro de Valeria en la parte de Ninfeo", in *Ricotí*, n° 23, pp. 43-64.
 Fuentes, Ángel e Mónica Montoro (2011), "Valeria: El foro como ninfeo, el ninfeo como templo, ¿qué es que?", in Lagóstena, Lázaro G., José L. Cañizar e Lluís Pons (a cura di), *Aqvam perducendam curavit: Captación, uso y administración del agua en las ciudades de la Bética y el Occidente romano*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 245-260.
 Iglesia, Miguel Á. de la (2008), "Trabajos de consolidación y restauración del yacimiento arqueológico de Tiermes", in *Oppidum*, n° 4, pp. 35-48.
 Iglesia, Miguel Á. de la, Cesáreo Pérez, Emilio Illaregui (2013), "Tiermes: laboratorio cultural. Trabajos de restauración, musealización y puesta en valor (2007-2010)", in *Actas VI Congreso internacional de musealización de yacimientos y patrimonio*, Toledo, Consorcio de la ciudad de Toledo, pp. 233-241.





Magnago Lampugnani, Vittorio (2016), "Il sapere della città", in *Domus*, n° 1005, Settembre 2016, pp. 30-33.

Mar, Ricardo (1997), "L'urbanistica romana nella penisola iberica", in Arce, Javier, Serena Ensoli ed Eugenio La Rocca (a cura di), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*, Milano, Electa, pp. 142-148.

Martínez, Santiago (2010), "El foro romano de Tiermes (Hispania Citerior): Síntesis histórica, arqueológica y topográfica. S. I a.C. - s. II d.C.", in *Archivo Español de Arqueología*, n° 83, pp. 221-266.

Osuna, Manuel (1978), *Valeria romana I: Memoria de los trabajos arqueológicos efectuados de 1974 a 1976*, Cuenca, Caja Provincial de Ahorros.

Pérez, Cesáreo, Emilio Illaregui e Pablo Arribas (2009), "Excavación arqueológica en la calle y tabernae meridionales del foro de Tiermes: Intervención de 2009", in *Oppidum*, n° 5, pp. 79-112.

Sauron, Gilles (2007), "Le forum et le théâtre: le décor du culte impérial d'Arles à Mérida", in Nogales, Trinidad e Julián González (a cura di), *Culto imperial: política y poder*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, pp. 107-123.

Schattner, Thomas (2018), "Städtebau, Variabilität und die Mehrfachverwendung von Baugedanken im römischen Hispanien", in Freilinghaus, Heide e Thomas Schattner (a cura di), *Ad summum templum architecturae*, Möhnesee, Bibliopolis, pp. 206-220.

Zanker, Paul (2000), "The city as a symbol. Rome and the creation of an urban image", in Fentress Elisabeth (a cura di), *Romanization and the city: Creation, transformations, and failures*, Portsmouth, Journal of Roman Archaeology, pp. 25-41.

Paesaggi indiani del patrimonio: tra ricerca scientifica e approcci didattici al progetto della storia nella Walled City di Ahmedabad (India)

Angelo Giuseppe Landi

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore t.d., ICAR/19, angelogiuseppe.landi@polimi.it

Alisia Tognon

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca, ICAR/14, alisia.tognon@polimi.it
Cept University, FA - Faculty of Architecture, teaching fellow, alisia.tognon.extfa@cept.ac.in

I temi alla base di questo scritto riflettono parte delle ricerche e delle attività didattiche che si sono svolte presso la Cept University di Ahmedabad, dove gli autori hanno lavorato nei laboratori di *Urban Regeneration* e in un workshop in *Traditional Building Materials and Conservation*. L'oggetto delle indagini riguarda la *Walled City* di Ahmedabad e affronta la possibilità di identificare una metodologia di analisi e una strategia di progetto, trasmissibile didatticamente, che nasce dall'espone dei quesiti, tentando di fornire delle risposte, con l'intento di favorire un preciso modo di inquadrare il problema della lettura, dell'interpretazione, della modificazione e della cura dei 'paesaggi della storia' nel complesso contesto indiano. L'obiettivo è quello di dimostrare in tale ambito l'operabilità della 'trasformazione', che trova le sue radici e giustificazioni nel territorio dell'identità, attraverso un ripensamento del ruolo degli strumenti della disciplina architettonica nello studio e nel progetto di questi spazi, per proporre una visione che basi l'attenzione nella valutazione e miri alla valorizzazione delle risorse, alla loro salvaguardia, assumendo la 'modificazione' come procedimento per la cura del patrimonio architettonico.

Il primario obiettivo della ricerca è capire come il patrimonio, all'interno di una volontà di sviluppo sostenibile di una città 'vivente', possa strutturarsi tenendo conto sia l'intangibilità delle diverse e mescolate culture coabitanti, sia i tangibili segni dei manufatti architettonici che non sono mai statici o completi, preservando il significato storico per le future generazioni.

La necessità del principio trasformativo

Il patrimonio non è un'essenza che deriva da un principio trascendentale. Al contrario è un fenomeno che si costruisce socialmente e, pertanto, occorre chiedersi come questo si sia costruito e come abbia fondato la sua identità, ritenuta una questione ineludibile che rinvia ad una necessaria osservazione di tutte le pratiche e di tutte le esperienze, che ad esso sono connesse, in modo tale da poter definire, con lucida autocoscienza, quali azioni attuare sul patrimonio senza incorrere in aporie o mistificazioni.

La posizione sostenuta nello scritto è la trasformazione dell'eredità del patrimonio che non è replicabile, ma *trans*-formabile. La trasformazione è assunta come operazione imprescindibile per l'architettura. Qualsiasi

progetto, inteso come strumento critico, apporta un segno, un giudizio proprio nel contesto su cui si deposita, arrivando a modificare in modo irreversibile lo strato architettonico e lo spazio. Il processo trasformativo si costruisce, quindi, in stretta relazione con il passato di cui ne eredita i segni, apportando una variazione di significato utilizzando la memoria. Il punto di partenza è definire quali siano le condizioni, i fattori e i momenti critici, in cui il patrimonio possa beneficiare e sviluppare tale potenzialità al fine di evolversi, preservando la sua riconoscibilità. Considerando il patrimonio come un repertorio di conoscenze aperto, l'esito è la costituzione di un'ulteriore realtà, che si realizza come nuovo tassello all'interno di un sistema complesso, conferendo un ulteriore senso ai luoghi e uno specifico valore abitativo.

Conflitti e dinamiche nell'approccio indiano al patrimonio

Riprendendo le riflessioni contenute nel documento *Hriday Reflections*¹ - un programma di sviluppo che pone al centro il patrimonio culturale, riconoscendo come centrale la necessità di coinvolgere le comunità locali - K. T. Ravindran², riporta all'attenzione come per gli ultimi sette decenni l'interesse riguardo allo sviluppo urbano in India si è concentrato sulle grandi città o sulle loro aree periferiche in forte espansione. Tuttavia la maggior parte dei centri urbani include nuclei storici di antica formazione, caratterizzati da un intrinseco valore culturale e identitario, per i quali, per lo più, non si sono identificate linee guida specifiche. Tale approccio rappresenta una visione limitata, che non considera i bisogni delle storiche città indiane: il valore culturale, tangibile e intangibile, infatti, non viene assunto come parte sostanziale nei processi di sviluppo integrato dei piani di trasformazione. Bisogna considerare, inoltre, che a partire dagli anni Trenta dello scorso secolo si è innestata una curva esponenziale della crescita demografica. Acuita anche dal parallelo sviluppo industriale, si è determinato un processo di densificazione della popolazione all'interno delle città storiche, decretando un generale aumento della congestione e innescando la tendenza al formarsi di attività e insediamenti informali sul perimetro dei manufatti storici. Gli esiti di tale cambiamento sono evidenti dal confronto con le foto storiche della

Old City di Ahmedabad o leggendo oggi le tracce rimaste degli slums che si erano costituiti lungo gli argini del Sabarmati River in adiacenza alle antiche mura storiche, rimossi forzatamente nel 2012 con lo sviluppo del progetto sul Riverfront³.

Un'altro dei temi legati alle strategie di conservazione del patrimonio indiano è l'elevato numero di manufatti storici. Da un lato, riguardo al loro rapporto con la storia, bisogna evidenziare che non esistono significative fonti o documenti scritti attraverso i quali ricostruire una narrazione coerente. Dall'altro, come sottolinea Savyasaachi, è interessante comprendere come i 'luoghi densi di storia' siano l'oggetto e strumento di profonde contraddizioni, di conflitto sociale⁴.

Nei nuclei storici, i segni del passato non sono solo impressi nei manufatti e nel tessuto costruito, testimonianza della storia delle comunità, ma ancora di più sono visibili nel patrimonio culturale e tradizionale della città. Sostanziale è il legame del luogo con le persone, che in esso ancora oggi attivamente vivono e lavorano, plasmando una forma della città in continua evoluzione, in cui nuovi elementi si giustappungono nel tessuto più vecchio, aggiungendo una nuova fase ai secoli di storie pregresse. Come emerge chiaramente nelle ricerche sulle città indiane, coordinate da Rahul Mehrotra⁵, risulta per esse strutturante la dicotomia tra le due componenti, concrete e sensoriali, che occupano lo stesso spazio fisico: la 'città statica' e la 'città cinetica'. La città statica, permanente e solida, è l'entità monumentale, bidimensionale, che è registrata sulle planimetrie riconosciute delle città. Ad esse si addiziona, la 'città cinetica', che non è comprensibile come entità bidimensionale, ma viene percepita come una città in movimento, tridimensionale e soggetta ad uno sviluppo incrementale.

Considerando tale dualità fondativa nella lettura delle città indiane, si rivela come il trend che emerge dalle analisi effettuate durante le personali ricerche in atto sul contesto indiano attesti una corsa verso lo sviluppo economico, in cui le testimonianze storiche sono considerate 'passività' anziché 'positività'. Ciò che emerge infatti è la tendenza a considerare i manufatti storici, come presenze da sostituire con il 'nuovo'. Tale prassi, che prevede la demolizione dei vecchi lotti storici e la

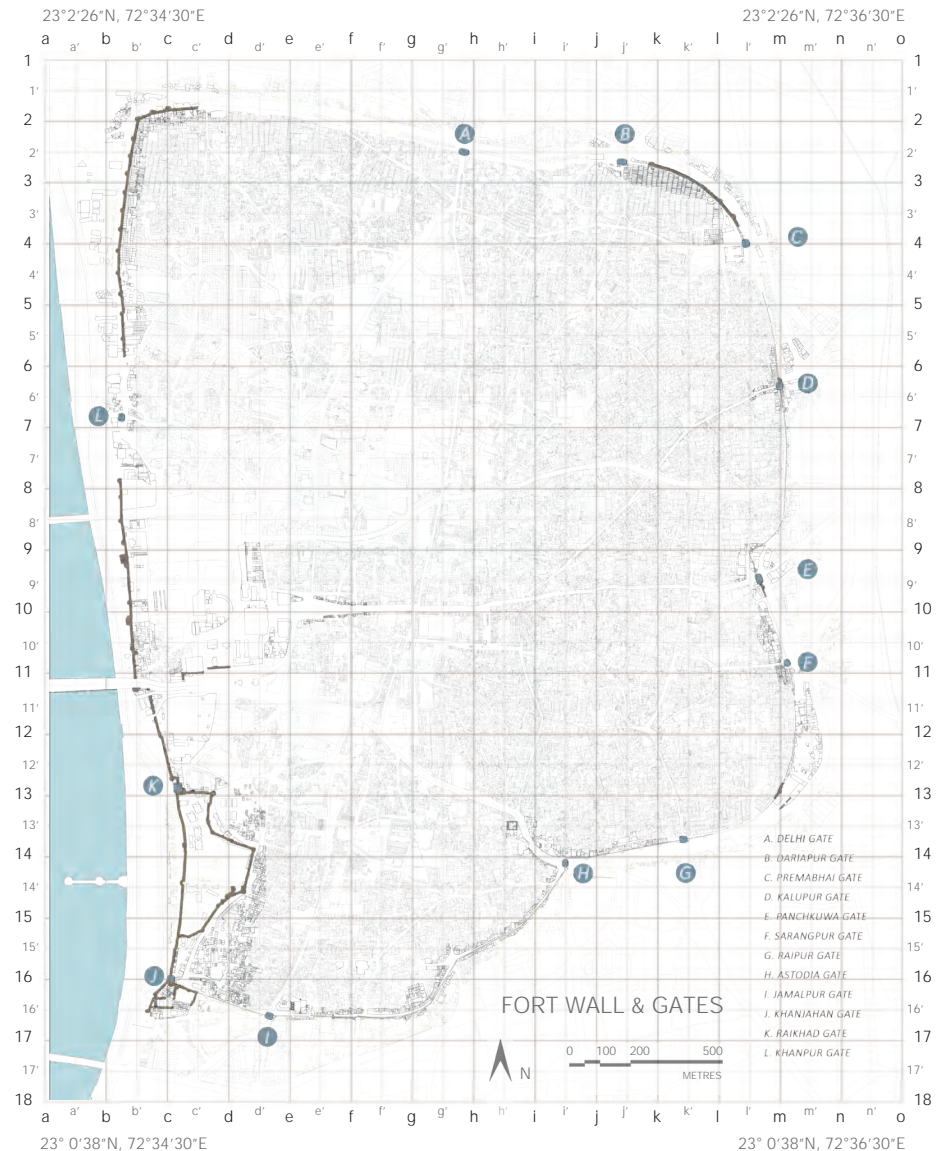
costruzione di nuove strutture edilizie con forme, materiali e tecniche costruttive avulse dal contesto culturale in cui sono inserite, diventa cruciale in una logica di preservazione del 'senso del luogo'. Stringente diviene, quindi, la necessità di comprendere quali strategie possano essere adottate nella città storica di Ahmedabad, che è stata la prima città indiana a essere dichiarata patrimonio mondiale Unesco.

Le tracce della storia nella Walled City di Ahmedabad

Nel 2017, il nucleo storico della città di Ahmedabad (*Walled City* o *Old City*) è entrato a far parte delle liste del Patrimonio Unesco, rispondendo ai criteri II, V e VI⁶. La motivazione è dettata dal riconoscimento per l'intera città murata di un evidente significato universale, non solo in quanto testimonianza tangibile di un manufatto storico che rispecchia un susseguirsi di epoche, ma anche per l'elevato valore intangibile della tradizione culturale che si traslettera nel paesaggio urbano.

Fin dall' VIII secolo d.C., gli storici⁷ attestano che Vama Raja, della dinastia Hindu Cavada, fondò la capitale Anahelveda sulle rive del fiume Saravasti, circa sei miglia a nord dell'attuale Ahmedabad. Fu intorno al XV secolo, che il territorio fu conquistato dai musulmani, passando sotto il controllo dei vicerè dell'Impero di Delhi; il secondo sultano della dinastia dei Muhammadan, Ahmed Shah, fondò nel 1411 la capitale Ahmedabad, sull'argine est del fiume Sabarmati. In quegli anni si costruì la cittadella (*Bhadra Citadel*) e si strutturò la città con ampie strade fieristiche, in modo da trasformarla in un centro manifatturiero e di commerci, importando marmi e altri materiali preziosi anche da lontano, per costruire magnifiche moschee, tombe e palazzi⁸. Da questo momento fino all'arrivo della dinastia Marathas la città si consolidò e si densificò: si costruirono le mura, a difesa delle *pur* (quartieri), amministrativamente indipendenti e controllate dalla nobiltà nominata dal re⁹.

Interessante dal punto di vista morfo-tipologico è la strutturazione dello spazio urbano attraverso una gerarchizzazione dello spazio pubblico e connettivo, ancora oggi evidente. Le *pur* sono composte da *pol*, gruppi di case¹⁰, con uno o due ingressi, in cui l'unità sociale si basa sul legame di casta o di mestiere. La strutturazione urbana riflette, quindi, un si-





stema gerarchico di movimenti e di relazioni sociali: dal livello della città a quello insediativo (*pol*) a quello della famiglia o comunità (*khancha*, *khadki*). Dall'analisi del tessuto emerge che al livello della *pur* vi sono le strade primarie (*bazaars*) dove arrivavano i commercianti anche da fuori città, cui si legano strade secondarie, caratterizzate da una particolare tipologia di prodotti (gioielli, rame, utensili...), accessibili ai residenti delle *pol*. Infine un terzo livello, nascosto, quello dei vicoli, a cui accedono le persone deputate alla pulizia delle strade.

Tale peculiarità nella forma costruttiva dell'architettura della città è perfettamente integrata in un palinsesto multiculturale, derivante dalle diverse epoche, in cui emergono i capisaldi monumentali¹¹. Infatti all'interno della cinta muraria si contano più di 30 moschee e *dargah*, più di 30 templi induisti, poco meno di 100 templi giainisti, a cui si sommano *madrassa*, *jamaatkhaana*, *upaashray*, *dharmashaala*. Alla scala minuta del tessuto urbano permangono in diversi casi le testimonianze della ricca architettura domestica in legno intarsiato, che definisce i quartieri, le *pol* e i *khadki*, come elementi costitutivi principali, espressione al tempo stesso di una comunità complessa in grado di mettere a punto e realizzare raffinate tecniche costruttive e decorative.

Approcci metodologici al progetto della storia

Nel contesto storico della città di Ahmedabad diviene particolarmente interessante il legame che si innesca con il patrimonio e la storia, definendo l'opportunità e la necessità della 'trasformazione', assunta secondo l'accezione latina di *trans*-formare, valido tanto nel progetto sulla città costruita quanto sulla società che l'ha plasmata e che tutt'oggi la vive. La comprensione della genesi e dei processi di sviluppo e modifica della città storica rappresenta il punto di partenza per il progetto sullo spazio 'pubblico' - concetto da declinarsi nella peculiare accezione del contesto indiano - e del tessuto costruito.

Una riflessione sulla città storica di Ahmedabad non può prescindere da un confronto con le culture, le ambizioni ed i valori delle popolazioni che la abitano, che in essa vivono secondo proprie regole e consuetudini, individuando nuove prospettive e indirizzi volti al progresso dello stato

dei luoghi. Nello spazio urbano gli esempi di spazi pubblici ripensati senza un confronto effettivo con i significati propri dei luoghi, avulsi dal contesto, hanno generato processi di gentrificazione, cancellato la memoria e prodotto spazi ibridi, lentamente ricolonizzati da edifici informali o da attività spontanee.

Si evidenzia, quindi, in modo stringente, la necessità di creare consapevolezza e senso di appartenenza verso il luogo, in primis cercando di strutturare un senso identitario tra le persone, la città fisica e la sua storia. Indagando tali questioni, si comprende quali strategie possano essere adottate per implementare un condiviso sentimento di *we-ness*, atto a costruire un senso di radicamento al contesto, partendo da una metodologia *bottom-up*. Tali ricerche sono al centro degli studi presso la Cept University, non solo tramite la ricerca scientifica, ma anche tramite approcci sperimentali alla didattica: si mettono in atto peculiari e specifiche metodologie di lettura del contesto, di analisi e di progetto che vedono il coinvolgimento attivo degli studenti e della comunità locale con il fine di individuare strategie sostenibili per la rigenerazione della Walled City. Come suggerisce Awan et alii nel testo *Spatial Agency and other ways of doing architecture*, gli architetti in un contesto come questo agiscono come un'«agenzia spaziale» che viene 'informata' dalle proprie reti: occorre agire né in modo soggettivo, desumendo dati arbitrari, né rimanendo intrappolati nell'esistente condizione, ma come abili negoziatori in grado di riformare la contemporaneità. I risultati delle trasformazioni possono arrivare, se operati con acribia, a definire delle architetture e degli spazi che, sebbene partano da materiali eterogenei, possono generare un palinsesto stratificato di luoghi ed architetture inclusive, che siano anche testimonianza - nel solco della tradizione - della eterogeneità culturale e sociale propria della città di Ahmedabad.

Note

¹ *HRIDAY* è il primo tentativo intrapreso dal governo, che ha stanziato fondi per 12 città storiche, per sanare la mancata pianificazione rigenerativa dei contesti storici, sia in termini di caratteri culturali, sia di spazio e tempo. <https://www.hridayindia.in>

² Ravindran 2017, pp.15-16, in *Hriday Reflections* 2017

³ Cfr. Documenti per il Sabarmati Riverfront Project: <http://www.sabarmatiriverfront.com>





⁴ Nella maggior parte dei casi, infatti, le persone che vivono nei contesti urbani storici appartengono alle classi meno privilegiate o ai gruppi minoritari e, per questo motivo, sono minacciati dai gruppi di maggioranza. Savyasaachi 2017, p. 27, in *Hriday Reflections* 2017.

⁵ Cfr. Mehrotra 2008, pp. 205-218. Cfr anche Mehrotra R., Vera, F., Eck, D.L. (2015), *Kumbh Mela: Mapping the Ephemeral Megacity*, Allahabad: Hatje Cantz. Cfr, inoltre, le ricerche che si stanno conducendo sul tema presso la Harvard University Graduate School of Design: <https://www.gsd.harvard.edu/project/urban-india-atlas/>

⁶ Cfr <https://whc.unesco.org/en/list/1551>/<https://whc.unesco.org/en/criteria/>

⁷ Cfr. Forrest 1977, pp. 62-86.

⁸ Una descrizione della città di Ahmedabad si trova nei racconti del viaggiatore portoghese Duarte Barbosa che nel 1511-1514 visitò il Gujarat. Cit. in Forrest 1977, p. 64.

⁹ Gillion 1968, p. 26.

¹⁰ Per i caratteri architettonici vedi in particolare Vast Shilpa Foundation (2002), *The Ahmedabad Chronicle: Imprints of a millennium*, Ahmedabad: Saojinniben Hutheesing Trust.

¹¹ Per la regolamentazione vedi ASI - *Archeological Survey of India*. <http://asi.nic.in>

Didascalie (le immagini 2b.3.4 sono scattate dagli autori nel 2019)

Fig. 1: Mappa della Walled City (elaborazione studenti MCR18 2019. Cept University)

Fig. 2a e 2b: La porta urbana *Teen Darwaza*, in uno scatto del 1880 circa e oggi. Le attività commerciali hanno nel tempo eroso lo spazio pubblico, fino a inglobare anche gli edifici più significativi del patrimonio architettonico, che, venuta meno la loro funzione, perdono anche il proprio valore simbolico ed identitario.

Fig. 3 Tipologia residenziale di una *pol*. Dai dati raccolti all'interno dello Studio MCR18 2019 è emerso che più del 50% delle case sono oggi abbandonate: per motivi di carattere sociale, le famiglie preferiscono spostarsi nei quartieri di nuova edificazione.

Fig. 4 Un tratto delle mura lungo il Sabarmati Riverfront. Come appariva un tempo e oggi.

Bibliografia

Desai, J. et alii (2017), *Hriday Reflections. A Monograph on the Heritage City Development and Augmentation Yojana, Ministry of Housing and Urban Affairs, Government of India, CEPT University and ICOMOS India*

Desai, J. (2019), *Equity in heritage conservation: the case of Ahmedabad, India*, London & New York, Routledge.

Forrest C.I.E., G.W. (1977), "Ahmedabad", in *Cities of India*, Delhi, Metropolitan Book, pp. 62-86.

Gillion, K. (1968), *Ahmedabad: A study of Indian Urban history*. London, University of California Press. Michell, George and Snehal Shah. 1988. *Ahmadabad - Bombay*, Marg Publications.

Mehrotra, R. (2008), "Negotiating the Static and Kinetic city: The Emergent Urbanism of Mumbai", in A. Huyssen, *Other cities, other worlds. Urban imaginaries in a globalizing age*, Durham and London, Duke University Press, pp 205-218.

Patrimonio Aretuseo

Giuseppe Mangiafico

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, cultore della materia ICAR 14 - 15 - 16, giuseppe.mangiafico@architettippcsr.it

La storia nell'architettura

Il ruolo del progetto di architettura di questa sessione ci guida a rinvenire ordini preesistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Ci permette di ritrovare l'archeos, concetto che ritorna da quel passato necessario per vivere un rinnovato ciclo di contemporaneità, nei luoghi dove possiamo attingere a valori di riconosciuta bellezza universale. Franco Purini nel suo articolo "Un'architettura alla ricerca di un suo luogo", testo critico rivolto al progetto romano di Richard Meyer dell'Ara Pacis, ci conduce a queste riflessioni: "l'antico ci può e ci deve attrarre nella più coinvolgente realtà urbana dopo averlo reso moderno". Costruire nell'esistente esige l'intercettazione dei complessi strati del testo urbano nonché la loro traduzione in architettura. L'unica modalità per rendere di nuovo veramente 'visibile' l'antico è quella di farlo reagire direttamente con la contemporaneità". Da queste considerazioni, possiamo evincere che l'antico potrà continuare nel nostro contemporaneo come testimonianza di un apparato di significati, che attivano nuovi sviluppi e allo stesso tempo persistono al mutare delle circostanze e dei tempi. Il nostro compito di architetti dovrebbe essere quello di operare oltre la concezione delle convenzioni temporali e attivare un processo ideativo e costruttivo volto ad una rinnovata concezione della progettazione architettonica.

La persistenza dell'architettura, nel suo processo di continuità, dovrà effettuare una rivisitazione delle forme del passato che possono, nella permanenza delle variazioni morfologiche, continuare nel presente. Il progetto è mirato all'elaborazione del nuovo e al suo inserimento e confronto nell'esistente. L'identità storica potrà rimodernarsi attraverso nuove configurazioni, che riconoscono e ripropongono, nelle opportune elaborazioni, contenuti formali e visivi come conoscenza e aspetto dei modelli adottati, come riferimenti da applicare nelle proposizioni progettuali.

La storia da affrontare non solo come momento cognitivo, ma come presa di coscienza dei valori insiti nei luoghi da riconoscere come individui plurisecolari di un costruito stratificato dal tempo. La storia come strumento operativo da condividere nella sostenibilità del nostro presente.

Quella storia che la pianificazione urbanistica ha individuato con la concezione di “Centro Storico”. Sulla questione P. L. Cervellati, protagonista del recupero dei centri storici italiani, afferma che *“il centro storico non è una parte della città, il centro storico è una città che dobbiamo salvaguardare e restaurare”*. Sempre per l'autorevole studioso: *“il centro storico è il volano culturale ed economico che proietta la città verso il futuro”*. Sull'argomento R. De Fusco ha studiato l'aspetto della nuova architettura, invitando l'uso di un linguaggio architettonico capace di recuperare 'significati' e determinare comportamenti. Ancora vogliamo citare L. Benevolo sulla città storica che *“contiene un segreto essenziale per noi. Cioè l'unico modello qualitativo della nostra civiltà democratica. Bisogna organizzare la città moderna articolandola in modo che offra alla città antica un ruolo non del tutto in contraddizione [...] non c'è niente di più moderno dell'eredità antica delle città italiane.”*

L'autorevole pensiero di questi studiosi, ci conduce a intendere la progettazione 'supportata dalla storia' non solo come recupero, ma come coscienza edificatoria del passato storico che si proietta verso il futuro del 'divenire' del luogo, nella piena convivenza con il presente attuativo. Il futuro nel passato dei luoghi storici da cui possono generarsi potenziali percorsi progettuali che innestano i valori universali dell'ars costruendi. Riprendere coscienza di una progettualità organica identitaria, radici di appartenenza in cui ritrovare corpo e spirito della vera architettura edificata che deve coinvolgere, suscitare emozioni ed evocazioni, che deve scuotere la sensibilità di chi la fruisce visivamente e funzionalmente.

Il luogo storico

Il luogo storico prescelto, come caso di studio, è la città di Siracusa. Luogo storico di eccellenza, le cui preesistenze sostengono il ruolo di 'segni architettonici' che stimolano potenzialità progettuali inerenti al tema trattato. Potenzialità avvalorate e concretizzate dalla presenza della facoltà di architettura dell'ateneo di Catania che ha scelto come sua sede privilegiata la nobile città aretusea. Facoltà in cui ho portato a termine i miei studi di architettura e che da alcuni anni, mi onora del ruolo di collaboratore alla didattica nei corsi tenuti dalla docente, ordinario di





composizione architettonica, prof.ssa Zaira Dato. Anni di collaborazione che mi hanno permesso di maturare molteplici esperienze di ricerca e didattica. Il dipartimento di progettazione della facoltà, sempre in questi anni, ha affrontato lavori di ricerca, sul tema che stiamo trattando, che hanno dato luogo ad alcuni progetti di valorizzazione storica di luoghi residuali ed edifici siracusani abbandonati nell'isola di Ortigia.

I lavori di ricerca sono stati portati avanti da un gruppo di architetti, docenti di composizione architettonica, che hanno dato luogo a soluzioni progettuali ove sono riusciti a costruire quell'ideale dialogo che deve sussistere tra l'antico e il nuovo, tra la tradizione storica e la contemporaneità.

Architetture contemporanee che vogliono esprimere una pregnante sintesi storica con finalità di valorizzazione e riqualificazione, tra innovazione e restauro conservativo. La presenza storica preminente è la cattedrale, ovvero l'antico tempio greco dedicato alla dea Athena. Negli ultimi anni, questo magnifico esempio di architettura storica, è stata il polo culturale visto come logo, come guida, ad alcuni interventi di progettazione architettonica di riconosciuta qualità. Si sono articolati tra storia e identità, palesata o evocata dall'architettura aretusea. L'identità di un patrimonio, inteso come eredità di una stratificazione storica che la città possiede attraverso la sua millenaria storia. Questa identità consente, attraverso una consapevole lettura ed interpretazione, il disvelamento dei valori insiti del luogo nella sua bellezza universale.

Valori che possono ridonarci nell'applicazione progettuale, superando la temporalità, i significati e le valenze delle nostre ataviche radici culturali. Proprio questo privilegiato contesto ha consentito l'elaborazione dei progetti citati, sviluppati nello specifico, dagli architetti, docenti Emanuele Fidone e Vincenzo Latina, rispettivamente con le soluzioni dell'Antico Mercato e dell'Artemision. Due progetti che per certi versi potevano risultarci inattesi, vista la condizione dei vincoli a cui si era soggetti, e a tal proposito si vuole citare

il pensiero dell'insigne studioso P. Portoghesi, che dichiara: *"il tema sul rapporto tra 'antico e nuovo' non può essere risolto con apodittiche proibizioni o licenze stabilite in assoluto"*.

Il superamento di tale condizione ha permesso di riconoscere la validità culturale delle due soluzioni, progetti come già evidenziato, di ricerca architettonica, i cui esiti hanno destato positività di consensi sia tra gli addetti ai lavori, come contenuti e commenti critici, sia nella cittadinanza aretusea che si è vista ricevere due luoghi, per lungo tempo sottovalutati, e oggi resi attivi e perfettamente integrati nella città storica con le loro valenze ambientali e funzionali.

Casi di studio

Prenderemo l'Antico Mercato e l'*Artemision*, come casi di studio, che esprimono le condizioni corrispondenti ai valori della sessione scelta. Il primo progetto, denominato Polo di servizi turistici a Ortigia, Siracusa, ha permesso il pieno recupero e restauro dell'ex Mercato coperto, costruito alla fine dell'Ottocento sull'area adiacente il tempio di Apollo, sull'ingresso all'isola di Ortigia.

Dalla relazione del progetto si evince: "L'intervento di riqualificazione ha voluto recuperare il mercato coperto di Ortigia, come polo di servizi turistici. Edificio storico costruito alla fine dell'Ottocento, confinante ad est con l'*Apollonion*, il tempio dorico dell'età arcaica dedicato al dio Apollo. Proprio con l'area archeologica il progetto vuole instaurare nuove relazioni, rinnovati rapporti tra valori di memoria e caratteri materici, tende ad enfatizzare la relazione ottica con l'area nella definizione spaziale e visiva della nuova sala polivalente realizzata sul lato est del quadriportico del primo livello, strutturato da archi e colonne in stile. Il nuovo intervento può essere distinto in due parti complementari: il restauro vero e proprio della fabbrica, l'inserimento di opere funzionali alla nuova destinazione. Il lavoro si è concretizzato in due fasi principali: gli interventi di miglioramento sismico e il restauro conservativo conservativo materico. I lavori di restauro hanno riguardato le superfici lapidee delle facciate esterne ed interne dell'ex mercato ed il recupero dei grandi finestroni. Si è provveduto ad un restauro conservativo mediante pulitura, consolidamento, protezione e lievi velature. L'inserimento delle opere funzionali alla nuova destinazione è stato risolto con la ridefinizione spaziale sul lato ovest dell'ingresso con la creazione di grandi pareti vetrate e la





realizzazione di una sala polivalente. Soluzione ottenuta con la chiusura parziale del lato est del quadriportico. La nuova sala, è suddivisa in tre parti, coperte da elementi a botte, volutamente concepiti come strutture voltate. La soluzione, inoltre, è dotata, di portali a scomparsa, che amplificano la vista prospettica preposta, conferendo una funzione flessibile dello spazio architettonico. Si organizza una parete strutturata su un sistema di vuoti e pieni caratterizzati da feritoie vetrate e pannelli basculanti. Le feritoie permettono di vedere le colonne del portico alla stregua del carattere visibile sulla parete della cattedrale. Pannelli basculanti consentono un rinnovato rapporto funzionale e luminoso tra esterno ed interno, tra la sala polivalente e il portico del mercato. Questa soluzione vuole evincere la valenza storica di un'architettura riconoscibile con una marcata evocazione visiva che si avvicina ai valori espressi visivamente dal tempio di Apollo e dalla stessa cattedrale. Tutti gli elementi della nuova composizione si dispiegano accanto alle strutture del vecchio edificio con discrezione, lavorando sull'idea della contrapposizione tra trasparenza e densità materica, dove i materiali diventano parte essenziale del pensiero progettuale. La parte materica 'densa' dell'intervento, tende ad enfatizzare la relazione visiva con l'adiacente area archeologica e si concretizza nella definizione spaziale della suddetta nuova sala polivalente.

Prendiamo in esame il progetto scelto come secondo caso di studio: L'*Artemision* di Vincenzo Latina. Descriviamo le sue peculiarità attraverso la sua relazione: Il Padiglione dell'*Artemision*, che oggi si affaccia su Piazza Minerva all'Isola di Ortigia, è un progetto avviato nel 2005 per la valorizzazione degli scavi archeologici del tempio di Artemide, su incarico della città di Siracusa. I lavori, iniziati nel 2007 e ultimati nel 2012, si inseriscono in un generale piano di riqualificazione urbana voluto dall'amministrazione locale, che concentra l'attenzione proprio sull'Isola di Ortigia.

Nasce un nuovo padiglione che ricopre, protegge e valorizza il sito archeologico esposto dagli scavi, presentandolo alla cittadinanza mediante un segno di ricucitura, inserito nella cortina muraria di una delle piazze più importanti di Siracusa. Le rovine dell'*Artemision* furono sco-

perle da scavi archeologici eseguiti negli anni '60, quando sotto gli attuali uffici comunali progettati da Gaetano Rapisardi, furono rinvenuti i resti delle fondazioni di un tempio ionico dedicato ad Artemide, secondo le interpretazioni più accreditate. Prima dell'intervento lo stato di fatto dell'area presentava uno squarcio nella cortina edilizia su piazza Minerva, che dietro ai resti pericolanti della facciata di un edificio demolito (sfruttata all'epoca per affiggere manifesti e annunci), negli anni era stato costruito anche un prefabbricato in cemento che ospitava una grande cabina Enel. Tale stato non rispondeva a nessun criterio di qualità. Sul fronte opposto, in contrapposizione, si erge l'eccezionale presenza del Duomo di Siracusa, con la visibile struttura del tempio di Atena, in stile dorico, struttura templare inglobata nel sistema murario della cattedrale, la cui colonna d'angolo del peristilio diventa la matrice che ispira il carattere ideativo del progetto. La parete del Padiglione si apre prospetticamente su piazza Minerva come architettura di continuità, come momento di contemplazione del contesto. Dall'interno del padiglione il taglio verticale, feritoia tracciata sulla superficie in calcare duro, incornicia visivamente la suddetta colonna d'angolo. Questo elemento caratterizzante assume valore di segno visivo, lama di luce che catalizza il sistema compositivo della facciata e degli ambienti di progetto. I casi di studio che sono stati presi in esame hanno cercato di esprimere riferimenti teorici e modelli progettuali e di ricerca, nella piena condivisione con i principi selezionati da questo contesto di studi che ci ha permesso di affrontare un aperto confronto sul ruolo che oggi-giorno deve assumere il progetto di architettura.

Come leggiamo sul programma del forum relativo ai temi presentati nelle sue sessioni, "le sue capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Le sue capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione." A conclusione citiamo il pensiero espresso da P.L. Cervellati sul ruolo dell'architettura nell'atto del progettare: "I suoi errori sono pugni nell'occhio del cliente e del pubblico. Le sue capacità specifiche si esercitano in un campo nel quale chiunque accampa il diritto di aver un'opinione".

Didascalie

Fig. 1: Tempio di Apollo e Antico Mercato.

Fig. 2: Colonna della cattedrale.

Fig. 3: La nuova sala dell'antico mercato.

Fig. 4: Artemision.

Bibliografia

- Mostra E. Fidone -V. Latina – B. Messina (2007- 2008) – *Restauri Iblei* - Venezia Roma.
- E. Fidone - V. Latina - B. Messina (2007) - *Restauri Iblei* - Padova - Ed. Il Poligrafo.
- P.L. Cervellati (1991) - *La città bella – il recupero dell'ambiente urbano* - Bologna - Ed. Il Mulino.
- P.L. Cervellati (1984) – *La città post-industriale* – Bologna - Ed. Il Mulino.
- R. De Fusco (2012) – *Restauro Verum factum dell'architettura italiana* – Roma - Carocci editore.
- C. Truppi (2011) – *In difesa del paesaggio* – Milano - ed. Electa.
- C. Truppi (2017) – *Anima e corpo dei luoghi* – Napoli - La scuola di Pitagora editrice.
- P. Portoghesi (2017) – *Il gioco dell'architettura, dialoghi su ieri oggi domani* - Milano - ed - La Medusa.
- A.A. V.V. (2007) - *Richard Meyer il museo dell'Ara Pacis* – Milano - ed. Electa.
- G. Mangiafico (2017) - *Casa della studente: una proposta progettuale per il centro storico di Ortigia*, sta in: Z. Dato, N. Nicolosi, S. Saviotto, *Modalità temporanee di ospitalità. La casa dello studente*. Lettera Ventidue.

Stratificazioni urbane. 'Via Culturalis' a Colonia: la rinascita della città post-bellica

Andreina Milan

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, DA -
Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 14,
andreina.milan@unibo.it

Tra i molti e drammatici esiti del "secolo breve" (Hobsbawm 1994), il capitolo della distruzione e ricostruzione delle città storiche dell'Europa Continentale è ancor lungi dal definirsi chiuso o risolto (Bingen & Hinz). In tale contesto, risultano di particolare interesse le vicende che, dopo il 1945, hanno interessato il territorio tedesco basso-renano e la storica capitale Colonia: realtà urbane, queste, contrassegnate da sedimentati e complessi e i assetti antropici, frutto d'una consolidata tradizione culturale (Dehio, 1967; Precht v. Taboritzsky 2002).

'Bomber Stream': la cancellazione della storia

In un quadro di assoluta emergenza abitativa, negli anni immediatamente successivi alla *Bedingungslose Kapitulation* ['resa incondizionata'], la città, saldamente posta sotto il controllo inglese, si esibiva nella cruda realtà: tra rovine e cantine si organizzava una città semi-illegale, brulicante di migliaia di senzatetto e sfollati, prigionieri stranieri e militari rimpatriati ai quali si aggiungeva il flusso ininterrotto delle *displaced persons* affluite in territorio renano (Böll 1952). A Colonia, più che in ogni grande città tedesca, la politica del *Bomber Stream* alleato avevano perseguito la *tabula rasa*: dal 1941 la distruzione del tessuto urbano aveva comportato la perdita del 90% della sostanza edilizia storica, ovvero la quasi integrale cancellazione d'un patrimonio artistico valutato tra i più cospicui e rappresentativi dell'Occidente cristiano (Diefendorf 1992).

Negli anni che seguirono il conflitto – contemporaneamente all'esigenza di far fronte all'emergenza abitativa – architetti e curatori del patrimonio si posero il compito di recuperare dalle rovine e conservare, per quanto possibile, un immenso repertorio testimoniale. Frantumi lapidei, lapidi, decorazioni, frammenti di vetrate, manufatti d'artigianato artistico d'ogni genere, estratti dalle macerie, furono pazientemente catalogati e separati dai milioni di laterizi immediatamente riutilizzati nell'edificazione (Kier 1981). Fu la storica sala civica coloniese, il *Gürzenich*, ad avvalersi per prima di quei frammenti, rimontati e straniati nel contesto moderno, per conservarne, come in uno scrigno, la struggente memoria (Pehnt 2011). La cura amorevole del patrimonio – ripresa quasi clandestinamente dalla

fine delle ostilità e perdurata sino al primo decennio del Terzo Millennio – non poteva che parzialmente integrare la perdita del tessuto urbano: e ciò, nella coscienza che la ricostruzione delle principali emergenze monumentali non avrebbe che in minima parte compensato l'eradicazione del costruito. Con esso, col mutamento delle forme e delle consuetudini, svaniva la trama minuta degli spazi di vita, di rappresentazione e vicinato, con le relazioni sociali da essi istituite.

La ri-modellazione della città, – attuata, grazie al piano e alle opere di Rudolf Schwarz, nello spirito di umiltà e sobrietà del “nuovo inizio” – l'urgenza di fornire un riparo per la vita e il lavoro, avevano solo rimandato, senza annullarla, la necessità di ritrovare le matrici ed il senso di comunità travolte da una catastrofe di dimensioni globali. Col trascorrere dei decenni tale istanza si è resa ancor più profonda e radicata (Lieb e Zimmermann 2007).

La ricostruzione della Corona delle chiese romaniche

Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, la ri-costruzione delle chiese romaniche che rendevano Colonia così spiritualmente simile a Roma, ristagnava: Gross St. Martin permaneva priva di navata, il *triconchos* di Santa Maria in Kapitol e il transetto occidentale di St. Kunibert erano ancora desolatamente in rovina. Nei primi anni Ottanta, tuttavia, la coraggiosa determinazione di Hiltrud Kier, Soprintendente ai Monumenti della città di Colonia, dava avvio – in controtendenza all'imperante “linguaggio della modernità” – alla ricostruzione delle fabbriche romaniche secondo i dettami del restauro scientifico. Lo *skyline* coloniese recuperava così la storica immagine e per contro, l'esperienza ‘sul campo’ imprimeva un deciso sviluppo alla ricerca archeologica e scientifica nell'ambito del restauro (Krings&Schwab 2007).

‘Rekonstruktionswelle’. Fine della “Dittatura della Modernità”

Col trascorrere dei decenni, la necessità di “restituire” il ricordo o l'evocazione del paesaggio urbano legati alla memoria individuale o collettiva, si è sostanziata in una coscienza lucida e condivisa, nel contesto d'un vivace dibattito culturale, anticipato dall'Expo berlinese IBA 1984

(Croset 1984). Il lungo dibattito sulla ‘forma dell'isolato’ aveva portato all'attenzione internazionale l'istanza di ricostruzione dei tessuti urbani secondo modelli e logiche del tutto alternativi, che mettevano in discussione l'impianto funzionalista della ricostruzione nazionale. In particolare, il tema controverso della riedificazione del patrimonio monumentale assumeva più significative valenze, in un contesto teso e non privo di asprezze politico-dottrinali.

Il “nodo” parve sciogliersi negli anni, e con l'entusiasmo, seguito alla Riunificazione Tedesca: la restituzione, talora integrale, dei grandi monumenti nazionali assunse centralità e rilievo in ambito europeo; così, l'impresa di riedificare la *Frauenkirche* a Dresda (1992-2005) notificava la caduta di un tabù (Baglione 1997) e il diritto a dare sostanza fisica «com'era e dov'era» al perduto patrimonio di bellezza, tradizione e identità (Altrock, Bertram e Horni 2010).

È comunque significativo che, ‘sottotraccia’ e per decenni, i debolissimi lacerti, sopravvissuti allo sgombero o al riuso sistematico della sostanza materiale hanno fatto dell'archeologia e della tecnica di scavo una sorta di *leit motiv* e guida spirituale per l'architettura: laddove, nell'urgenza degli eventi, le precarie condizioni economiche o l'arduità del compito rendevano impossibile il ripristino, si è preferita la paziente attesa di tempi migliori, lasciando spazio alla dolcezza lenitiva dello sguardo e del ricordo. La scelta, rivelatasi saggia e preveggente, di mantenere in edificato e d'inverdire con alberature alcuni distrutti isolati urbani, ha consentito di preservare sia la memoria del costruito che le preziose stratificazioni del sottosuolo.

‘Via Culturalis’

In questo ambito si colloca, alla fine degli anni Novanta del secolo, la felice intuizione di Oswald Mathias Ungers, che si propone come sintesi tra l'*anastilosi* e l'espressione genuina della cultura architettonica contemporanea. L'idea di *Via Culturalis* per la città di Colonia è un affascinante *dispositivo* urbano che ricostituisce a livello visivo, esperienziale ed emotivo, la complessità di una delle città più dinamiche del Continente europeo, utilizzando capisaldi monumentali d'altissimo valore

simbolico.

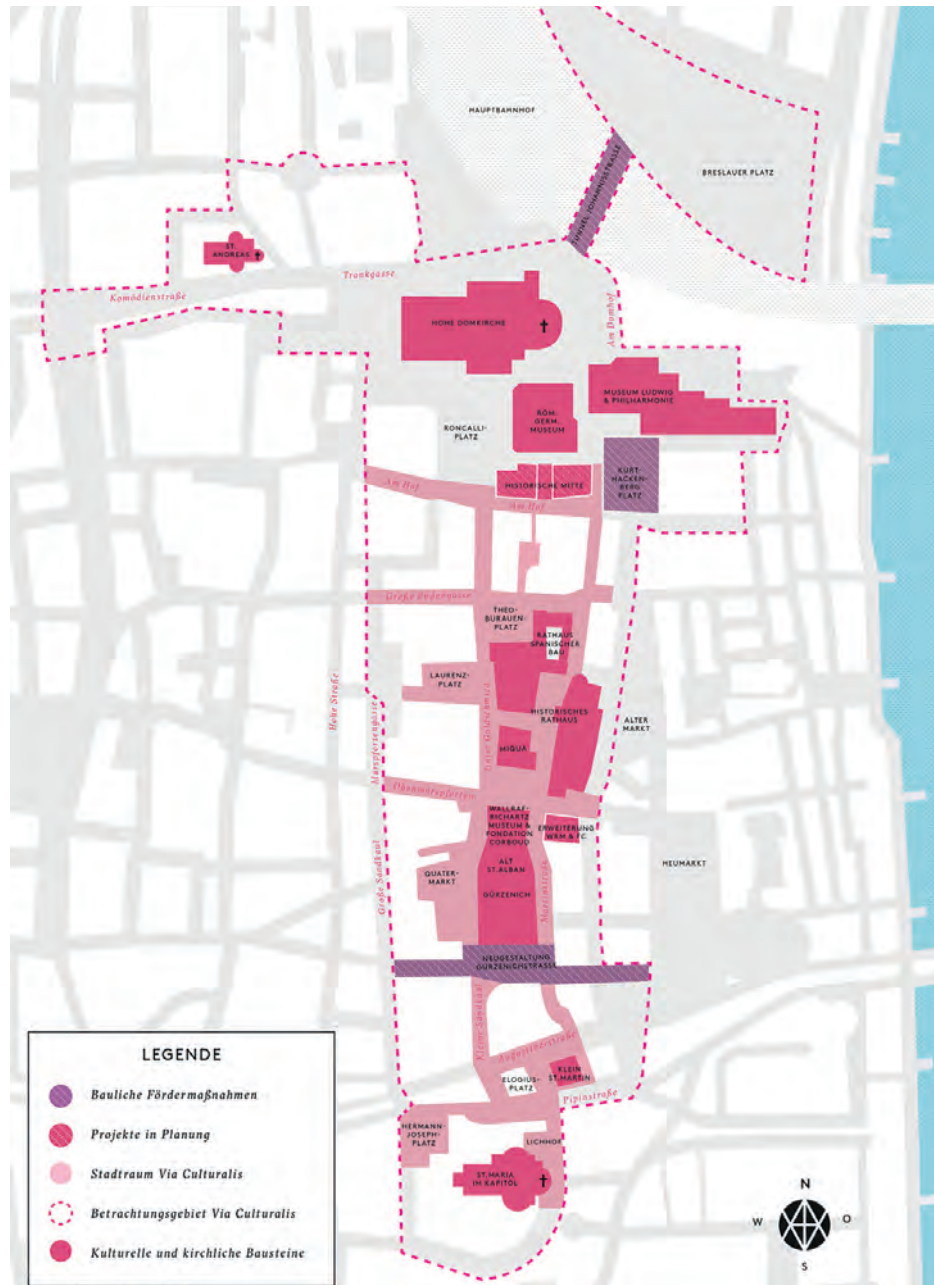
Il Duomo (Beukers 2004) – fabbrica ‘eterna’ e matrice identitaria della città – è l’avvio d’un percorso che si snoda per ottocento metri, nell’alternanza di tredici tra piccole e grandi piazze, *sopra-* e *sotto-suolo*, per concludersi nell’episodio architettonico di *Sancta Maria in Kapitol* (Gassen 2010, 118-131; Kier 2014, 118–133). Il *terminus* – esteso dal perimetro murario settentrionale a quello meridionale della città romana – coincide col complesso altomedievale succeduto alla *Trias Capitolina*, insieme *Sacrarium* domi pagano-cristiano (*Lichhof*), infine innalzato al rango di *Basilica minor* (Krings&Schwab 2007).

Un itinerario coinvolgente, che fa dialogare gli storici nuclei della *Rathaus* e *Spanischer Bau*, entrambi ricostruiti dopo il secondo conflitto, con i sottostanti lacerti del *Praetorium* e del *Palatium* merovingio (Precht 1973). Del tutto inedito, invece, è il progetto, in corso di realizzazione, per la costruzione del *Museo MiQua*, a cura di Wandel Hoefer Lorch+Hirsch, Saarbrücken. Un nuovo volume consentirà di visitare gli spazi sotterranei della Mikve, bagno lustrale ebraico e sinagoga, rivelati dopo anni di scavo (Doppelfeld 1959; Haupt 2000; Schütte & Gechter 2012) e già ricompresi nel distrutto complesso della *Rathskapelle* di *St. Maria in Jerusalem* (Kirgus 2005).

Anche il sottosuolo del Duomo, dal 1946 è stato oggetto di ricerche archeologiche che ne hanno rivelato, per successive sedimentazioni, il battistero carolingio e più remote tracce antropiche (Wolff 2013), consentendo, dal 1997, con successive prospezioni, di rendere accessibili al pubblico circa 4000 metri quadrati sotterranei (Hauser 2010). Agli scavi sottostanti il *Römisch-Germanisch Museum* (Trier&Naumann-Steckner 2014) si sono aggiunti recentemente (2016-18) il *Tunnel Johannisstraße*, su disegno della colonnese Ute Piroeth, nonché l’ambiziosa riforma della *Kurt-Hackenberg-Platz* e *Domplatte*.

Ultimo, dopo la laboriosa fase concorsuale, il progetto di durata poliennale che prevede la modellazione dei volumi dello *Stadtmuseum* e Curia Capitolare, a cura dello studio berlinese Volker Staab: la scommessa è la riforma radicale degli edifici prospicienti il Duomo, caratterizzati da un aspetto dimesso. Ciò consentirà di riunire, in un unico complesso





architettonico, il patrimonio archeologico di *Colonia Agrippina* e coniugarlo alla millenaria tradizione artistica della *pietas* religiosa. Anche una porzione significativa degli spazi sopra-suolo è stata completata nel 2019, grazie agli interventi di *restyling* della storica *Gürzenichstraße*, su progetto del team zurighese Landschaftsarchitekten Günther Voght.

Modernità o conservazione?

È interessante notare come, a differenza dei casi di Berlino, Potsdam, Francoforte e Dresda, la scelta ricostruttiva nel centro storico di Colonia opti con decisione per le forme della contemporaneità, senza indulgere nelle nostalgie dell'anastilosi. Nella città millenaria, vuoti e pieni, illusione ed evocazione, dramma e rappresentazione vivono in compresenza scenica: siano essi interventi ultimati o in corso di allestimento, è ora possibile, seppur in forma frammentaria, accedere agli spazi ctonii.

Il progetto generale - compreso nella lista BNPS (*Bundesprogramm Nationale Projekte des Städtebaus*) d'interesse nazionale - è riprova dell'efficacia del moltiplicatore economico nel settore turistico locale generato da interventi di rigenerazione urbana. Anche in tal modo, l'esperimento di *Via Culturalis* può affermarsi quale punto di sintesi tra *iconicità* del Moderno e conservazione della memoria storica e collettiva della Nazione: la fruizione del patrimonio archeologico permane, quindi a *garanzia* di un metodo rigoroso, sottraendosi volentieri alle 'ambigue sirene' della nostalgia.

Didascalie

- Fig. 1: Rovine della *Rathaus* e dello *Spanischer Bau* (1945). [© Archivio W. Dick-Köln].
- Fig. 2: Perimetro d'interesse della *Via Culturalis-Colonia* [© Urban Media Project GbR].
- Fig. 3: Progetto di *LVR MiQua*, nel complesso della *Rathaus Köln* [© Wandel Hofer Lorch + Hirsch, Saarbrücken]
- Fig. 4: Progetto dello *Stadtmuseum e Domkapitel, Kurt-Hacken-berg-Platz*, Colonia [© Volker Staab Architekten, Berlin].

Bibliografia

- Altrock, Uwe, Bertram Grischa e Henriette Horni. 2010. "Identität durch Rekonstruktion? Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume". In *BMVBS Forschungen*, n. 143. Bonn: BBR Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung.

Beuckers, Klaus 2004. *Der Kö Iner Dom*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bingen, Dieter and Hinz Hans-Martin. 2005. *Die Schleifung. Zerstörung und Wiederaufbau historischer Bauten in Deutsch-land und Polen*. Wies-baden: Harrassowitz.

Böll, Heinrich. (1952) 1992. *Der Engel schwieg*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Croset Pierre-Alain, "Berlino '87: la costruzione del passato", in *Casabella*, n° 506, ottobre 1984, 4-25. Milano: Electa.

Dehio, Georges. 1967. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen. Rheinland*. München: Deutscher Kunstverlag.

Diefendorf, Jeffry M. 1993. *In the Wake of War: The Reconstruction of German Cities after World War II*. Oxford: University Press.

Doppelfeld, Otto. 1959. "Die Ausgrabungen im Kölner Judenviertel". In *Die Juden in Köln von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Köln: Bachem.

Haupt, Isabell. 2000. "Der Vorplatz des Kölner Rathauses". In *Bauten und Orte als Träger der Erinnerung*. Zürich: Hochschulverlag AG.

Hauser, Georg. 2010. *Schichten und Geschichte unter dem Dom: Die Kölner Domgrabung*. Köln: Verlag Kölner Dom 2010.

Hobsbawm, Eric. 1994. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*. New York: Vintage Books.

Gassen, Richard. 2010. "St. Maria im Kapitol". In *Mittelalterliche Kirchen in Köln*. Petersberg: Imhof.

Kier, Hiltrud. 1981. "Die Wiederherstellung der Kölner Altstadt-Kirchen" in *Glanz und Elend der Denkmalpflege und Stadtplanung*. Coeln 1906-2006. Köln: Verlag Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz.

Kier, Hiltrud. 2014. *Die Romanischen Kirchen in Köln: Führer zu Geschichte und Ausstattung*. 118–133. Köln: Bachem.

Kirgus, Isabelle. 2005. "St. Maria in Jerusalem, Kapelle des Rates der Stadt Köln". In *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanisch Kirchen Köln e.V.* Köln: Greven.

Krings, Ulrich e Otmar Schwab. 2007. "Köln: Die Romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung". In *Stadtspuren. Denkmäler in Köln*, vol. 2. Köln: Bachem.

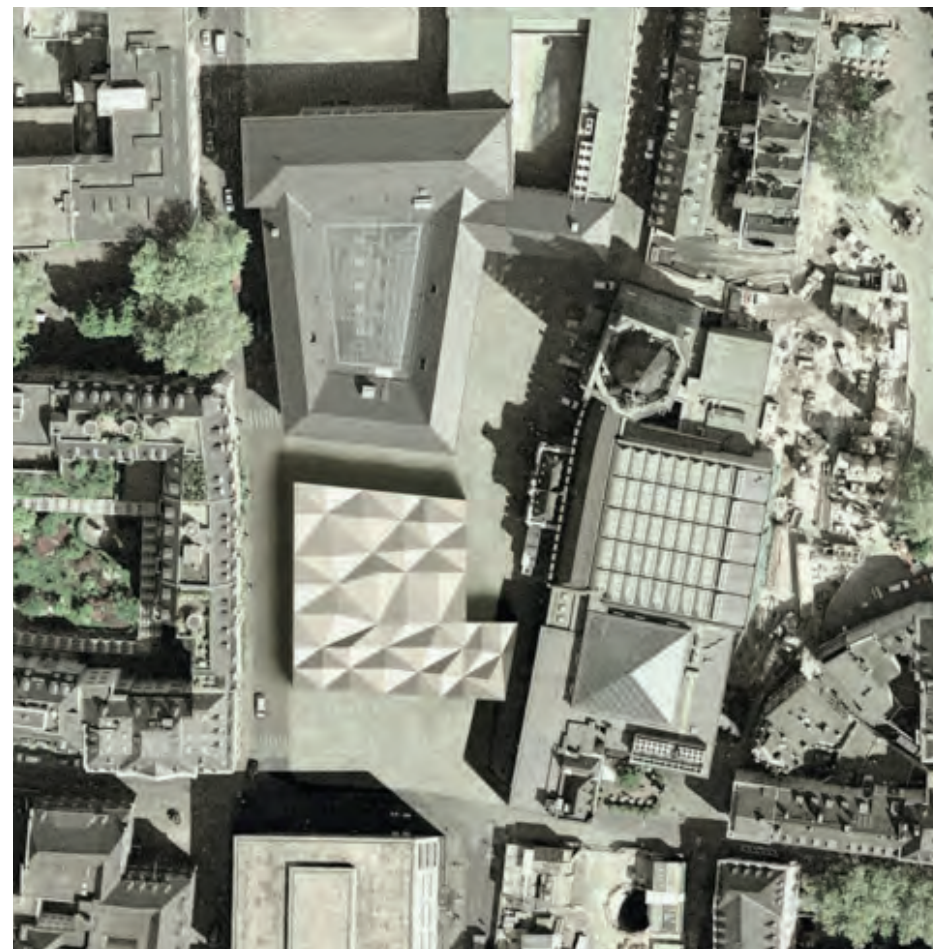
Lieb, Stefanie e Zimmermann Petra S. 2007. *Die Dynamik der 50er Jahre. Architektur und Städtebau in Köln*. Petersberg: M. Imhof Verlag.

Pehnt, Wolfgang. 2011. *Die Plangestalt des Ganzen. Der Architekt und Stadtplaner Rudolf Schwarz (1897-1961) und seine Zeitgenossen*. Köln: König.

Precht von Taboritzsky, Barbara. 2002. "Denkmallandschaften am Niederrhein", in *Xantener Berichte n.12. Grabung Forschung Präsentation*, 289-301. Mainz: Philipp v. Zabern.

Precht, Gundolf. 1973. "Baugeschichtliche Untersuchung zum römischen Praetorium in Köln". In *Rheinische Ausgrabungen n. 14*. Köln : Rheinland-Verlag.

Schütte, Sven e Marianne Gechter. 2012. Köln: *Archäologische Zone. Jüdisches Museum. Von der Ausgrabung zum Museum. Kölner Archäologie zwischen Rathaus und Praetorium. Ergebnisse und Materialien 2006–2012*.





Trier Markus e Friederike Naumann-Steckner. 2014. *40 Jahre Romisch-Germanisches Museum*. 1974-2014. Köln: Archäologische Gesellschaft.

Wolff, Arnold. 1983. *Vorbericht über die Ergebnisse der Kölner Domgrabung 1946 – 1983: Dargestellt nach den Veröffentlichungen von Otto Doppelfeld und Willy Weyres*. Opladen: Westerdeutsche Verlag.

Baglione, Chiara. 1997. "La ricostruzione della Frauenkirche a Dresda. Il 'San Pietro' della Chiesa riformata". In Casabella, n. 649, 64. Milano: Electa.

Progetti e realizzazioni in corso:

Via Culturalis_Piano generale | RMP Stephan Lenzen Landschaftsarchitekten, Bonn.

Kurt-Hackenberg-Platz | Volker Staab Architekten, Berlin.

Tunnel Johannisstraße | Ute Piroeth Architektur, Köln.

Gürzenichstraße | Landschaftsarchitekten Günther Vogt, Zürich.

Miqua_LVR | Wandel Hoefer Lorch + Hirsch, Saarbrücken.



Progetto e patrimonio archeologico: riflessioni e previsioni a margine della città antica di Ercolano

Iole Nocerino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, Dottoranda ICAR 19, iole.nocerino@gmail.com

La città archeologica di Ercolano si trova in una particolare posizione paesaggistica: lo scavo, che si apre a ridosso del Corso Resina, costituisce la porta meridionale del centro storico della città, il quale con il Vesuvio e, in direzione opposta, il mare, ne rappresenta la quinta scenografica.

Resina ed *Herculaneum*, rispettivamente la città storica e quella archeologica, presentano un diverso sviluppo topografico e, in particolare, si trovano a due quote altimetriche differenti¹; la 'messa in luce' della seconda nel corso del Novecento ha creato le condizioni per interessanti sperimentazioni progettuali sul territorio, che hanno nutrito interesse per il singolare confronto *ivi* presente tra l'antico, il 'nuovo' e il contesto naturale.

Il primo a rendersi conto di questo potenziale è stato l'archeologo Amedeo Maiuri², quando, intorno al 1930, durante un periodo di rinascita per la cittadina turistica vesuviana, fece realizzare la *promenade* alberata e panoramica di accesso al sito: in lieve pendenza e con una dolce curva, questo viale ancora oggi accompagna gradualmente il visitatore verso lo scavo, consentendone una prima comprensione dall'alto e la percezione immediata di una dimensione in cui archeologia, città e paesaggio convivono.

Le esigenze espositive dei reperti spinsero l'archeologo ad occuparsi anche degli allestimenti, prevedendo teche di vetro posizionate nelle *domus*, poi sostituite nel 1974 dall'*Antiquarium*: un'architettura tardo razionalista progettata, dopo alcuni abbattimenti edilizi, da Giovanni Gorini, con Guido Barbati e Giulio De Luca, mai utilizzata³ e riaperta solo di recente⁴.

Completava la sistemazione novecentesca degli scavi la rampa Martuscielli, costruita in seguito al completamento dello scavo dell'area suburbana meridionale, per opera del direttore archeologo Giuseppe Maggi. Questa discesa, che si intraprende dopo l'*Antiquarium*, attraversa la stratificazione del solido banco tufaceo, rendendo l'antica città accessibile da un nuovo punto di vista, che oggi ne rappresenta una assoluta peculiarità: l'antica spiaggia. Lì, dove la vita degli ercolanesi volse al termine, oggi comincia il percorso di visita e, nell'auspicio della

prosecuzione degli scavi di Villa dei Papiri, si progetta il futuro del Parco Archeologico.

Negli ultimi anni del Novecento, le vicende della città ercolanese e del sito archeologico si sono svolte in maniera del tutto autonoma: la prima affrontava un periodo critico, dovuto anche al terremoto del 1980, tra difficoltà economiche, disordine urbano e degrado sociale, mentre la seconda andava avanti con difficoltà, tra criticità di gestione e necessità di nuovi restauri.

Lo scenario descritto è mutato notevolmente a partire dal riconoscimento UNESCO (1997), insieme alla collaborazione con l'*Herculaneum Conservation Project*⁶ (2001) e alla recente istituzione del Parco Archeologico di Ercolano come ente indipendente (2016). Nel quadro della rinnovata gestione del Parco, un *team* multidisciplinare di architetti, archeologi, restauratori, ingegneri, *manager* mostra un nuovo tipo di approccio al sito. Accanto alle opere di restauro, particolare attenzione viene data anche alla progettazione degli spazi interni e confinanti con il Parco: nodi critici attraverso la cui sistemazione si sta cercando di attuare una nuova valorizzazione del patrimonio archeologico, che rappresenti anche una occasione di riqualificazione del centro storico ercolanese. Diversi sono i soggetti coinvolti, tra cui il MIBACT, il *team* HCP e il Comune, sostenuti talvolta anche da programmi europei⁶.

I primi lavori, all'inizio del nuovo secolo, hanno interessato la zona nord dello scavo, con la sistemazione della scarpata e la costruzione di una passerella panoramica (Pirozzi) ad essa addossata; altri, verso est, hanno previsto un nuovo edificio adibito a biglietteria e *bookshop*, con annesso parco urbano, migliorando l'accoglienza turistica e attrezzando una spaziosa e salubre area del parco archeologico dalla quale si gode della vista del mare.

Negli stessi anni, accanto all'*Antiquarium*, è stato realizzato un Padiglione per esporre la barca romana in legno restaurata e molti oggetti legati alle attività marine; mentre la costruzione di un ponte strallato in acciaio ha migliorato l'accessibilità al sito, collegando la parte finale dello storico viale di ingresso direttamente al terzo cardo della città romana⁷.

Non poche sono le previsioni future che riguardano le aree degli "Scavi



Nuovi” e dell’antico litorale. La prima è oggetto di un bando di gara internazionale⁹, nell’ipotesi di strutturare nuovi percorsi di visita, in seguito alla riapertura del collegamento con Villa dei Papiri e alla liberazione del vecchio fronte mare. Proprio l’antica spiaggia, infatti ha stimolato la creatività di alcuni progettisti. Nel 2015 un *team* internazionale ha progettato un notevole ampliamento del limite di scavo in direzione sud, creando di fronte alla città un grande specchio d’acqua, con nuovi spazi espositivi realizzati a terrazzamenti nel verde⁹. Pressappoco nel medesimo punto, ma con la previsione di abbattimento del Padiglione della barca e dell’*Antiquarium*, un progetto per un Museo Archeologico porta la firma di Renzo Piano: un disegno a verde che ricorda la California Academy of Sciences di San Francisco e che fa parte di un Master Plan preliminare per la risistemazione dell’area centro-meridionale del comune elaborato dal RPBW¹⁰.

Il rapporto degli scavi con il mare aveva d’altronde incuriosito già l’architetto Giulio De Luca, di cui si ricorda un progetto del 1985, mai realizzato, che prevedeva un approdo protetto da una scogliera e un percorso attrezzato coperto per raggiungere gli scavi da meridione.

Intanto, in fase di esecuzione, è il progetto ‘pilota’ della ritrovata sinergia tra il sito archeologico e la città. Si tratta della riqualificazione dell’area compresa tra via Cortili e via Mare. Basato sullo studio della realtà storica edilizia e sociale che vive via Mare e su diversi accordi tra il Parco, il Comune e la Fondazione Packard, partiti nel 2006, il piano prevede nella parte alta di questa strada la realizzazione di una piazza e un parco-belvedere con affaccio sugli scavi, abbattendo un alto muro di confine¹¹. L’area così riprogettata si collega alla passerella verso nord prima citata e fornisce una possibilità di ripresa del centro storico, consentendo ai cittadini di vivere questi spazi, limitrofi, tra l’altro, alla storica Piazza Fontana¹² dalla quale si accede al Teatro antico ercolanese e, salendo, si raggiunge il quartiere di Pugliano e il Museo Archeologico Virtuale.

Si registra, dunque, una certa attenzione da parte del Comune verso le aree “a servizio” di quella archeologica, come dimostra anche il recente Piano Urbanistico Comunale (2019), il quale tra le tante strategie di azione, oltre al citato progetto di via Mare e al miglioramento degli





accesso al Parco, prevede: il restauro delle cortine edilizie del “Miglio d’Oro”, il risanamento conservativo delle botteghe mercatali di Pugliano, il restauro e la rifunzionalizzazione delle masserie storiche e delle Ville Vesuviane; verso il mare, poi, è prefigurato il ripristino dell’Approdo Borbonico¹³ e la realizzazione di una nuova fermata della linea ferroviaria Napoli-Salerno, in accordo con l’intenzione di completare la costruzione del polo universitario del Dipartimento di Agraria (Università Federico II di Napoli).

Dai progetti citati, è evidente come sia cambiato nel corso del tempo il ruolo e l’approccio del ‘progetto’ nei confronti del patrimonio archeologico ercolanese. Bisogna constatare che sono state diverse le esigenze da soddisfare e diversificati i soggetti coinvolti. Infatti, dopo i primi interventi novecenteschi, che per giungere ad una compiutezza di scavo e di sistemazione turistica si sono rivelati, talvolta, anche ‘demolitori’ del centro storico e dopo anni di mancanza di dialogo tra la moderna e l’antica Ercolano, oggi le circostanze sono diverse e si intravedono le prospettive del cambiamento, basate sull’“apertura”. Nonostante le difficoltà, si riscontra la volontà di coniugare virtuosamente l’incomparabile scenario storico e paesaggistico con le condizioni di sviluppo urbano dell’odierna Ercolano.

I programmi di progetto, tra l’altro, sono coerenti con quanto previsto dalle *Linee guida per la costituzione e valorizzazione dei parchi archeologici*¹⁴ e i confini del Parco, a tal proposito, risultano ampliati, comprendendo anche estese porzioni di suolo comunale che attendono progetti di restauro e riqualificazione¹⁵.

Così come nel primo trentennio del Novecento Maiuri sosteneva la ripresa degli scavi per un miglioramento sociale ed economico del territorio, è ulteriormente lecito oggi condividere i medesimi obiettivi, potenziando e mettendo in rete le diverse risorse culturali presenti sul territorio, che ne rappresentano la storia, ma anche un volano di sviluppo.

La ‘macchina’ della valorizzazione sembra ormai essersi messa in moto: l’auspicio, ad ogni modo, è che essa proceda in sinergia con quella della conservazione integrata dei ‘patrimoni’, al fine di assicurare la godibilità dei beni storico-culturali anche alle generazioni future, coinvolgendo



sempre più le comunità locali per accrescerne il senso di appartenenza e di identità.

Note:

¹ È presente un dislivello di circa 14 m tra il Corso Resina e l'antica 'via del Foro'. Cfr. Maiuri (1958), tav. VI.

² Maiuri diresse le fasi di scavo del sito tra il 1927 e il 1961.

³ "Ercolano, museo mai aperto da 40 anni. Negli scavi vicino a Napoli esiste un «Antiquarium» mai usato. Il progettista Gorini: «Una storia assurda»" (Diego Lama, *Corriere del Mezzogiorno*, 23 luglio 2010).

⁴ L'edificio è stato riaperto in occasione della mostra "SplendOri. Il lusso negli ornamenti ad Ercolano" (20 dicembre 2018 - 30 novembre 2019).

⁵ L'*Herculaneum Conservation Project* (HCP) è un programma pluriennale di conservazione, ricerca e valorizzazione del sito di Ercolano condiviso tra l'ente pubblico e la Fondazione *Packard Humanities Institute*.

⁶ Cfr. <https://www.comune.ercolano.na.it/piu-europa/programma>; <http://www.archimediassociati.it/project-category/hurban-herculaneum/>.

⁷ L'intervento è del 2013. Cfr. http://www.guerraingegneria.it/wordpress/?page_id=119

⁸ https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Appalti/visualizza_asset.html?id=197026&pagename=230

⁹ http://tectoo.com/portfolio_page/herculaneum-museum-complex/

¹⁰ *Renzo Piano Building Workshop*. Cfr. <http://tectoo.com/susanna-scarabicchi/>

¹¹ <http://ercolano.beniculturali.it/programma-iniziativa-tra-sito-e-citta-e-progetto-via-mare-a-ercolano-harnessing-heritage-benefits-quadro-riassuntivo-delliniziativa/>

¹² La piazza è stata già interessata da piccoli lavori di riqualificazione nel 2012, con la realizzazione di un pergolato e il posizionamento della copia delle statue "Danzatrici", provenienti da Villa dei Papiri e custodite al MANN.

¹³ Il *Retinae Portus* era previsto già nel P.R.G. elaborato da Luigi Cosenza nel 1975.

¹⁴ Nella definizione di parco archeologico si legge: «un Parco archeologico è un ambito territoriale caratterizzato da importanti testimonianze archeologiche e dalla presenza di valori storici, culturali, paesaggistici ed ambientali, oggetto di valorizzazione ai sensi degli artt. 6 e 111 del d. lgs. 42/2004, sulla base di un progetto scientifico gestionale». Quest'ultimo prevede anche l'analisi architettonico-urbanistica del territorio, «affinché il parco sia realizzato e gestito in coerenza con la pianificazione urbanistica e paesaggistica, tenendo conto delle prospettive della zonizzazione e delle conseguenti regole per la trasformazione degli usi del territorio» (D.M. 18 aprile 2012).

¹⁵ L'art. 7 del D.M. del 9 aprile 2016 reca le nuove delimitazioni del Parco Archeologico di Ercolano, che verso sud arrivano fino al mare, nel tratto compreso tra via Plinio e via Mortelle.

Didascalie:

Fig. 1: (a. Lo scavo del V cardo lungo il fronte della Palestra e il viale di accesso al sito, 1935, da Maiuri 1958; b. L'Antiquarium, foto d'epoca, Corriere del Mezzogiorno 23.07.10)

Fig. 2: (a. La passerella Pirozzi addossata alla scarpata nord, in fondo le case di via Mare e il cantiere in corso; b. Il viale di accesso agli scavi e, in lontananza, l'area che comprende la nuova biglietteria e il parco urbano "Maiuri")

Fig. 3: (a. *Herculaneum Museum Complex*, by Tectoo; b. Giulio De Luca, progetto di approdo agli Scavi di Ercolano, 1985)

Fig. 4: (a. Vista dalla passerella Pirozzi: il Parco Archeologico verso il mare, 2019; b. L'antica spiaggia e il ponte di accesso al cardo III, 2019)

Bibliografia:

Francesco, Sirano, Domenico, Camardo, Mario, Notomista (2019), "Un parco "come nessun altro al mondo"", in *Archeo*, 412, pp. 34-49.

Christian, Biggi, Bianca, Capasso, Francesca, Del Duca (2018), "The Herculaneum Centre: the reciprocal benefits gained from building capacities for cultural heritage among institutions and communities", in Veysel, Apaydin (ed.), *Shared Knowledge, Shared Power: Engaging Local and Indigenous Heritage*, New York, Springer, pp. 87-106.

Domenico, Camardo, Mario, Notomista (2018), "I rinvenimenti nell'area dell'antica spiaggia di Ercolano e le dinamiche dell'eruzione del 79 d.C.", in *Rivista di Studi Pompeiani*, XXIX, 2018, pp. 207-212.

Iole, Nocerino (2018), "Architetture e multi culturalità ad Ercolano: permanenze e trasformazioni dell'identità urbana del mercato storico di Pugliano", in Francesca, Capano, Maria Ines, Pascariello, Massimo, Visone (a cura di), *La Città altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE (Napoli, 25-27 ottobre 2018), Napoli, Fedoa Press, pp. 1717-1724.

Umberto, Pappalardo (2018), "Da Amedeo Maiuri ad oggi. Attività remote e prospettive recenti per gli Scavi di Ercolano", in *Cronache Ercolanesi*, 48, pp. 217-222.

Domenico, Camardo, Mario, Notomista (a cura di) (2017), *Ercolano: 1927-1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo*, Studi e ricerche del Parco Archeologico di Pompei, 34, Roma, «L'ERMA» di Bretschneider.

Iole, Nocerino (2017), "Ercolano tra archeologia e paesaggio: implicazioni visive, istanze di conservazione e valorizzazione del sito archeologico", in Aldo, Aveta, Bianca Gioia, Marino, Raffaele, Amore (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, vol.2, Napoli, artstudiopaparo, pp. 240-244.

Domenico, Camardo, Maria Paola, Guidobaldi, Sarah, Court, Mario, Notomista (2014),

"Ercolano e il mare", in *Archeo*, 354, pp. 70-79.

Luigi, Veronese (2014), "L'invenzione dell'immagine turistica degli scavi di Ercolano. Contenuti e caratteri iconografici", in Cesare, de Seta, Alfredo, Buccaro (a cura di), *Città mediterranee in trasformazione Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE (Napoli, 13-15 marzo 2014), Napoli, Fedoa Press, pp. 191-202.

Barbara, Bertoli (2013), *Giulio de Luca 1912-2004: opere e progetti*, Napoli, Clean, pp. 62-66, 177-178.

Giuseppe, Maggi (2013), *Ercolano. Fine di una città*, Gorgonzola, Kairos.

Luigi, Mollo, Paolo, Pesaresi, Christian, Biggi (2012), "Interactions between ancient Herculaneum and modern Ercolano", in *Proceedings of International Conference "Sustainable Environment in the Mediterranean Region: from Housing to Urban and Land Scale Construction"* (Naples 12-14 February 2012), Milano, FrancoAngeli, pp. 1-7.

Cesare, de Seta, Alfredo, Buccaro (a cura di) (2009), *I centri storici della provincia di Napoli: struttura, forma, identità urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 243-247.

Mario, Carotenuto (1993), *Via Trentola. Immagini d'epoca e dettagli*, Napoli, De Frede.

Amedeo, Maiuri (1958), *Ercolano. I Nuovi scavi (1927-1958)*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

Storia e design nell'architettura rumena

Delia Alexandra Prisecaru

Ion Mincu University of Architecture and Urbanism Bucharest, Basis of Architectural Design, 08/C1; University Politehnica of Bucharest, Faculty of Mechanical Engineering and Mechatronics, Industrial Design, dottore di ricerca, 08/C1; delia.prisecaru@upb.ro, delia.prisecaru@hotmail.com

Nel 1850, Theodor Aman, figlio diciannovenne di un importante nobile commerciante, capo della dogana con l'Ovest del Paese Rumeno, decise di andare a Parigi, la città natale di sua madre, per studiare arte nelle botteghe di Michel Martin Drolling e di François-Édouard Picot, ambedue allievi di Jacques-Louis David. Si stabilì in una piccola *mansarde* in Rue Lafayette, n° 3, dove dipinse tele, ordinate dal sultano Abdul Medjid (1854), dedicate a scene di guerra come quella esposta alla *Exposition Universelle* de 1855 o altre ancora esposte nel 1856 e al Salon de Paris del 1857. Immerso nel mondo più avanguardistico d'Europa, cominciò a realizzare la discrepanza fra la società rumena e la percezione europea circa lo statuto delle arti. Si propose di conseguenza, di fondare una scuola d'arte a Bucaresti, liberamente aperta al pubblico più ampio e cominciò a immaginare per se stesso una casa/studio/atelier con l'intenzione di realizzare «una costruzione che abbellisse la città e che stuzzicasse la curiosità del pubblico»¹. L'ispirazione per soddisfare questa curiosità si deve ascrivere sempre alla sua esperienza parigina, dove, a seguito dell'incontro con il principe francese Jérôme Napoléon, cugino dell'imperatore Napoleone III, che nel 1855 fu nominato presidente dell'Esposizione Universale, ebbe l'opportunità di vedere inaugurata, ad un anno della sua partenza da Parigi, la sua nuova residenza in Rue Montagne ispirata proprio a quei motivi di architettura pompeiana che applicherà nella sua dimora di Bucaresti. La frequentazione di Aman in questi ambienti artistici e aristocratici determinò un'influenza decisiva circa l'orientamento e il futuro approccio alle arti del pittore. In particolare, questa casa parigina, condizionò decisamente il giovane artista; infatti la residenza principesca di Jérôme Napoléon, eseguita dall'architetto Alfred Nicolas Normand, uno dei discepoli di Georges-Eugène Haussmann, vincitore del famoso Prix de Rome e teorico dell'antica policromia, corrisponde ai canoni classici ispirati dall'architettura recentemente scoperta, in quei tempi, nelle città sepolte alla base del Vesuvio.

Nel 1819, Richard Mazois pubblicò il testo *Les Ruines de Pompéi* del grande teorico neoclassico Quatremère de Quincy, che comprende

disegni ricostruttivi di grandi ville, come la Villa di Diomede², generando un impatto particolare sull'immaginario collettivo dell'epoca, ispirando scrittori e architetti, come ad esempio Alfred Nicolas Normand. Per ricostruire il percorso architettonico ed oikologico³ dello spazio, è opportuno approfondire il modello della Villa di Diomede: scavata tra il 1771 e il 1774, questa villa fuori dalle mura della città di Pompei fu attribuita a Marco Arrius Diomede, la cui tomba si trova di fronte all'ingresso monumentale della *domus*. Attraverso l'ingresso si accede al peristilio, esattamente come previsto dallo schema funzionale dettato da Vitruvio per questo tipo di impianto. Accanto alla villa si trova l'area termale, integrata con le aree residenziali annesse. Dal triclinio si può ammirare uno splendido panorama sul giardino e, all'orizzonte, sul mare. Una scala offre accesso al livello inferiore, una galleria sotterranea denominata criptoportico. Questo spazio fungeva da cantina, sostenendo l'intero peristilio che circonda il giardino⁴.

Il fecondo gusto dell'ispirazione pompeiana, tuttavia, supererà i limiti degli elementi ritrovati dalla scoperta archeologica dei siti. La costruzione della principesca residenza parigina di Jérôme Napoléon iniziò nel 1856, secondo l'esempio stilistico di Villa Diomede a Pompei, e fu completata due anni dopo, quando Aman la visitò in occasione della *première réception*. Più tardi, la residenza subì un triste destino: dopo l'abbandono, nel 1865, divenne un museo antiquario; poi fu ancora una volta abbandonata e infine distrutta nel 1891. L'unica residua testimonianza della sua esistenza sono le fotografie d'archivio conservate presso la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*, e un dipinto firmato da Gustave Boulanger⁵.

Theodor Aman era un artista completo: dipinse, scolpì, suonò il violoncello, scrisse poesie e in seguito scoprì l'arte dell'incisione in cui, come nella pittura, raggiunse notevoli traguardi. Il suo obiettivo più alto era quello di cambiare in meglio la percezione della società rumena circa la figura degli artisti in generale e dei pittori in particolare, una concezione segnata dalla tradizione medievale-bizantina secondo la

quale il pittore che era semplicemente considerato «uno che dipinge i muri»⁶. Successivamente applicò tutta la sua tenacia, abilità e passione all'elaborazione e alla costruzione del suo studio/atelier/casa, che sarebbe poi diventato un museo. Il nostro eseguì di propria mano la bozza della soluzione planimetrica e delle facciate che in seguito furono completate dall'architetto Friederich Schiller; elaborò personalmente tutte le decorazioni delle pareti interne, infine realizzò e mise in opera tutti i pezzi di arredamento che si trovavano all'interno della casa⁷. Come Jérôme Napoléon aveva già fatto a Parigi, cercando per la sua residenza la prossimità ad un centro culturale e sociale, Theodor Aman scelse per la sua nuova casa una collocazione dove erano molto presenti, nel XIX secolo, le ville delle famiglie appartenenti alla classe aristocratica di Bucarest, cioè la via Clentei diventata oggi C. A. Rosetti (nr. 8) e diede inizio alla costruzione nel 1867 portandola a conclusione in due soli anni (fig. 1).

Le somiglianze con la villa parigina, tipologicamente derivata dal *hôtel-privé*, al quale Aman si era ispirato, sono evidenti sia in termini di finalità e di interessi sociali, quanto dal punto di vista dell'aspetto esteriore.

Il volume complessivo è compatto e di severità neoclassica, con un aspetto monolitico con la copertura di una pendenza minima, invisibile dall'esterno, a differenza della residenza parigina, che faceva parte di una composizione dell'insieme più complessa. Lo sviluppo compositivo dominante delle facciate è orizzontale, in tre livelli sovrapposti.

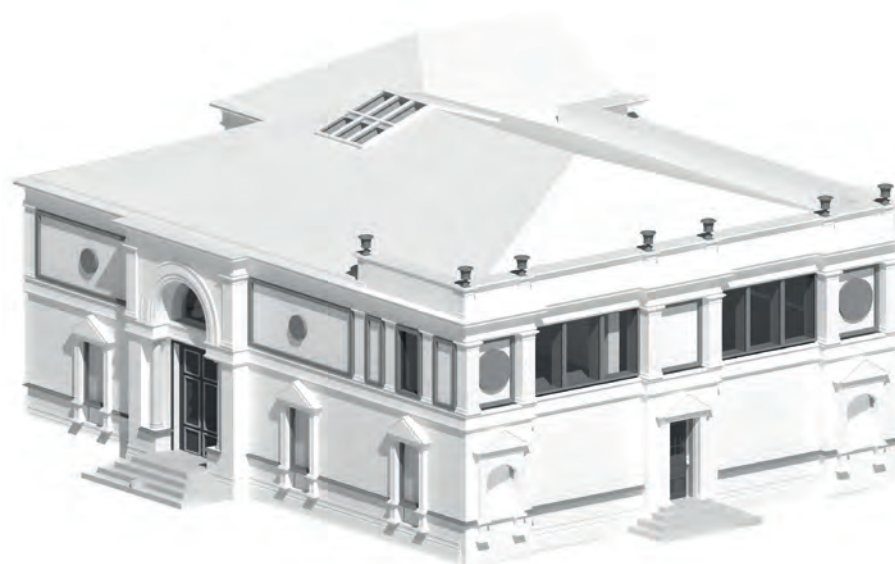
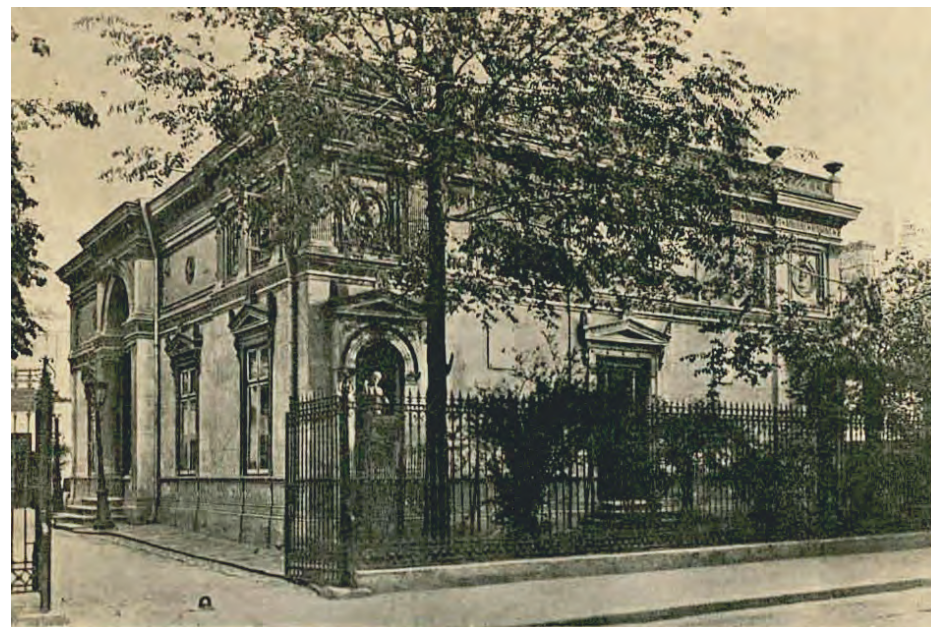
L'edificio si sviluppa, a partire da un livello seminterrato parziale, con piano terra e piano nobile. Il paramento delle facciate è decorato con spartiti classici, delicatamente eseguiti in intonaco cementizio. Gli spartiti delle facciate, delimitati da fregi decorativi per ogni campata, sono contrassegnati da colonne incassate con capitello composito. Lo spartito mediano è decorato con bassorilievi e nicchie con statue, mentre quello superiore presenta un bassorilievo con la dea Minerva, protettrice delle arti, e due medaglioni con le effigi di Leonardo Da Vinci e Michelangelo sul prospetto alla strada. Il cornicione, abbondantemente

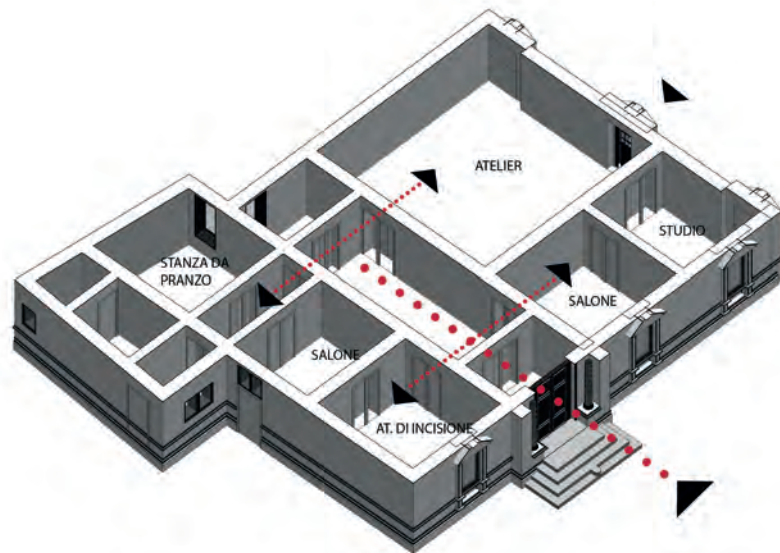
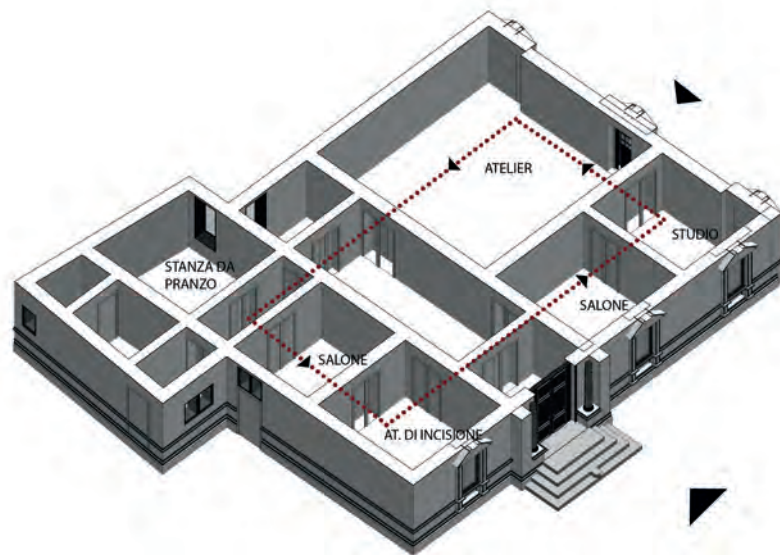
decorato con dentelli e ovuli, sottolineato dal fregio inferiore con bassorilievi in terracotta che ricordano la tradizione italiana, sostiene il parapetto dell'attico, decorato a sua volta con motivi traforati placcati e intervallati da lesene verticali, che reggono vasi decorativi, centrate sugli assi delle campate e sulle colonne incassate dello spartito inferiore.

Una volta saliti i gradini d'ingresso, si accede attraverso un vestibolo, che fa anche parte dell'apparato di accesso, la cui continuazione si apre nell'atrio centrale della casa (fig.2,3). Questo atrio è immerso nella luce bianca diffusa che penetra dal soffitto attraverso un lucernaio centrale mettendo in evidenza il repertorio cromatico dei dipinti dominato dal rosso pompeiano. A conclusione della prospettiva, nell'asse centrale sul muro occidentale, si trova la figura di Apollo, patrono delle arti, protettore della musica e della poesia, attività care ad Aman. Una volta entrati in questo spazio è possibile accedere a ciascuna delle stanze al piano terra, come nei *cubicula* di memoria romana, oppure dirigersi verso la scala che porta al primo piano.

La decorazione dipinta nell'atrio continua sulle pareti delle stanze successive e si adegua armonicamente sia ai dipinti firmati dall'artista, qui esposti, sia al camino che agli arredi dove si distingue un'enorme panca in legno ispirata anche essa al modello pompeiano e un enorme tavolo in legno massello, ornato con vasi di fiori freschi del giardino. Lo studio di Theodor Aman ha le pareti rivestite di carta, a perfetta imitazione del modello in pelle di Cordoba, ed è arredato con una scrivania in legno a massello intagliata dall'artista stesso e riportante il monogramma TA.

Dallo studio si transita all'atelier, l'ambiente più significativo dell'intera residenza (fig. 4,5). È l'esempio simboleggiato della visione dell'artista di un interno moderno, costruito secondo uno spirito rinascimentale. L'intera stanza è animata dagli arazzi, dal violoncello, dallo stile dei mobili scolpiti da Aman, dalle effigi della civiltà occidentale con le pareti ricoperte fino all'orlo superiore dai suoi dipinti. Questo era uno dei pochi luoghi della città in cui si tenevano serate danzanti e dedicate all'arte o





incontri in cui la società borghese dell'epoca poteva entrare in contatto con il mondo dell'arte e della cultura nel XIX secolo.

Questo universo era completato dal giardino, oggi non più esistente, che rappresentava per l'artista un luogo di ispirazione e rifugio. Qui dipinse in più riprese il ritratto di Ana, sua moglie, ritrasse i suoi amici, rappresentò elementi naturali in quel puro stile accademico di cui era ormai un riconosciuto maestro.

In una sequenza spazio-temporale ideale, la casa Aman fa parte di una tipologia abitativa caratteristica della cultura occidentale che non ha avuto soluzione di continuità dal VI secolo a.C. fino ad oggi.

A partire dai primi esempi in Etruria⁸, che rappresentano i prodomi di quella che diverrà l'espressione matura della domus romana, si registra un fenomeno progressivo di diffusione di questa tipologia all'interno dell'intero territorio dell'Impero romano che verrà successivamente adottata dalla cultura araba, specialmente nell'Africa settentrionale e nella Spagna del sud, per transitare più tardi nelle due Americhe⁹.

La tipologia della domus, ancora presente oggi, può soddisfare le esigenze abitative più variabili: diagramma di composizione che ha storicamente dimostrato di essere adattabile e duttile in qualsiasi condizione geografica climatica, tecnologica o spazio-temporale. Valga come esempio il disegno delle terme romane di Potsdam che Karl. F. Schinkel progettò solo dopo avere assorbito nel suo Grand Tour la lezione della cultura classica, cosa che allo stesso modo fece in seguito Aman prima di costruire il suo studio-casa (fig. 2).

Questi luoghi, pertanto, ideati dallo stesso Aman, diventano la manifestazione materiale della sua personalità che attraverso la casa riesce a raggiungerci ancora oggi nella sua totale integrità e rappresentano un modello paradigmatico per la cultura dell'abitare romana.

Mi piace, a proposito, citare Charlotte Perriand quando, ricordando il proprio confronto con gli argomenti di ricerca, in particolare quella della qualità, dell'intimità e del potere comunicativo attribuito a una soluzione spaziale proposta dall'architettura, afferma che «[...] pour cette étude

systematiquement je me posais des questions et je me reportais à d'autres temps, à d'autres lieux, à d'autres moeurs. Quel enrichissement! Art d'habiter – Art de vivre»¹⁰.

Note

¹ Ionescu, Adrian Silvan (1999), *Învatamântul artistic românesc /L'Educazione artistica rumena (1892-1830)*, Bucuresti, Meridiane.

² De Jorio, Andrea (1836), *Guida di Pompei*, Napoli, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno.

³ il termine oikologia è stato introdotto dal filosofo napoletano Eugenio Mazarella, cfr E. Mazarella, *Tecnica e Metafisica. Saggio su Heidegger*, Napoli, Guida, 1981, pag. 291. Successivamente, nel 2007, Agostino Bossi ha proposto il termine di "vocazione oikologica" nella cultura architettonica, cfr. A. Bossi, *L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, in A. Cornoldi (a cura di), *Gli interni nel progetto dell'esistente*, Padova, Il Poligrafo 2007, pp. 2-15. I valori oikologici sono proposti negli scritti recenti di Paolo Cecere e Agostino Bossi cfr. A. Bossi, *Interiorità e recupero dei valori storici*, in A. Bossi (a cura di) *Identità e valori insediativi tra conservazione e innovazione*, V-point, 2008, Napoli; A. Bossi, *La casa fuori casa*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 78-91, Napoli; A. Bossi, *La confianza en la arquitectura*, Montevideo, Universidad de la Republica, Uruguay, dicembre 2012; Paolo Cecere, *La qualità oikogena dello spazio*, in A. Bossi e P. Cecere, *La qualità oikogena dello spazio*, Contributo alla comprensione dell'interno architettonico, ed. Progetta, 2015, pp.56-59 Napoli.

⁴ Ibidem 2.

⁵ Per ulteriori approfondimenti si veda l'articolo di Saskia Hanselaar, (maggio 2016), *La Maison Pompéienne De Joseph Napoléon Par Gustave Boulanger*, *Histoire par l'image*, consultato 20 ottobre 2019, URL www.histoire-image.org/fr/etudes/maison-pompeienne-joseph-napoleon-gustave-boulanger

⁶ Teisanu, Matei; Maniu, Adrian, (1932), *Boabe de grâu – Revista de cultura/Semi di grano – Rivista di cultura*, n°7/III, giuglio, 1932, pp. 261.

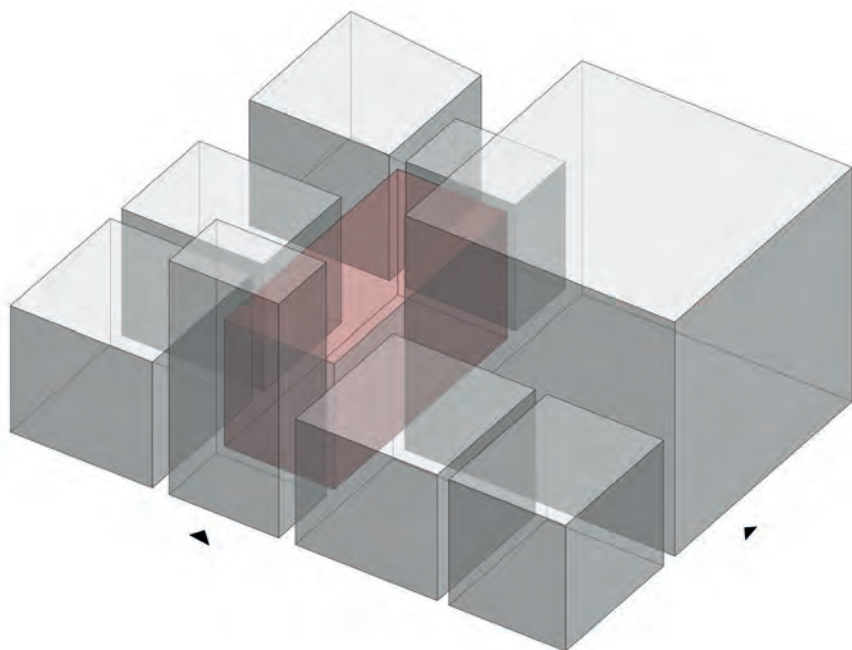
⁷ Bolliac, Cezar, (1874), *Trompeta Cartilor/ La tromba dei libri*, n°1112, febbraio 1874, pp.86.

⁸ de Albeniis, Emidio (1990), *La casa dei romani*, Milano, Longanesi e C.

⁹ Bossi, Agostino (2011), *La casa fuori casa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

¹⁰Perriand, Charlotte (1985), *Un Art de Vivre*. Paris, Flammarion.





Didascalie

Fig. 1: La villa-atelier di Aman, Bucharest, Boabe de grâu – Revista de cultura/Semi di grano – Rivista di cultura, n°7/III, luglio, 1932.

Fig. 2: Ricostituzione assonometrica della villa.

Fig. 3: Modalità circolare di percorrere lo spazio interno della villa.

Fig. 4: Modalità distributiva di percorrere lo spazio interno della villa.

Fig. 5: Fotografia dell'interno dell'atro decorato con la mano di Aman in stile pompeiano con scene rappresentative per la storia rumena.

Fig. 6: Ricostituzione parziale dello spazio arredato e voluto di Aman, in sezione longitudinale.

Fig. 7: Simulazione dello spazio incapsulato, corrispondente al livello del pianoterra. Tecnica ispirata dagli studi e dalla ricerca di Luigi Moretti.

Bibliografia

de Albentis, Emidio (1990), *La casa dei romani*, Milano, Longanesi e C.

Bossi Agostino e Paolo Cecere, (2015), *La qualità oikogena dello spazio. Contributo alla comprensione dell'interno architettonico*, Napoli, edizioni Progetta, pp.56-59.

Bossi, Agostino (2011), *La casa fuori casa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

Bossi, Agostino (a cura di), (2003), *Accogliere Raccogliersi. L'interno domestico tra partecipazione ed esclusività*, Napoli, Giannini.

Bolliac, Cezar (1874), *Trompeta Cartilor/ La tromba dei libri*, n°1112, febbraio 1874, pp.86.

Calabi, Clotilde (2009), *Filosofia della percezione*, Bari, Laterza.

Cesarone, Virgilio (2008), *Per una Fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosofia*, Genova-Milano, Marietti.

Collectif, (1981), Pompéi, *Travaux et Envois des Architectes français au XIXe siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts et Ecole Française de Rome.

Gautier, Théophile e Charle, Coligny (1866), *Le Palais pompéien de l'Avenue Montagne: études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon*, Paris, Paris.

Ionescu, Adrian Silvan (1999), *Învatamântul artistic românesc (1892-1830)/L'Educazione artistica rumena (1892-1830)*, Bucuresti, Meridiane.

Perriand, Charlotte (1985), *Un Art de Vivre*, Paris, Flammarion.

Radulescu, Mihai Sorin (1991), *Theodor Aman, legaturi genealogice*, dal volume Centenar Theodor Aman 1991, Bucuresti, Venus.

Suteu, Greta (2017), *Aman – Pictorul. Repertoriul de pictura al muzeului Theodor Aman/ Aman - il pittore. Il repertorio di pittura del museo Theodor Aman*, Bucuresti, Muzeul Municipiului Bucuresti.

Teisanu, Matei; Maniu, Adrian, (1932), *Boabe de grâu – Revista de cultura/Semi di grano – Rivista di cultura*, n°7/III, luglio, 1932, pp. 261.

Vitta, Maurizio, (2008), *Dell'abitare*, Torino, Einaudi.

La storia merita di svolgere una funzione pubblica

Manuela Raitano

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, SSD icar 14, manuela.raitano@uniroma1.it

Gli sventramenti dell'epoca fascista, che culminarono a Roma nelle distruzioni amplissime compiute per l'apertura delle vie dell'Impero e della Conciliazione, hanno lasciato un segno profondo nella coscienza critica del nostro paese; talmente profondo che, nel tentativo di evitare di compiere gli stessi macroscopici errori, si è preferito, nel corso dei decenni successivi, perseguire una strategia 'di evitamento': si è cioè limitato al minimo l'intervento trasformativo, secondo il principio che 'chi non fa, non sbaglia'. E dunque, per non sbagliare si è fatto molto poco, con il risultato di aver lasciato prive di una guida progettuale proprio le aree patrimoniali più delicate sul territorio nazionale.

Secondo la tesi sostenuta da Andreina Ricci in *Attorno alla nuda pietra* (2006), i pregiudizi che incontra il progetto nelle aree archeologiche urbane discenderebbero quindi da un senso di colpa non risolto, che origina dalle troppe spregiudicatezze passate e dai numerosi atti distruttivi compiuti con estrema disinvoltura, nella cornice retorica della 'modernizzazione' urbana fascista¹. Vale la pena allora capire se è possibile oggi emendare questa colpa elaborando definitivamente il lutto per quanto è stato perduto, per rifondare un pensiero che, lungi dall'operare letture revisioniste, scenda però a patti con l'inevitabilità della trasformazione e con la conseguente necessità di una pratica progettuale operante anche sul passato.

Una pratica progettuale capace di manovrare la materia storica, senza farne però un uso mistificatorio.

L'espressione 'uso pubblico della storia' designa tutte quelle pratiche di utilizzo della storia a fini non esclusivamente scientifici. Ricadono dunque nell'uso pubblico della storia, come afferma Nicola Gallerano, «non solo i mezzi di comunicazione di massa, ciascuno per giunta con una sua specificità (...), ma anche le arti e la letteratura; i luoghi come la scuola, i musei storici, i monumenti e gli spazi urbani»². Ogni qualvolta, dunque, si ri-progetta uno spazio urbano storico, questa operazione di riedizione impatta sulla materia storica, che viene indotta a nuove narrazioni. È lecito allora chiedersi se tali narrazioni sono da considerarsi accettabili o meno.

Nell'interpretazione che ne diede Jürgen Habermas, l'uso pubblico della storia riguarda tutti quei casi in cui questa viene raccontata «in prima persona», fuori dalle sedi scientifiche deputate, senza l'ausilio della terza persona che impone distacco e minore partecipazione affettiva³. La 'prima persona singolare' viene usata infatti, dal filosofo tedesco, quale metafora per indicare la volontà di veicolare il consenso attorno a obiettivi pedagogici o identitari più o meno espliciti, stabiliti dall'autore. Un crinale estremamente scivoloso, come si vede, tanto più insidioso se chi 'usa' lo fa con finalità apertamente politiche. Ne sono esempio le succitate trasformazioni urbane mussoliniane, che manipolarono le vestigia del passato imperiale romano piegandole a una narrazione pubblica dalle evidenti finalità ideologiche, organica alla costruzione del mito imperiale della Roma fascista.

Così inquadrata la questione, dovremmo però concludere che il passato va lasciato stare, che esso va osservato sì, ma mai più dai posteri reinterpretato. Se tuttavia accettiamo questo assunto, nessuna ermeneusi sarebbe più possibile. Dobbiamo perciò chiederci se è realistico pensare di muoverci sempre e comunque su un piano di assoluta oggettività scientifica e se l'atto di fare storia, anche nelle sedi accademiche, non sia in sé stesso un atto che muove da una certa dose di arbitrarietà. Secondo Halbwachs, infatti, è la storia stessa che, nell'atto di selezionare gli avvenimenti da riportare, compie una scelta che è già funzionale a un racconto, per quanto animato dalle migliori intenzionalità scientifiche: «così come sono letti nei libri, insegnati e imparati nelle scuole, gli avvenimenti passati sono scelti, raccolti e classificati secondo necessità o regole che erano sconosciute ai gruppi di uomini che ne hanno a lungo custodito il deposito vivente»⁴. Oltre a ciò, come fa notare Gallerano, «se ripercorriamo la storia della storiografia occidentale, storia e uso pubblico della storia non sono alla lettera distinguibili fino a tempi recenti: sono la stessa cosa»⁵. E se sono la stessa cosa, non è così semplice impedire che della storia venga fatto pubblico racconto, né è semplice segnare il confine fra il lecito e l'illecito: quando per esempio, a partire da Urbano V in poi, i papi intervennero

ripetutamente sul mausoleo di Adriano fino a collocarvi sulla cima la statua dell'Arcangelo Michele che sguaina la spada, essi fecero sicuramente un uso strumentale di un monumento romano, cui attribuirono una risignificazione in chiave cristiana. Eppure ci hanno consegnato un'epitome della stratificazione millenaria della città di Roma, cui oggi riconosciamo un altissimo valore.

Allo stesso tempo però, bisogna anche ammettere che nessuna narrazione pubblica, anche se costruita con le migliori intenzioni, si sottrae al rischio della deformazione prospettica operata dal presente: ogni progetto, si può dire, porta con sé un potenziale di mistificazione e travisamento che passa attraverso le scelte dell'architetto e, molto spesso, anche del committente. È forse per evitare di incorrere in questo inganno che preferiamo oggi annegare in un'ipertrofia della coscienza critica, che sfocia però nell'impedimento all'azione progettuale? Se è così, quali sono le possibili vie di uscita da questa condizione di stallo?

Una possibilità, per chi scrive, è quella di provare a cambiare la lente interpretativa. Si propone cioè di sostituire all'espressione 'uso pubblico della storia' quella di 'funzione pubblica della storia'. Un banale cambio di un solo termine che però, a mio parere, produce conseguenze interessanti. Se infatti il termine 'uso' è implicitamente negativo, poiché rimanda all'idea di sfruttamento, il termine 'funzione' è implicitamente progressivo, poiché rimanda all'idea di una qualità non finalizzata a un profitto, ma sostanziale alla natura della cosa.

Se inoltre come architetto, progettista, operatore culturale, mi sento impegnato in un'operazione di 'uso' della storia, il soggetto sono io che utilizzo qualcosa, mentre la storia è l'oggetto passivo della mia azione di depreamento. Se al contrario assumo che la storia 'ha' una funzione pubblica, allora il soggetto attivo diventa la storia e la sua funzione pubblica appare come un attributo della sua natura; secondo questo paradigma, la storia cessa di essere un serbatoio dal quale attingere, ma diviene un ente che necessita di esplicitare una funzione che viene posta in essere, di volta in volta, con l'aiuto dell'archeologo, del progettista, del pianificatore, dell'amministratore, e di tutti gli attori coinvolti

nella salvaguardia del patrimonio che ci viene dal passato.

La 'funzione pubblica della storia' è dunque un paradigma che ribalta l'idea che la storia si possa 'piegare' a piacimento: una sedia non si usa per lavarsi, si usa 'assecondando' la sua funzione. Così il nostro passato va abitato assecondando il suo racconto, non piegandolo al racconto dell'oggi.

È, questo, un passaggio non semplice da compiere nelle coscienze di chi si occupa di progetto e gestione della cosa pubblica; soprattutto, è un passaggio che impone coraggio e grande senso di responsabilità. Affermare infatti la legittimità della 'funzione pubblica della storia' pone tutti noi, architetti e operatori culturali, di fronte alla responsabilità della narrazione soggettiva che veicoliamo attraverso i nostri progetti. Una narrazione cui il progetto di architettura contemporaneo non può più sottrarsi, ma che pure deve essere affrontata nella piena consapevolezza dei rischi, superando la tentazione di ripiegare nell'evitamento e nell'inazione.

La storia, in sintesi, ha diritto/dovere di esercitare una 'funzione pubblica', che è un suo attributo specifico; per tale ragione, essa ci pone di fronte alla responsabilità dolorosa della scelta, costringendoci ad affrontare l'oblio doloroso della selezione, che dal flusso della memoria estrapola solo ciò che è funzionale a costruire il racconto storico. Mentre da troppo tempo ci sottraiamo alla fatica della scelta, nella pretesa di conservare tutto per mantenerci il più possibile oggettivi.

Note

¹ Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma, 2006.

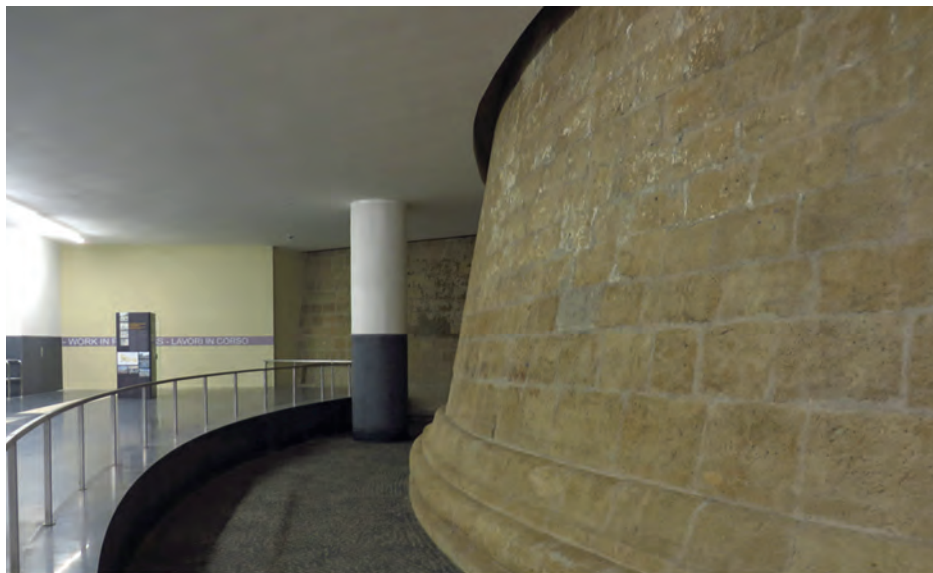
² Nicola Gallerano, *Storia e uso pubblico della storia*, in N. Gallerano (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, Franco Angeli, Milano, 1995, pag.17.

³ Habermas utilizzò per la prima volta questa espressione nel 1986, intervenendo nel corso di una dura polemica (detta "Historikerstreit") tra storici e filosofi tedeschi, relativa alla possibilità di reinterpretare il passato della Germania nazista.

⁴ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, trad. it. P. Jedlowski e T. Grande (a cura di), Unicopli, Milano, 2001.

⁵ Nicola Gallerano, cit., pag.22.





Didascalie

Fig. 1: L'“uso pubblico della storia” nell'epoca fascista. L'asportazione della collina Velia in occasione dell'apertura della via dell'Impero.

La cancellazione della collina ha reso frontale il prospetto retro della basilica di Massenzio, mettendo in comunicazione visiva Fori e Colosseo, inizialmente appartenenti a due sistemi orografici distinti, separati dal piccolo rilievo della Velia. Ciò corrispondeva a una visione politica interessata ad appiattare in un unico tempo e in un'unica vista prospettica vestigia appartenenti a tempi storici differenti, per avallare una visione sincretica della Roma Imperiale, funzionale al potere fascista.

Fig 2 La “funzione pubblica della storia” nell'età contemporanea. Alvaro Siza ed Edoardo Souto de Moura nella stazione Municipio di Napoli.

L'archeologia si fa presenza nello spazio dell'infrastruttura, ma le due narrazioni, quella storica e quella architettonica, si mantengono su due piani differenti. Il passato non è usato a scopo dimostrativo. Esso svolge una funzione pubblica e pedagogica, ma non per questo è forzato a fornire una chiave interpretativa funzionale alla retorica politica e comunicativa del tempo presente.

Bibliografia

Andreina, Ricci (2006), *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Collana Interventi, Donzelli editore.

Nicola, Gallerano (1999), *Le verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifesto libri

Paolo, Bertella Farnetti, Lorenzo, Bertuccelli, Alfonso, Botti, a cura di (2017), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano-Udine, Mimesis edizioni

Il progetto della pluralità a partire dalla *Concinnitas* e *Coincidentia oppositorum*

Francesco Sorrentino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, Dottore di Ricerca, ICAR/14, francesco.sorrentino@unina.it

Riconoscere ordini e relazioni alla scala della città e del paesaggio vuol dire confrontarsi con una pluralità di valori stratificati, sovrapposti, spesso in contrapposizione reciproca, i quali restituiscono tutta la complessità dell'attuale scenario territoriale post-metropolitano, frammentario e discontinuo. Di fronte a tale stato di fatto il progetto di architettura appare debole, incapace cioè di strutturare ordini stabili e duraturi nelle articolazioni caotiche del sistema città-paesaggio.

Tuttavia il progetto di architettura non può rinunciare, a meno di non voler ridursi a mera cosmesi, a lavorare sulle connessioni, su nuove o rinvenibili relazioni di significato, sebbene la complessità dei fenomeni urbani, del paesaggio e dell'ambiente naturale rende impossibile nello scenario attuale ogni visione unitaria.

La consapevolezza che la realtà sia composta dal molteplice, da una varietà infinita di enti tra di loro contrapposti e non riconducibili a sintesi unitarie, ha radici molto lontane nel pensiero occidentale. Nicola Cusano nel 1440, anno in cui pubblicava il suo *De Docta Ignorantia*, sosteneva che la contraddittorietà del mondo, fatta di opposti inconciliabili – luce e tenebra, bene e male – potesse trovare una sintesi soltanto nella trascendenza, nel divino, che, in quanto potenza assoluta, accoglie in sé la compresenza degli opposti, la *Coincidentia oppositorum*.

Anche uno studioso come Leon Battista Alberti, nella Firenze dell'Umanesimo permeata dalla dottrina neoplatonica, vedeva nell'arte – e nell'architettura in particolare – la capacità di tradurre la molteplicità del reale in una unità che comprendesse le differenze.

E Massimo Cacciari mostra quanto sia 'tragico' e lontano da rassicuranti unità armoniche l'umanesimo dell'Alberti, il quale con la *Concinnitas* (*cum cano*), un 'canto dei molti', più che sintesi unitarie prefigurava, come nel Tempio Malatestiano, un equilibrio nella varietà del molteplice. Oswald Mathias Ungers, un architetto estremamente attento alla dimensione relazionale, ovvero urbana e paesaggistica, dell'architettura, assimila la *Coincidentia oppositorum* di Cusano alla *Concinnitas* dell'Alberti: «Decisivi per l'origine della modernità furono due concetti fondamentali: uno si trova nel già citato *De re aedificatoria* di Alberti, l'altro nel *De Docta ignorantia* di Nicola da Cusa, detto il Cusano [...] Alberti parla

di “varietà in unità” e Cusano di “coincidentia oppositorum”. “Varietà in unità” e “coincidenza degli opposti” sono dunque alla base del discorso sul costruire degli antichi e all’origine dell’architettura occidentale»¹.

Per Ungers il pensiero di Cusano e dell’Alberti rappresenta una via per aprire il progetto alla complessità della città quale luogo della pluralità, delle contraddizioni, per le quali è necessario trovare un’armonia che rispetti le loro reciproche dissonanze: «Anche Cusano pone l’accento su antitesi, diversità e contraddizioni quando parla di “coincidenza degli opposti”. Non si tratta per lui di risolvere i contrasti applicando un principio unitario ed esclusivo, si tratta invece della tesi e dell’antitesi insieme [...] Qualcosa unisce i due opposti, come già Cusano e Alberti avevano riconosciuto e in certa misura programmaticamente considerato: il frammento. La consapevolezza che, nonostante il desiderio di perfezione, l’imperfetto, l’incompleto, l’irraggiungibile, appartengono alla vita e alla realtà»².

E sulla condizione frammentaria della architettura, ma anche della città e del paesaggio contemporaneo, riflette un architetto come J. I. Linazasoro. L’unità, invocata dall’Alberti e da Cusano, tuttavia consci di una irriducibile molteplicità fatta di singolarità monadiche alla ricerca di una possibile armonia, nel discorso di Linazasoro diventa ancora più debole, sottratta alla concretezza delle cose. Una volta perduta nella frammentarietà della condizione contemporanea, la ‘Totalità’, che ordina la molteplicità dei singoli, non può che tramutarsi in memoria, come a dire che, se è impossibile recuperare nel corpo dell’architettura e della città un ordine oramai perduto, allora non rimane che rinvenirlo in una dimensione temporale e immaginativa. Con Linazasoro la realtà urbana, lo stesso paesaggio antropico e naturale, appaiono composti da frammenti, che in quanto tali alludono a una loro originaria completezza, a una perdita unitarietà. Allo stesso tempo questi permangono come ‘oggetti in reazione’, volti a ricomporre nella memoria e nell’azione immaginativa storie e discorsi comuni.

L’idea di un progetto quale strumento per rilevare le differenti strutture urbane nel tessuto della città contemporanea è presente in due scritti che Ungers pubblica a distanza di tempo l’uno dall’altro, *La città nel-*

la città. Berlino come un arcipelago verde (1977) e *La città dialettica* (1997). In queste due opere Ungers immagina una città composta da luoghi complementari, isole di un arcipelago urbano, che il progetto individua rinvenendo gli ‘ordini’ che le compongono, che le rendono identificabili nella loro eterogeneità. Per individuare le isole dell’arcipelago urbano Ungers ricorre al dispositivo dell’analogia, riconosce cioè all’interno della città di Berlino alcune strutture formali analoghe a parti di altre città: così l’isola urbana lungo l’arteria della Unter den Eichen viene identificata per analogia alla città lineare di Magnitogorsk e l’impianto urbano a raggiera, che dalla Mehringplatz si estende alla parte sud della Friedrichstraße, è individuato quale analogo allo schema settecentesco della città di Karlsruhe.

All’interno delle singole isole Ungers prevede progetti di completamento, interventi che in coerenza con le logiche identificative rafforzino i caratteri di riconoscibilità delle varie parti, così da esaltare le differenze che compongono l’arcipelago urbano.

Il progetto di Ungers non è unitario, rimane un ‘progetto aperto’, che rafforza la pluralità e la contraddittorietà quali matrici costitutive della città e della sua storia.

Di fronte alla frammentarietà della città contemporanea il pensiero sulla città è oggi contraddistinto da una debolezza eccessiva, da un atteggiamento di rinuncia, di resa alla sfida e alle ambizioni che il progetto per sua natura comporta. Tanto più se tale resa è consapevole (o inconsapevole) paravento di logiche opportunistiche e occasionali, che, pur suggerendo risposte nell’immediato, di fatto rinunciano a un profondo e globale ripensamento della città. Ciò non vuol dire evocare l’ingenuo utopismo di modelli urbani ormai irrecuperabili, ma riconoscere piuttosto l’esigenza di un progetto aperto, adattabile alle rapide trasformazioni della città attuale.

La città europea è oggi stretta tra una crescita demografica dovuta ai fenomeni migratori – la crescita della popolazione europea è pari quasi a zero – e un’esigenza di ridurre il consumo di suolo quale soluzione strutturale alle ineludibili problematiche energetiche e ambientali. Il progetto contemporaneo, arricchito di nuovi strumenti, che non siano solo quelli

tipo-morfologici dell'ipotesi ungersiana, può lavorare sull'individuazione di sistemi (isole) e macrosistemi urbani (arcipelago), che mettano in relazione grandi aree, anche di rilevanza metropolitana e territoriale. Il progetto può essere così in grado non solo di innescare un principio di riconoscibilità formale attraverso una strutturazione delle parti, ma anche un principio dinamico, che permette un'interazione funzionale, economica e sociale tra le isole urbane.

È dunque ancora possibile lavorare sulla forma della città, laddove per questa si intenda una inversione della sua espansione, che da processo di crescita si tramuti in un processo di densificazione, di crescita come stratificazione. È allora necessario incentivare i caratteri che rendono riconoscibili le isole urbane, che rafforzano le loro strutture formali, sociali ed economico-produttive. Una città, dunque, plurale, aperta alla contraddizione e alla risonanza reciproca delle sue parti.

Note

¹ O. M., Ungers (1998), L'architettura come autonomia, in "Rassegna", n. 76, p. 49.

² O. M., Ungers (1998), op. cit., p. 50.

Bibliografia

Leon Battista, Alberti (1452), "De re aedificatoria", in Valeria, Giontella (2010) (a cura di), *Leon Battista Alberti. L'arte del costruire*, Torino, Bollati Boringhieri.

Massimo, Cacciari (2016), "Ripensare l'Umanesimo", in Ebgi R. (a cura di), *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Torino, Einaudi.

Nicola, Cusano (1440), "De Docta Ignorantia", in G., Santinello (1988) (a cura di) *La dotta ignoranza. Le congetture*, Milano, Rusconi.

Nicola, Cusano (1453), "De Visione Dei", in G., Gusmini (2014) (a cura di), *La visione di Dio, Roma, Studium*.

José Ignacio, Linazasoro (2015), *La Memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, Lettera Ventidue.

O. M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Kollhoff, A. Ovaska (1978), "La città nella città. Proposte della Sommer Akademie per Berlino", in *Lotus International*, n. 19, 1978, pp 82-97.

O. M, Ungers, S., Vieths (1997), *La città dialettica*, Skira, Milano.

Oswald Mathias, Ungers (1998), "L'architettura come autonomia", in *Rassegna*, n. 76, 1998, pp. 46-51.

Il patrimonio cimiteriale: da eterotopia a ipertopia

Giovangiuseppe Vannelli

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, dottorando di ricerca, ICAR/14,
giovangiuseppe.vannelli@unina.it

Sia che si voglia intendere per patrimonio ciò che deriva dal padre - ovvero ciò che si eredita di generazione in generazione - sia che ci si riferisca a quel dispositivo da sempre impiegato per assegnare a un bene un valore più alto di quello materiale¹, sia che si voglia alludere all'accezione più immateriale che comprende tradizioni, conoscenze, legami - per alcuni più pertinente alla definizione di *heritage*² - risulta essere certamente un tema centrale ed ancestrale quello del patrimonio funebre.

Patrimonio troppo spesso dimenticato e negletto è quello fatto di segni, sedimentati nel tempo, che determinano un palinsesto al contempo fisico e - per trasposizione sociale, quella città altra dove la nera dimora di ciascuno definisce un doppio idealizzato della città dei vivi: il patrimonio cimiteriale.

Patrimonio funebre: precedente e interno al patrimonio cimiteriale.

Appare essere utile premessa una riflessione circa la consistenza di questo patrimonio, potrebbe dirsi che il patrimonio funebre esista prima di quello cimiteriale, si potrebbe dire ne costituisca una parte, quella più ancestrale.

Il patrimonio funebre, composto di riti, oggetti, tradizioni, è un apparato complesso che trova ragione nell'elaborazione del lutto ed è strettamente connesso a culture e religioni differenti.

Il patrimonio cimiteriale si configura quale localizzazione del patrimonio funebre, ovvero risulta esser costituito dall'insieme di quei luoghi dove si è data risposta a quella «esigenza della esteriorizzazione»³ che ha determinato una commistione, evolutasi nei secoli, di arti plastiche, arti figurative ed architettura.

Il tumulo - «espressione anarchitettonica»⁴ che costituisce premessa, l'archetipo, della mastaba egizia e quindi della piramide - può esser ritenuto rappresentativo del patrimonio funebre che trova ragione in un rapporto individualistico con la morte e con il defunto.

Allorquando la sepoltura e l'erezione di monumenti funebri divennero prassi via via più diffuse, la tradizione dell'*herdon* si è estesa rispetto alla sua originaria accezione individualistica sino a rappresentare la co-

struzione destinata al culto di un insieme di eroi e non di un singolo: si è passati dunque da monumento funebre a recinto funebre, da tumulo a cimitero. Quest'ultimo risulta essere la trasposizione collettiva dell'*heròon* che nell'antichità greca rappresentava la costruzione di un «luogo insieme di sepoltura e di culto»⁵ per un eroe.

Inoltre, il patrimonio cimiteriale - rappresentativo di un patrimonio funebre e allo stesso tempo sia individuale che collettivo - è sempre anche monumento. *Monumentum*, ovvero ciò che è eretto allo scopo di ricordare ed anche di ammonire, elemento che combina in sé valore semiotico e figurativo, comunicazione e costruzione, arte e architettura.

Il recinto: una forma per una idea privata di patrimonio.

La definizione di un *limen* che si fa costruzione in quanto declinazione delle forme possibili di un recinto è un'ancestrale questione propria dell'architettura funebre e quindi cimiteriale. Una soglia che preservi il punto di contatto con il defunto, una aspirazione alla conclusione e all'inaccessibilità dell'area, un desiderio di protezione e riservatezza.

Sin dal tempo della civiltà romana il recinto funerario è divenuto elemento di permanenza perché rispondente ad un'istanza di tipo sociale - il concetto di 'area sepolcrale' era esplicito sia in senso giuridico che etico - che si è poi combinata ad una di natura religiosa, ovvero l'intangibilità del sepolcro.

Allorquando le vicende che portarono alla definizione del cimitero moderno iniziarono a susseguirsi, già nel suo *Principj di architettura civile* del 1781, Milizia asserì la necessità di «Un ampio recinto quadrato o di qualunque altra figura curva o mistilinea»⁶. Eppure, il recinto non era più quello proprio di un monumento funebre relativo alla proprietà del singolo bensì recingeva un cimitero, dunque una proprietà comune, una comunità. Il concetto di *monumentum* assunse un nuovo valore che da familiare si rendeva pubblico e il recinto definiva il perimetro entro il quale «il defunto e il suo passato risultavano esposti e quasi imposti alla conoscenza generale»⁷.

Può dirsi, dunque, sia avvenuto, con l'avvento del cimitero moderno, l'epocale fraintendimento di una eredità formale e tipologica - un pa-

trimonio potrebbe dirsi - che ha determinato sin dall'origine il fallimento dello stesso camposanto post-editto di Saint Cloud.

Così, risulta essere il 'recinto' l'atto fondativo che ha trasformato un concetto in forma, un'ideologia in architettura; chiusura fisica - che *ab ovo* faceva capo ad un'istanza relativa alla proprietà privata - che ne ha poi sottesa una seconda, forse la peggiore, quella morale, delle coscienze.

Il cimitero come eterotopia: un patrimonio del XIX secolo.

Il recinto si è così evoluto da dispositivo di privacy a dispositivo di privatizzazione.

Eterotopia di deviazione per eccellenza - secondo Foucault - dopo il 1804, il cimitero è stato estromesso dall'urbano e, più gradualmente, dall'urbanità. Quelle prassi sociali che sembravano rimediare alla imposta distanza fisica interposta tra città dei vivi e città dei morti sono ormai scomparse poiché «si allenta, fino a perdersi del tutto, tra i defunti e i vivi quella "celeste corrispondenza di amorosi sensi" di foscoliana memoria»⁸.

La città ottocentesca potrebbe dirsi sia organizzata per esclusione: ciò che era ritenuto deviante era posto ai margini dell'urbano, contenuto e celato da recinti che hanno strutturato interi brani di città, frammenti di città altre.

Mentre i cimiteri divenivano mere città dei morti, recintate ed escluse dalla città dei vivi e dalle sue dinamiche, una certa «monumentomania»⁹ e la relativa «iconologia tipologica»¹⁰ si radicavano e diffondevano a definire un patrimonio ingente per quantità, vario per tipologia e immanente per significato. Mentre la città dei vivi si estendeva consumando suolo, costruendo periferie, consolidando il fenomeno dello *sprawl* urbano, i cimiteri moderni delle nostre città, disegnati dai loro netti perimetri e segnati dai loro alti recinti si densificavano al loro interno perdendo gradualmente le originarie qualità spaziali. Gli ameni parchi ricchi di natura e opere d'arte descritti finanche dai viaggiatori del *Grand Tour* si sono quasi sempre evoluti in spazi densamente edificati nei quali la massimizzazione del profitto e l'immediata risposta alla domanda di sepoltura erano le uniche istanze prese in conto.

«Lontani dalla città, immensi nel loro perimetro, i moderni cimiteri metropolitani hanno perduto la capacità di essere anche luogo di scambi tra viventi, di incontri, di visite di viaggiatori, come se il loro destino riguardasse soltanto i defunti. Sembra proprio che non siano riusciti a diventare “parte integrante e non marginale del problema della nuova città”. Per porre fine a questo processo di isolamento, per recuperare rituali perduti ma anche per evitare il collasso delle strutture esistenti, si impongono altre riflessioni»¹¹.

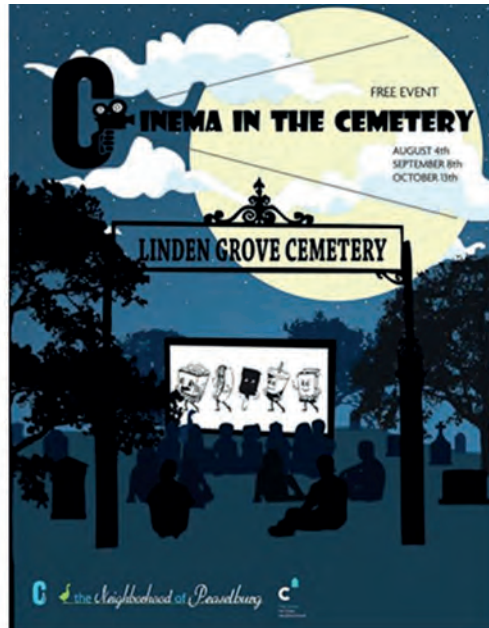
Iperopia: dal cinema, una seconda vita per il patrimonio eterotopo.

Questi patrimoni eterotopi potrebbe dirsi non appartengano alla ‘visione’ che la città ha di sé: necessario è dunque riconoscerne quei valori sedimentati negli anni e al contempo identificarne di nuovi. Ciò è imprescindibile al fine di contrastare l’insostenibilità che ormai connota questi siti nei quali si è drammaticamente acuita l’essenza di eterotopia nella sua accezione più alienante ed estraniante: la presenza nello scenario urbano dei recinti cimiteriali è ormai percepita come un vuoto contenitore pieno di memorie.

Oggi appare dunque necessario anzitutto riformulare questa visione: il progetto di architettura e di paesaggio che affronta il tema della morte, certamente segnato dal contesto sociale e culturale in cui si inserisce, ha l’onere di proporre una più attuale e capace di proiettarsi verso il futuro. Tale visione deve relazionarsi obbligatoriamente con un cambiamento in corso circa morte e sepoltura. La molteplicità deve divenire paradigma: le società sono sempre più multi-etniche e multi-religiose, le tecniche di sepoltura si moltiplicano alla ricerca di metodi più sostenibili, i cimiteri sono sempre più concepiti come multi-funzionali, ecc.

La proposta è di un luogo ‘normale’ per una ‘normalizzazione’ possibile che tenti di far rientrare e riconoscere la morte nei cicli di vita. Dunque non si necessita solo di creare un’immagine attraente sperimentando sempre più modi creativi per ‘immortalare la morte’. L’immagine dell’eterotopia non va negata, ma se possibile assunta, rafforzata, resa autentica ed inclusiva. Il recinto non va aperto, frantumato, negato, piuttosto affermato in quanto tale, proposto come contenitore in cui è necessario





recarsi - Barberan parla di una «forza dell'inevitabile»¹² – e dove può essere piacevole, utile ed edificante permanere per i vivi.

Questi luoghi, condensatori di valori e di significati architettonici, artistici, sociali e culturali, necessitano di essere ripensati. Il loro essere eterotopia – esclusa ed esclusiva – ne sta determinando un graduale oblio: vasti patrimoni cimiteriali sono oggi in degrado, in abbandono, ormai saturi di morti e dimenticati dai vivi.

Necessario è riformulare il pensiero circa questo patrimonio eterotopo e di conseguenza l'approccio progettuale ai siti cimiteriali non più da intendere quali eterotopie, bensì come «ipertopie»¹³: il termine, mutuato dalla teoria cinematografica – il cinema è anch'esso un'eterotopia – intende definire una nuova struttura spaziale riferita a quegli ambienti in cui «non c'è più un aprirsi del 'qui' verso 'l'altrove' ma piuttosto un 'altrove' che arriva 'qui' e si scioglie in esso»¹⁴.

Il concetto di ipertopia proposto da Casetti in riferimento all'eterotopia del cinema in relazione alle sue evoluzioni, involuzioni e – l'autore si interroga sulla effettiva possibilità – addirittura sparizioni, determina un nuovo ampio campo delle possibilità necessario alla sopravvivenza e utile alla contaminazione. L'ipertopia è dunque qui proposta come una 'figura retorica' della teoria del *re-cycle*, un approccio progettuale possibile per ridefinire una visione delle eterotopie che risultano ormai, potrebbe dirsi, fuori tempo e fuori luogo.

Allorquando – così per il cinema come per la sepoltura ed i cimiteri – tecniche, mezzi e luoghi mutano, si evolvono e si contaminano costantemente, la complessità diviene risposta. Alla singolarità si sostituisce la compresenza, all'unidirezionalità risponde il biunivoco se non il pluridirezionale, alla successione risponde la compresenza, al reale si combinano le realtà digitali, all'affiancamento di città altre corrisponde la sovrapposizione di città per layers.

Così, si propone il luogo cimiteriale come, da un lato, punto di partenza per sistemi che si immettano nell'urbano e, dall'altro, punto accumulatore di molteplici attività e valori – architettonici, artistici, paesaggistici ma anche religiosi, sociali e culturali.

Appare, dunque, necessaria l'essenza transcalare del progetto di archi-

tettura perché l'eterotopia, mera città dei morti, possa divenire ipertopia, complessa città dei vivi.

Il seguente contributo fa riferimento a ricerche che hanno portato alla proposta progettuale "T'era Park": un progetto di riciclo dell'ex Ospedale Psichiatrico Leonardo Bianchi di Napoli, proposto quale parco memoriale e cittadella artistica e sociale. L'impianto tipologico – con i suoi padiglioni, i percorsi coperti e i generosi spazi aperti – e le memorie conservate nel Bianchi - dalle quali non si può prescindere - divengono occasione per un progetto proposto come alternativa al secondo stralcio funzionale del PUA del Parco Cimiteriale di Poggioreale, ma soprattutto come sperimentazione per una nuova visione di cimitero: una ipertopia.

Note

¹ Cfr. Pippo, Ciorra (2016), "Patrimonio", in Sara, Marini e Giovanni, Corbellini (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato*, Quodlibet, Macerata.

² Cfr. Fulvio, Irace (2010), "Un'antologia in senso classico", in Carmen, Andriani (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare*, Donzelli, Roma.

³ Guido Achille, Mansuelli. (1963), "Monumento funerario" in Enciclopedia dell'Arte Antica - Dizionario Treccani. Consultato il 26.10.19. http://www.treccani.it/enciclopedia/monumento-funerario_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Francesco, Milizia (1781), *Principj di Architettura Civile*, Remondini, Bassano.

⁷ Guido Achille, Mansuelli, op.cit.

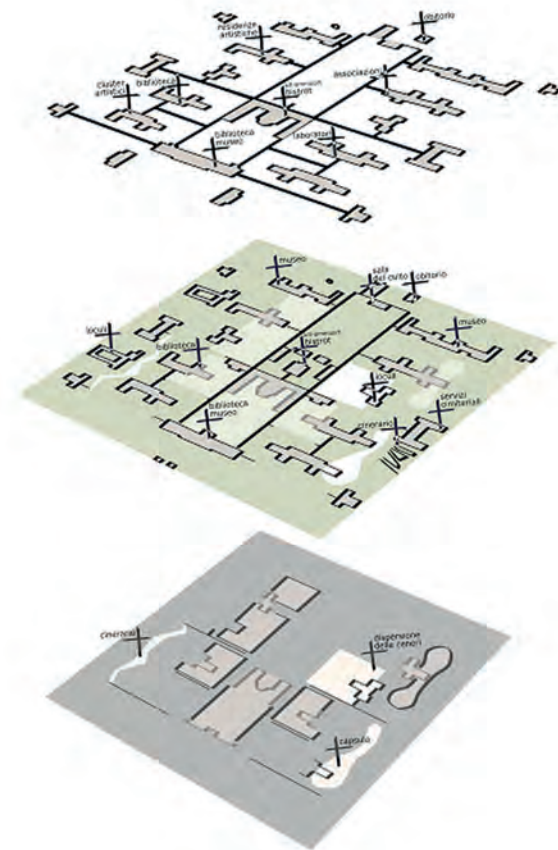
⁸ Fabio, Mangone (2004), "Il sistema cimiteriale napoletano tra storia e attualità", in Fabio, Mangone (a cura di), *Cimiteri Napoletani. Storia, arte e cultura*, Massa Editore, Napoli, p.27.

⁹ Fabio, Mangone (2007), "Tra architettura e scultura: caratteri della 'monumentomania' fra Ottocento e Novecento", in Maria, Giuffrè, Fabio, Mangone, Sergio, Pace e Ornella, Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Skira, Milano, p.261.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Laura, Bertolaccini (2005), "La formazione storica del cimitero moderno", in Giuseppe, Strappa (a cura di), *Edilizia per il culto: chiese, moschee, sinagoghe, strutture cimiteriali*, UTET, Torino, p.283.

¹² Francisco Javier Rodriguez, Barberan (2005), "La memoria abitata. Gli spazi della morte nella cultura europea contemporanea", in Mauro, Felicori (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Luca sossella editore,





T'ERA PARK

Roma.

¹³ Cfr. Francesco, Casetti (2015), *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

¹⁴ Ivi, p. 227.

Didascalie

Fig. 1: La costruzione di una tipologia: elementi in evoluzione.

Progetti del XVIII secolo che hanno contribuito al passaggio dal 'camposanto' al 'cimitero' individuando

elementi fissi che diventano costanti per una nuova tipologia in itinere.

Nell'ordine, dall'alto verso il basso;

Boullée, 1785, Entrata al cimitero al chiaro di luna.

Fontaine, 1785, secondo premio al GrandPrix.

Ledoux, data incerta, cimitero di Chaux.

Boullée, 1785, Esterno del cenotafio di Newton.

Fig. 2: Intersezioni tra eterotopie.

"Cinema in the cemetery" al Linden Grove Cemetery di Covington.

Fig. 3: Layer city.

I percorsi coperti dell'ex Osp.Psic.'L. Bianchi' di Napoli sono reinterpretati quale dispositivo alla base di un progetto che ha come scopo la definizione di intersezioni tra città dei vivi e città dei morti. Come i grafici raccontano, vi è una reinterpretazione dei tre livelli dei padiglioni – piano semi-ipogeo, piano terra, primo piano - e delle gallerie coperte di connessione.

Fig. 4: T'era Park.

Il QRcode consente di raggiungere il profilo instagram 'T_erapark' mediante il quale si può accedere al materiale grafico con il quale si è raccontato il lavoro di ricerca e l'esito progettuale.

Bibliografia

Michel, Ragon (1981), *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, A. Michel, Parigi.

Architettura per le aree interne: la valorizzazione dei borghi storici

Benedetta Verderosa

Università degli Studi di Roma "La Sapienza", DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottoranda, SSD ICAR/14, benedetta.verderosa@uniroma1.it

I piccoli comuni dell'entroterra, i centri minori e i borghi medievali impiantati lungo la dorsale appenninica hanno storicamente rappresentato il cuore della penisola italiana, rivelandosi fondamentali per un assetto territoriale in cui le relazioni aree urbane e paesaggio risultassero bilanciate. Le aree interne, custodi di importanti testimonianze storiche e situate in contesti di eccezionale valore paesaggistico, si sono sottratte alle logiche di espansione sregolata del costruito del dopoguerra, preservando oggi i caratteri architettonici più autentici, che costituiscono una guida per la progettazione contemporanea.

Negli ultimi decenni questi luoghi hanno gradualmente perso la propria centralità, restando sempre più estranei alle dinamiche di sviluppo del Paese. Un 'territorio infeltrito', così definito da Lidia Decandia, «in cui i poli turistici maggiori, come magneti, attraggono le polveri sparse sul territorio, lasciando nelle aree interne un arcipelago di piccoli centri separati da spazi di enorme solitudine.»

Lo spopolamento, la marginalizzazione, l'aumento dell'età media della popolazione sono dinamiche che affliggono i piccoli paesi italiani, che tuttavia continuano a mantenere un ruolo importante, in quanto elementi di forte identificazione territoriale e in cui il tessuto sociale continua a riconoscersi.

In Europa, ed in Italia in particolare, il fenomeno delle aree interne è sempre più oggetto di studio e posto al centro delle programmazioni politiche.

Il tema affrontato in differenti ambiti della disciplina urbana e architettonica, viene costantemente analizzato in convegni, master, seminari, ricerche e progetti, dimostrando che quella delle aree interne è una questione di carattere nazionale, che richiede studi e proposte basate su un approccio transcalare e sul superamento dell'ottica centro-periferia. Il punto di partenza della presente ricerca consiste nel non ritenere le aree interne luoghi di emarginazione e degrado: esse non costituiscono affatto un territorio fragile, ma rappresentano i nodi fondanti di un'organizzazione territoriale unitaria, in contrapposizio-

ne all'attuale frammentarietà riscontrabile nella città contemporanea. Sono luoghi che attendono di riacquisire il loro ruolo all'interno di un complesso sistema ecologico, ponendosi in diretta continuità con i tessuti urbani e i tracciati storici. L'assenza di indirizzi politici efficaci e di obiettivi condivisi di lungo periodo ha finora condotto a un processo di marginalizzazione, di cui osserviamo tutti gli effetti: il rapido e progressivo calo della popolazione, l'aumento della disoccupazione e l'abbandono dell'uso del territorio. Attualmente la maggior parte di questi centri minori denuncia condizioni di delocalizzazione dei principali servizi (scuole, ospedali, tribunali, ecc.), un avanzato stato di degrado del proprio patrimonio, spesso aggravato da interventi privati volti a sfruttare la situazione di stallo e incertezza politica. Questi luoghi ricchi di risorse naturali, storiche, paesaggistiche e culturali, si offrono all'uomo contemporaneo come 'contro-spazi' di una nuova geografia urbana, ponendo davanti ai nostri occhi la grande questione di ripensare l'idea stessa di abitare.

Il ruolo dell'architettura nelle trasformazioni del costruito

I borghi dell'entroterra appenninico stanno divenendo sempre più oggetto di progetti finalizzati a immettere nuovamente in circolo queste aree in via di abbandono, introducendo nuovi usi dei manufatti e dei suoli, dotandoli di nuovo significato. Sul territorio italiano è possibile individuare un cospicuo numero di progetti nei centri semi abbandonati, e molteplici organizzazioni e associazioni che mediante la promozione di eventi culturali si pongono l'obiettivo di far conoscere questi luoghi.

Nella maggior parte dei casi, gli immobili e le infrastrutture risultano inadatti alle necessità attuali, inefficienti dal punto di vista energetico e in un stato di degrado a causa di una sistematica assenza di manutenzione. Le comunità che hanno scelto di restare nelle aree interne non hanno realizzato una rielaborazione innovativa delle risorse endogene, ma si sono spesso limitate ad aderire ciecamente

alle nuove tecnologie e tendenze metropolitane. Ne consegue che il rapporto con la tradizione, con il patrimonio storico, con il paesaggio è stato nella maggior parte dei casi semplicemente ignorato, se non addirittura rimosso. Il nuovo non riesce a instaurare un dialogo con l'antico: «anziché tradursi nell'invenzione di nuove forme espressive e comunicative, si è tradotto in un mix il cui il passato si è mescolato in forme ibride con irruzioni di postmoderno.»

Si è lavorato poco sulla propria caratteristica culturale per far evolvere la propria identità, sfruttando i nuovi stimoli offerti dall'esterno. L'architettura contemporanea ha una grande responsabilità nel cambio di paradigma delle aree interne. Azione chiave è quella di ripensare il costruito, che in molti casi possiede già una notevole qualità architettonica, trasformando un luogo abbandonato in un elemento generatore di una nuova aggregazione sociale, prevalentemente attraverso il recupero, la valorizzazione del patrimonio e la progettazione di spazi pubblici di qualità. Il progetto di recupero non può quindi limitarsi a un ordinario ripristino dei caratteri originari dei manufatti, ma deve saper interpretare le moderne tecnologie e le esigenze della società contemporanea, mediante una ricerca-azione tesa a valorizzare il paesaggio su cui si sta operando. Ciò che precedentemente non ha funzionato, oggi viene ripensato e trasformato, intrecciando storia e innovazione tecnologica, maestranze tradizionali e architettura contemporanea, sfruttando i materiali disponibili sul territorio e introducendo nuove strategie di sostenibilità ambientale, con l'obiettivo di realizzare modelli facilmente imitabili. «In tali luoghi, sono infatti il costruito, fatto di strutture che conservano un'antica sapienza artigianale, ed il paesaggio in cui è immerso, a possedere insieme gli attributi di 'bellezza' e 'cultura', che indicano una via maestra da seguire per combattere il degrado e l'abbandono».

A livello accademico non esiste una disciplina che si occupa specificamente del fenomeno dell'abbandono dei borghi. L'argomento è di carattere transdisciplinare, interseca infatti differenti settori di studio:

urbanistica, architettura, economia, storia, sociologia, antropologia, geografia, ecc. È facile constatare come in Italia manchino ricerche di tipo quanti-qualitativo basate su un approccio transcalare e transdisciplinare, ponendo un'ulteriore sfida sotto il profilo metodologico. In architettura, nell'impossibilità di creare un progetto territoriale unico, occorre individuare una serie di progetti, da interpretare come 'dispositivi di fermentazione', che si basano sull'analisi delle discipline sopracitate. Progetti dotati di una carica di una visionaria e di idee finalizzate al recupero del patrimonio diffuso, confidando che la riattivazione socio-economica del Paese debba partire dalla propria spina dorsale: i borghi dell'entroterra.

Si tratta di individuare le strategie per il recupero ritenute più appropriate, a seconda del contesto di riferimento, e indicare le modalità per selezionare materiali e tecnologie adeguati, con un accurato giudizio critico dell'esistente, mettendo a sistema le abilità locali e favorendo la creazione di un nuovo senso di comunità. Un'architettura che sappia essere una guida per la trasformazione controllata, proteggendo i caratteri formali di pregio, i valori delle preesistenze, adeguando alle prestazioni richieste dai moderni standard abitativi, con ottime performance energetiche.

Le esigenze di riuso degli edifici storici comportano, nella maggior parte dei casi, azioni di conservazione, integrazione e sostituzione. La volontà di far sì che tali edifici conservino, oltre al proprio fascino, anche l'unitarietà dell'organismo architettonico, pone ai progettisti un compito estremamente difficile che implica, come principio generale, il rispetto del monumento e del luogo in cui è inserito. Ad esempio, in un intervento di recupero la difficoltà maggiore è proprio quella di intervenire senza cancellare i segni del tempo. A questa difficoltà si aggiunge quella di integrare nuovi corpi di fabbrica inserendosi in un contesto storicizzato, intercettando e ascoltando il *genius loci*: «ciò non significa che la preesistenza debba diventare un'entità immobile, ma solo che ogni nuovo intervento deve inserirsi armonicamente,





senza apparire estraneo al luogo.»

Non esistono tuttavia regole fisse, neanche per le rimozioni o le aggiunte. Si tratta piuttosto di valutare ogni singolo intervento, rintracciando i caratteri identitari del luogo nel rispetto della memoria, mediante un'approfondita conoscenza del lessico storico, tecnologico e strutturale. Gli interventi di miglioramento e/o di adeguamento sismico pongono un importante quesito nella fruizione e messa in sicurezza negli organismi architettonici di elevato valore culturale. Spesso le esigenze della sicurezza di utilizzo pubblico del bene recuperato sono incompatibili con quelle proprie della conservazione e del rispetto nella natura originaria della costruzione, sia per quanto riguarda gli aspetti formali e di linguaggio che per quelli più propriamente strutturali.

Il progetto d'architettura deve fare i conti con un sistema in piena evoluzione e saper rendere maggiormente attrattivi questi luoghi, auspicando nell'appoggio di una comunità mobile e aperta. «Uno sguardo attivo, interpretativo, intenzionale e rivolto al futuro, con l'obiettivo di leggere negli elementi del paesaggio le sue stesse potenzialità evolutive. Riconoscendo alla creatività il ruolo di fondamento per la riattivazione dei contesti marginali, la speranza di cambiamento apre alle sfide della contemporaneità, ricercando e promuovendo interazioni complesse tra luoghi, attori e processi».

L'azione del 'costruire sul costruito' richiede un confronto con le tracce del passato sul quale il progetto dovrà inevitabilmente incidere apportando nuovi valori. I linguaggi della trasformazione possono variare tra i due estremi delle 'continuità' e del 'contrasto'. Occorre operare una trasformazione radicale, in cui il progetto d'architettura non va interpretato semplicisticamente come 'il segno', corrispondente all'aumento di cubatura, ma rappresenta più che mai una scelta. Scegliere cosa preservare, su cosa investire, scegliere a cosa rinunciare, effettuando un giudizio sull'esistente, scommettendo sul futuro.

Didascalie

Fig. 1: Vedute del borgo e del Castello di Quaglietta (AV), al termine dei lavori di recupero che hanno interessato i borghi della Terminio - Cervialto, in Irpinia, fortemente danneggiati dal sisma del 1980.

Fig. 2: Crollo parziale della copertura all'interno di una casa del Borgo di Cairano (AV). È visibile l'orditura primaria in legno massello, celata dai profili in acciaio e le voltine in laterizio.

Fig. 3: Casa abbandonata nel borgo di Cairano, che ha subito un lento e progressivo processo di spopolamento, passando dai 1.410 abitanti del 1951 ai poco meno di 300.

Bibliografia

NoGiovanni Giannattasio (1978), *La questione delle aree interne. Due esperienze il Vallo di Diano e il Cilento*, Salerno, 2R.

Angelo Verderosa (2005), *Il recupero dell'architettura e del paesaggio in Irpinia. Manuale delle tecniche di intervento*, Avellino: De Angelis.

Francesco Indovina (2009), *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Milano, Franco Angeli.

Katia Fabbricatti (2013), *Le sfide della città interculturale. L'approccio della resilienza per il governo dei cambiamenti*, Milano, Franco Angeli.

Lidia Decandia, Leonardo Lutzoni (2016), *La strada che parla. Dispositivi per ripensare il futuro in una nuova dimensione urbana*, Milano, Franco Angeli.

Mario Cucinella (2018). *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese. Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018*, Roma, Quodlibet.





colonne
3,20 d'axe

Thème du Forum →

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,2} Intervenire sul Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,2} Intervenire sul Patrimonio

La sotto-sessione "Intervenire sul patrimonio" intende riflettere sul rapporto tra conoscenza e progetto in relazione alla reinterpretazione dell'architettura come intersezione tra tempi, spazi e saperi. Opere costruite e progetti vengono posti a confronto in maniera diacronica e interdisciplinare e la proposta di adeguati approcci teorico metodologici apre al radicamento delle sperimentazioni ad un panorama di esperienze consolidate e da rinnovare. Come reinterpretare il tema della stratificazione attraverso il progetto? Quali nuovi rapporti sperimentali tra progetto architettonico e progetto di restauro è possibile esplorare attraverso la costruzione di azioni integrate di conservazione e valorizzazione per il patrimonio?

Vitangelo Ardito

Gli spazi della memoria e la violenza della storia. Costruzione e trasformazione di due memoriali urbani

Viola Bertini

Dall'urbicidio alla ricostruzione, il progetto di Rafael Moneo per il Souk di Beirut

Giovanni Battista Cocco, Caterina Giannattasio

Ripartire dal progetto. Confronti disciplinari per l'architettura storica

Cassandra Cozza

Architettura e patrimoine vivants

Zaira Dato

Per il progetto dal presente al futuro l'evidenza dei segni dei tempi

Roberta Esposito

Il patrimonio della griglia urbana di Neapolis

Gaetano Fusco

Il tempo curvo dell'architettura

Anna Giovannelli

Paesaggi dell'archeologia e disegno di architettura. Ricerca e progetto nell'opera di 10 architetti del XX secolo

Mario Losasso

Il rapporto fra conoscenza e progetto: l'interazione dei saperi e la crisi ambientale

Chiara Ocelli, Riccardo Palma

Re(s) – progettazione. L'infinito restauro della cosa architettonica

Maurizio Oddo, Antonella Versaci

Una presa sul contemporaneo. Nuove vie per l'architettura tra progetto e restauro

Giulia Proto

Il progetto del museo come innesto sulla presistenza: sperimentazioni e casi studio in Olanda

Elisa Prusicki

La re-invenzione del frammento. Il progetto per il nuovo Museo Archeologico di Milano

Gianpaola Spirito

La riabilitazione urbana di Lisbona attraverso interventi di architettura sul patrimonio

Zeila Tesoriere

Sine cura. Verso il ri-ciclo dell'architettura del secondo Novecento

Daria Verde

Restauro e progetto per l'archeologia: il caso della Villa Romana di São Cucufate

Federica Visconti

Il progetto di architettura per i contesti archeologici urbani

Gli spazi della memoria e la violenza della storia. Costruzione e trasformazione di due memoriali urbani

Vitangelo Ardito

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, professore associato, ICAR 12,
vitangelo.ardito@poliba.it

Appartiene alla Germania di inizio secolo un fenomeno peculiare: il secondo Impero, e subito dopo la Repubblica di Weimar, per legittimare a sé la memoria storica, si servirono dell'architettura, chiedendole di celebrarla. In tal modo si produsse una macchina della propaganda che avvantaggiò lo stesso potere reggente. Prima del grande conflitto mondiale furono realizzati un gran numero di Bismarkturm in onore del cancelliere: dopo il conflitto, per la costruzione di *Denkmaeler* (Memoriali) dedicati ai caduti in guerra, si riutilizzarono spesso edifici esistenti anziché costruirne nuovi. Così importanti edifici storici furono oggetto di trasformazioni.

La Neue Wache a Berlino (1929-32) di Heinrich Tessenow e il Memoriale di guerra nella Hafenmarktturm ad Heilbronn (1931-36) di Paul Bonatz sono due esempi di eccezionale qualità che illustrano questo processo di trasformazione. Due architetture sorte negli stessi anni, oggetto di grandi polemiche durante la realizzazione, che hanno trasformato importanti edifici preesistenti, hanno subito gravi danni durante la Seconda Guerra mondiale e sono stati ricostruiti e ulteriormente trasformati, sfigurati nel loro originario significato e nelle loro forme. Esse restano oggi comunque architetture collettive e patrimonio culturale della nazione.

La Neue Wache (1928-32) è l'esito di un concorso con sei architetti invitati – tra essi Poelzig, Behrens, Mies e Tessenow – che richiedeva la trasformazione dell'edificio della Guardia reale di Friedrich Schinkel (1816-18), sulla Unter den Linden, all'ingresso del Museuminsel. L'edificio, in abbandono, era gravemente compromesso: il bando richiedeva che il luogo commemorativo fosse un grande spazio aperto all'interno. Si trattava di interpretare la natura e la qualità di questo spazio aperto.

Poelzig interpretando il bando alla lettera, proponeva un quadriportico costruito sul bordo dell'edificio, con una sepoltura al centro, nella terra tedesca. Un pastello con una seducente vista notturna illustrava l'idea: bracieri di fuoco erano accesi sulle quattro torri angolari dell'edificio di Schinkel, mentre l'interno, illustrato in un secondo pastello, era alquanto didascalico e non restituiva la drammaticità del luogo.

Mies e Tessenow cercarono, con la loro proposta, di configurare uno spazio fortemente evocativo e connotato dalla presenza di elementi simbolici.

Mies costruiva nella scatola di Schinkel una scatola quadrata, che assumeva come misura il pronao anteriore, svuotava la parete di ingresso per ottenere grandi bucatore luminose e adottava la quota massima possibile per la copertura. In tal modo otteneva uno spazio solenne e monumentale.

Le pareti erano rivestite di marmo grigio, il pavimento era a lastre chiara, e al centro era posta una lastra tombale con la scritta “DEN TOTEN” – i morti.

La sua proposta è riferita alla ricerca di uno spazio chiuso, classico e assoluto, definito da piani ortogonali, in pianta e in sezione. I suoi disegni – una quarantina conservati al Moma di New York – conducono alla definizione di uno spazio astratto, illuminato da una luce radente e orizzontale che giungeva dalle spalle del visitatore. Nei disegni il chiarore sul soffitto bianco fa intuire che la luce che colpiva il pavimento si potesse riflettere in alto, illuminando la stanza. Egli non tenta di interpretare le richieste del bando e non si misura con l’idea di uno spazio aperto; progetta solo ciò che a lui interessava in questo momento.

Tessenow, nel progetto di concorso, interpreta il vecchio edificio di Schinkel, ormai un rudere, come un massiccio recinto murario a 7 teste – che lo stesso maestro berlinese aveva disegnato nel suo *Architekturhandbuch* - e lo fa coincidere con il proprio; in fondo, costruisce solo un muro di fondo. Quindi chiude le finestre laterali e due delle cinque porte di ingresso, in modo da controllare l’afflusso della luce ed ottenere un passaggio stretto. Infine *inventa* una copertura con un oculo aperto che pone ad una quota tale da comprime lo spazio interno e creare una vertiginosa verticalità nel punto aperto.

Nel progetto esecutivo, al fine di ottenere una deambulazione di servizio, realizza un muro rivestito in pietra a 60 centimetri dal vecchio, unica significativa modifica che non altera il concetto iniziale.

L’ampio oculo, che certamente non è dimensionato al solo fine di illuminare lo spazio interno, diventa un dispositivo per ottenere dall’alto una diffusa luce verticale e per realizzare un complesso rapporto con l’esterno. L’interno è interessato ad ogni tipo di fenomeno meteorico: in tal modo Tessenow ha voluto, forse, interpretare in modo poetico l’invito del bando a costruire uno spazio aperto nell’edificio preesistente.

Questo oculo costituisce un vero enigma: un elemento circolare in bronzo ne definisce lo spessore, tagliato in una spessa copertura che defluisce sul perimetro.

Al di sotto dell’oculo, su un pavimento in basalto nero a mosaico piombato, Tessenow dispone tre oggetti: un’ara monolitica in granito nero di Svezia con una corona in bronzo dorato posata al di sopra e due candelabri a stelo. I tre oggetti stabiliscono tra loro una tensione visiva, ben studiata se si pensa che Tessenow ha prodotto varie versioni del progetto, ottenute semplicemente disponendo e spostando i tre oggetti sul piano scuro del pavimento. Torna alla mente ciò che Roberto Longhi diceva delle nature morte di Zurbaran: “Disponeva le cose come le sacre specie sull’altare”. Ma in Tessenow non c’è nulla di confessionale, pur comunicando questo spazio una sacralità “antica,” che comunque ci dice la distanza dal nichilismo miesiano. Egli evita – o cerca in tutti i modi di evitare – elementi simbolici a favore della sola presenza dell’ara classica del sacrificio, della corona della gloria e delle fiaccole in onore degli dei. Così il progetto di Tessenow interpreta lo spazio della memoria attraverso la ritualità classica.

Abbiamo qui due riflessioni sullo spazio assolutamente distanti. Quello di Mies è uno spazio statico che deve essere fruito in una visione assiale e in una posizione ferma, come le sue prospettive – quasi tutti i suoi disegni per la Neue Wache sono prospettive assiali; mentre lo spazio di Tessenow è percettivo, deve essere acquisito lentamente avvicinandosi dall’esterno e sostando sulla soglia a guardare.

L'edificio della Neue Wache fu bombardato durante la Seconda Guerra mondiale, subendo gravi danni al tetto e al pronao, altri meno gravi alle murature e al pavimento; ma non fu abbattuta – la sorte che toccò alla Bauakademie di Schinkel o alla Grossespielhaus di Poelzig. Poteva ancora essere utilizzata dal nuovo potere. Così dopo il 1945 essa veniva ricostruita e trasformata in uno spazio che ricordava i caduti di tutte le guerre. Il progetto di Tessenow prevedeva il piano del pavimento interno ad una quota più bassa di 45 centimetri: ciò ha fatto sì che, nei lavori di ricostruzione, il pavimento danneggiato fosse sepolto – e quindi si conservasse, come un reperto archeologico – sotto un riempimento di cemento, sul quale montare un anonimo pavimento in pietra bianca.

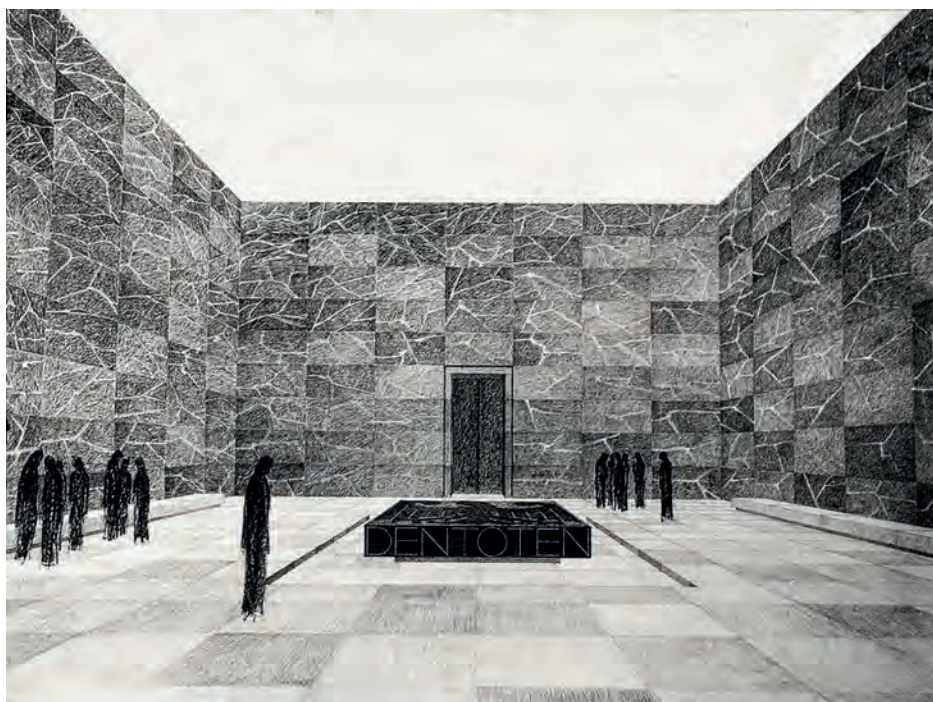
Con la caduta del muro, gli architetti Hilmer & Sattler hanno realizzato un restauro – grazie ai “rinvenimenti” sul luogo – rispettoso dell'edificio originale. Ma chi in quel momento era al potere, non poteva accettare l'ara e la corona dorata – quest'ultima è tuttora conservata nel vicino Deutsche Museum – del periodo tragico di Weimar, perché non riusciva a cogliere i valori assoluti dello spazio di Tessenow. Così ha proposto una insulsa copia ingrandita di un piccolo bozzetto di Käthe Kollwitz.

Dobbiamo augurarci che presto sia tutto ripristinato com'era nel 1932 e che lo spazio di Tessenow torni a testimoniare, attraverso la drammatica tensione tra i suoi oggetti, la tragedia e la speranza di un popolo. In tal modo, forse, lo spazio perderebbe i connotati servili al potere per diventare, de-semantizzato, solo sé stesso.

Il secondo esempio è stato realizzato lo stesso anno della Neue Wache. Si tratta del Memoriale per i caduti nella Hafenmarktturm di Heilbronn (1931-36).

L'amministrazione chiedeva il progetto di un monumento in un cortile nascosto a Paul Bonatz. Ma egli scopriva nel basamento di una torre antistante – la Hafenmarktturm – tre stanze dimenticate, con uno spazio articolato, ordinato e gerarchico; e proponeva di realizzare lì il Memoriale,





un luogo che corrispondeva di più ai suoi pensieri e alle sue esperienze.

La vecchia torre medievale era stata in parte distrutta nel 1688 e sul piedistallo superstite era stato ricostruito un campanile barocco. Le stanze trovate nel piedistallo erano state utilizzate negli anni in vari modi, chiuse e poi modificate. Era nota l'esistenza di una ampia stanza centrale, ma durante i lavori di "pulizia" ne furono rinvenute altre due laterali.

Le tre stanze allineate erano separate da due possenti muri in pietra che, insieme allo spesso muro perimetrale, l'ingresso profondo, le finestre nei muri, i passaggi stretti, la muratura a vista, trasmettevano l'impressione di uno spazio scavato. Bonatz intuiva che avrebbe potuto trasformarle in uno spazio unitario, uterino, con stretti passaggi verso l'esterno. L'uso di un vetro lattiginoso avrebbe chiuso i passaggi e separato dall'esterno in modo da ottenere una luce ovattata: lo spazio si sarebbe riempito di ombre piuttosto che di luce.

Lo stesso Bonatz, nelle sue memorie – *Leben und Bauen* – racconta:

“Pochi cambiamenti erano necessari. Fu rimosso lo zoccolo barocco, fu abbassato il pavimento, alzato il soffitto nella stanza centrale, un nuovo portale nella vecchia cornice gotica e una grande finestra usata per chiudere il cortile, iscrizioni e pannelli con i nomi dei caduti. Con queste misure semplici e delicate, dalla vecchia stanza è stato creato un memoriale di forte carattere con alternanza di volte e soffitti a travi piatte”

Così Bonatz otteneva un interno suggestivo: uno spazio centrale fluido e articolato che collegava le tre stanze con gli stretti varchi; nell'altro verso due archi profondi segnavano, il primo, l'ingresso e, il secondo, una nicchia "sacra". In tal modo riusciva ad ottenere uno spazio a croce greca, una soluzione a lui molto cara, utilizzata in molte occasioni. Un luogo "medievale", chiuso da una grande vetrata retrostante, protetto da una grata in ferro, che lo illuminava con una luce opaca e che lasciava intravedere l'altare e la croce. Ma allo stesso tempo uno spazio movimentato da quote differenti, altezze doppie, passaggi stretti, cambio di intensità luminosa.

Insieme alla drammatica luminosità raggiunta dai profondi scavi murari, era presente una forte materialità, ottenuta mettendo a nudo l'arenaria rossa con i giunti chiari. L'intensità di questo luogo è raggiunta soprattutto attraverso l'arte del "togliere," che riconsegna semplicemente l'edificio alla sua originaria consistenza costruttiva. In questo constava la modernità di Bonatz: la modernità consisteva non nell'affidamento totale alla tecnica moderna, con i suoi linguaggi e i suoi nuovi *clichè*, ma nei processi lavorativi delle tecniche, antiche o moderne che siano. Riportare le pareti alla nuda struttura costruttiva equivaleva a porre il visitatore di fronte alla nuda verità del suo contenuto.

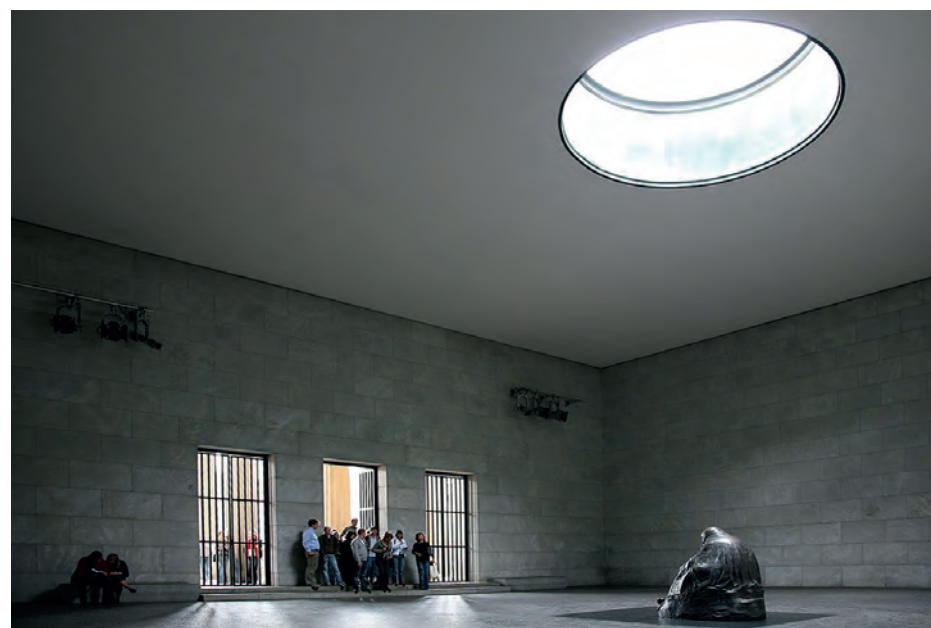
Purtroppo, i danni bellici e il successivo ripristino hanno dissipato quell'aura che lo spazio riusciva a comunicare. Come nel caso della Neue Wache, il nuovo ordine politico non tollerava più la "sacralità" richiesta nei decenni precedenti – era la politica della memoria promossa dalla Repubblica di Weimar. L'equivoco di una interpretazione oscurata dall'ombra del terzo Reich, e proprio la volontà di dimenticare, decisero la trasformazione del Memoriale di Heilbronn.

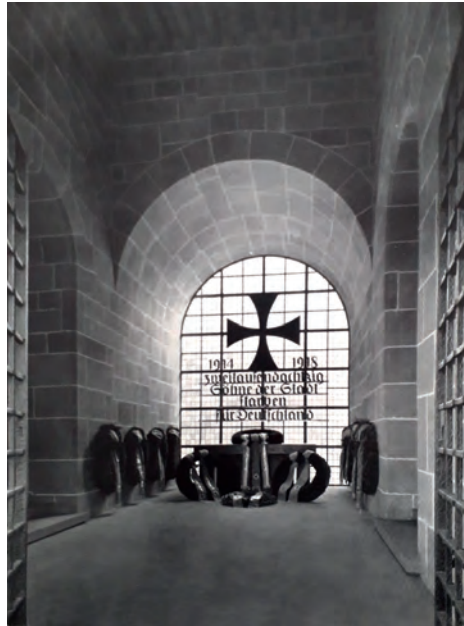
La vetrata posteriore distrutta non veniva ripristinata, l'altare e la croce dimenticati. Lo spazio raccolto e toccante si è trasformato in un banale *Passage* che collega la piazza mercantile antistante con il cortile posteriore. La città forse ha guadagnato un modesto spazio pubblico, ma a spese di uno luogo della memoria che apparteneva a tutta la collettività.

Proprio negli anni della guerra, nel 1943, Thomas S. Eliot, nei *Four Quartets*, scriveva che

<<[...] il genere umano non può sopportare troppa realtà.>>

e in questo modo descriveva molto bene questa volontà di non ricordare, di cancellare il passato, finanche nelle architetture delle quale il ricordo sarebbe stato più edificante.





Didascalie

- Fig. 1: Neue Wache. Foto d'epoca del progetto di H. Tessenow
 Fig. 2: Neue Wache. Progetto di concorso di Mies van der Rohe
 Fig. 3: Neue Wache. Progetto di Tessenow e stato attuale
 Fig. 4: Heilbronn. Progetto di Bonatz e stato attuale

Bibliografia

- Gerhard, Wangerin, Gerda, Weiss (1976) *Heinrich Tessenow*, Essen, Bacht
 Marco, De Michelis (1999) *Heinrich Tessenow*, Milano, Electa
 «Casabella» n.714/2003, pp. 48-69.
 Roland, May, Wolfgang, Voigt, (2011) *Paul Bonatz*, Berlin
 Paul, Bonatz, (1950), *Leben und Bauen*, Stuttgart
 Friedrich, Tamms, (1937), *Paul Bonatz: Arbeiten aus den Jahren 1907 bis 1937*, Stuttgart



Ri-costruire Beirut Il progetto di Rafael Moneo per i souk

Viola Bertini

Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto,
assegnista di ricerca, ICAR/14, vbertini@iuav.it

A piazza del Borj, sono cresciuti alberi selvatici
A piazza del Borj, l'erba ha divorato le mura
Ha divorato le voci, e l'età di una volta
A piazza del Borj, ha serrato gli accessi
e non ci passa più nemmeno l'oblio¹.

Una donna, la Libertà, tiene nella mano destra una torcia che solleva in direzione del mare. Il braccio sinistro cinge un uomo seminudo, rappresentazione del Martire nella sua nuova vita, anch'esso rivolto verso il bacino del Mediterraneo. Ai piedi delle due figure stanno due uomini sdraiati sul fianco che, ritratti nell'atto di chiedere aiuto, guardano in opposte direzioni. L'opera bronzea è stata a lungo il fulcro fisico e visivo di Place of Martyrs, luogo centrale della città di Beirut, punto d'incontro pluriculturale dei suoi abitanti e delle loro diverse confessioni religiose. Il complesso scultoreo, trafitto da colpi di arma da fuoco, mostra oggi i segni tangibili della guerra che per quindici anni ha diviso il Paese. Tornata nella sua posizione originaria, la statua si eleva in un'area priva di una precisa definizione spaziale, un enorme piano inclinato che, solo in parte ridisegnato come ambito compreso tra due strade e parzialmente impiegato come parcheggio, digrada dolcemente verso il mare. Dell'antica Place of Martyrs non resta ormai quasi più nulla, «il luogo si riassume nella superstite scultura dei martiri, trasfigurato nel suo significato di spazio intensamente vissuto per assumere un ruolo puramente simbolico»², emblema di un passato antecedente al conflitto e intriso di nostalgia e rappresentazione del conflitto stesso.

La guerra civile scoppia in Libano il 13 aprile 1975, protraendosi sino al 13 ottobre 1990. Nell'arco di questo periodo Beirut, principale ambito degli scontri, è divisa in due parti. La *Green Line* attraversa la città antica in Place of Martyrs, separando la zona cristiana, a est, da quella musulmana, a ovest, e creando una profonda frattura nel tessuto urbano. Il confine definito dalla *Green Line* interessa le zone limitrofe, trasformando il centro storico da spazio collettivo e condiviso in un ambito di conflitto e separazione. La migrazione degli abitanti verso i quartieri periferici determina una modificazione della struttura urbana che diviene progressivamente

policentrica, accentuando così la segregazione settaria tra gli abitanti³. Nel 1977, a conclusione della Guerra dei due anni, emerge un primo dibattito intorno ai danni subiti dal centro storico e alla sua ricostruzione. Il Governo istituisce il *Council for Development and Reconstruction* (CRD) che predispose un piano per la ricostruzione dei sobborghi e dei luoghi centrali di Beirut fondato sul ripristino del tessuto urbano storico. Ma il conflitto non si è ancora concluso e il piano resta solo su carta⁴. Nel 1990, al termine della guerra, avanza l'ipotesi, motivata dalla distruzione di ampie porzioni urbane e dalla frammentazione dei diritti proprietari, di assegnare a una sola compagnia privata l'intero processo di ricostruzione del centro della capitale. Con la legge 117/1991 è data all'amministrazione municipale autorità di esproprio del centro storico e *Solidere* (Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du District Central de Beyrouth) è designata come unica società fondiaria e immobiliare incaricata dell'implementazione di un nuovo masterplan⁵. Tale decisione sancisce di fatto la privatizzazione del processo di ricostruzione, aprendo la strada alla cancellazione del patrimonio storico e delle memorie individuali e collettive a questo legate. La dissoluzione dei confini proprietari consolidati, trasformati in una singola entità da ripartire tra gli investitori, legittima la distruzione fisica del tessuto urbano dei luoghi centrali di Beirut che procede in parallelo al disfacimento del tessuto sociale, venuto meno in seguito alla migrazione forzata dei suoi abitanti. Nel 1992, malgrado un nuovo piano urbano non sia ancora stato definito, è intrapresa la demolizione di vasti ambiti del centro storico, che segue le demolizioni già avvenute nel 1983⁶. L'anno seguente circa l'80% degli edifici esistenti risulta danneggiato in modo irreparabile, ma appena un terzo di questi si trova in tali condizioni a causa della guerra⁷. Il piano sviluppato da *Solidere* per il *Beirut Central District* (BCD) riconosce nella salvaguardia del patrimonio uno tra i suoi principi fondanti, tuttavia degli edifici sopravvissuti solo 265 sono conservati, mentre la restante parte viene cancellata. La scelta di preservare determinati edifici, perlopiù antecedenti al XVIII secolo o risalenti al periodo del Mandato francese, accompagnata da slogan quali *Beirut reborn* e *The past informs the future*, diviene espediente per rimarcare simbolicamente il

nesso tra il nuovo centro urbano e il suo passato. Eppure, nonostante le demolizioni abbiano rappresentato l'occasione per condurre campagne di scavo e restituire alla città ampi brani di archeologia, la ricostruzione del centro urbano sembra aver negato la complessa stratificazione storica del luogo, esauendo il legame con l'antico a una dimensione estetica ed evocativa. Tra le porzioni demolite del centro storico vi è l'area dei souk, i mercati tradizionali che configuravano una parte di città densa di memorie e di pratiche urbane, parzialmente demolita già nel corso della guerra e interamente rasa al suolo a conclusione della stessa. Nella primavera del 1994, in risposta alle critiche emerse intorno alla tabula rasa compiuta, è indetto da *Solidere* un concorso internazionale di progettazione per la ricostruzione degli antichi souk. Il bando di concorso auspica la rilettura dei mercati tradizionali nel contesto contemporaneo, mediando tra passato e presente, storia del luogo e modernità. Nel concreto è richiesta un'ampia varietà di funzioni, tra cui un parcheggio sotterraneo, un grande magazzino e un cinema multisala; si chiede inoltre di preservare i pochi elementi storici ancora esistenti nell'area. Il concorso si conclude con un ex-aequo tra i progetti degli americani Drisin e McFarlane, i francesi A. K. Kassar/Valode e Pistre e l'inglese Mark Saade, nessuno dei quali verrà implementato⁸. L'assenza di un unico vincitore giustifica la scelta di assegnare all'architetto libanese Jade Tabet il disegno di un masterplan per l'area, interpretando le linee guida del bando di concorso e i suoi risultati. Il piano elaborato da Tabet si fonda sulla «necessità di partire dal piano parcellare per ritrovare gli antichi tracciati che costituivano la memoria del luogo»⁹, rivelando un possibile approccio alla questione del patrimonio nel contesto della ricostruzione. Il masterplan si appoggia infatti sulle tracce messe in luce dagli scavi archeologici condotti nell'area, la cui impronta ritrovata, emblema del continuo stratificarsi della città su se stessa¹⁰, diviene regola per la nuova architettura. La trama urbana ricalca la precedente, assumendo i dati archeologici e le poche preesistenze come punto di partenza per la reinvenzione del luogo e facendo del progetto lo strumento attraverso cui «rendere visibile un frammento di città la cui architettura, a causa delle distruzioni, è diventata invisibile»¹¹. Il piano definito da Tabet viene

quindi suddiviso in lotti per il cui sviluppo sono chiamati a intervenire diversi architetti internazionali¹², tra i quali Rafael Moneo a cui è affidato il progetto della più ampia parte dei souk. Moneo arriva a Beirut e scrive: «I went to Beirut in February of 1996 after having been approached by *Solidere* to design the souks of the city, the main bazaars that were destroyed during the war. I was impressed by the city, the extent of the area to be rebuilt in the centre. The dramatic hole in the ground that is there today was already dug when I arrived in Beirut, a testament to the eagerness of the Beirutis and the client to develop this project quickly. The hole, which was to be filled with four floors of parking underneath the souks, stood also as a testament to the changing conditions of retail trade »¹³. L'impressionante voragine davanti alla quale si trova l'architetto è testimonianza della distruzione programmata della città storica, paradossalmente messa in essere in virtù della sua ricostruzione. Eppure lo scavo nel suolo, poi quasi interamente colmato con un parcheggio multipiano¹⁴, diviene al principio del progetto occasione per rivelare la stratificazione storica e leggere la persistenza delle forme, qui associate alla funzione commerciale già a partire dal primo insediamento fenicio. I mercati, più volte ricostruiti su loro stessi, hanno da sempre avuto un'importanza centrale nella struttura urbana, funzionando come ambito di connessione tra le sue parti. I souk disegnati da Moneo rispondono alla topografia del sito, ponendosi come elemento di raccordo tra le quote esistenti e in continuità con i percorsi pedonali, con l'intenzione di reinterpretare il ruolo dei mercati tradizionali non solo come luogo di scambi commerciali, ma come spazio pubblico articolato nel corpo della città. Il programma consta di tre elementi funzionali: spazi per la vendita, uffici e residenze¹⁵. I primi occupano la più ampia parte del complesso, che si struttura seguendo due differenti giaciture date dalla direzione delle strade laterali, lungo le quali sono disposti i blocchi residenziali. Gli uffici trovano invece collocazione nell'edificio multipiano che definisce a sud uno degli ingressi ai mercati. Il progetto asseconda il masterplan elaborato da Tabet e i suoi principi, assumendo il tema della strada commerciale coperta, tipo ricorrente nella città araba, come elemento fondativo. Sono infatti il disegno e la gerarchia dei percorsi





pedonali a determinare l'impianto complessivo: lungo le strade principali, di sezione maggiore e disposte in direzione nord-sud, affacciano i souk *al-Tawileh*, *al-Jamil* e *al-Arwam*, concepiti come una sequenza di ampi spazi commerciali di forma allungata; lungo le strade secondarie, di sezione minore e parallele o perpendicolari alle prime, si trovano i souk *Ayyass*, *Sayyour*, *Boustros* e *Arawd*, che per dimensione e struttura fanno riferimento a un tessuto urbano più minuto, reinterpretando l'assetto delle botteghe tradizionali. È l'intersezione dei due sistemi di circolazione, ai quali corrispondono differenti tipologie di unità commerciali, a tessere l'orditura su cui si organizzano i nuovi mercati. Sono parte dei percorsi pedonali i piccoli luoghi di sosta, il giardino interrato e quello archeologico, concepiti come parte integrante del sistema delle piazze e degli spazi pubblici del nuovo centro urbano riedificato. Alla copertura è demandato il compito di riunificare le parti di cui l'insieme si compone. La sua articolazione esplicita le regole del progetto, ricalcando la sequenza di unità disposte perpendicolarmente a una trama di percorsi coperti. Si distinguono per funzione e disposizione dei volumi i due edifici di testata, che marcano i principali ingressi al complesso. Gli alti lucernari che segnano le principali strade commerciali rievocando la sezione dell'antico souk *Ayyas*, gli elementi leggeri che, tesi al di sopra dei percorsi minori, scandiscono il ritmo degli esercizi commerciali e i percorsi aerei coperti configurano un complesso architettonico unitario ma variamente articolato, alla cui varietà concorre anche la raffinata differenziazione dei materiali impiegati. Nel loro insieme i souk progettati da Moneo appaiono come una riscrittura astratta, operata in primo luogo attraverso la geometria, degli antichi mercati, dando forma a un nuovo brano urbano che reinterpreta, senza alcun intento mimetico, la struttura e i caratteri della città storica. Legittimo e necessario è interrogarsi circa l'effettiva possibilità di ricreare ex-novo la complessità urbana e sociale dei souk, la cui trasformazione d'uso e semantica era tuttavia già implicita nella scelta di demolire le porzioni sopravvissute alla guerra e nel programma funzionale delineato dalla committenza. Eppure tale interrogativo non priva l'architettura realizzata del suo interesse. Se la cancellazione avvenuta e in essere di ampie parti di città è espressione di un

atteggiamento che nega il valore del patrimonio, mentre il ripristino di alcune porzioni del centro urbano denota un approccio di tipo storicista, la riedificazione dei souk mostra al contrario una possibile risposta del progetto contemporaneo al tema della ricostruzione e alla questione del patrimonio come memoria e identità. A fronte della tabula rasa compiuta e dell'amnesia collettiva che sembra avere ampiamente guidato il processo di riedificazione dei luoghi centrali di Beirut, la reinvenzione morfologica operata da Moneo si delinea come un modo di ri-costruire, ovvero costruire ancora, al di sopra di ciò che è stato, con l'obiettivo di tramandare i significati urbani di cui il patrimonio architettonico rappresentato dal souk, e ormai cancellato, era portatore.

Note

¹ Assi, Rahbani e Mansour, Rahbani (1981), *La settima primavera*, citato in Mazen, Haida (2006), *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano, Bruno Mondadori, p. 62.

² Mazen, Haida (2006), Op. Cit., p. 34.

³ Cfr. Tarek Saad, Ragab (2011), "The crisis of cultural identity in rehabilitating historic Beirut-downtown", in *Cities*, n° 28, pp. 107-114.

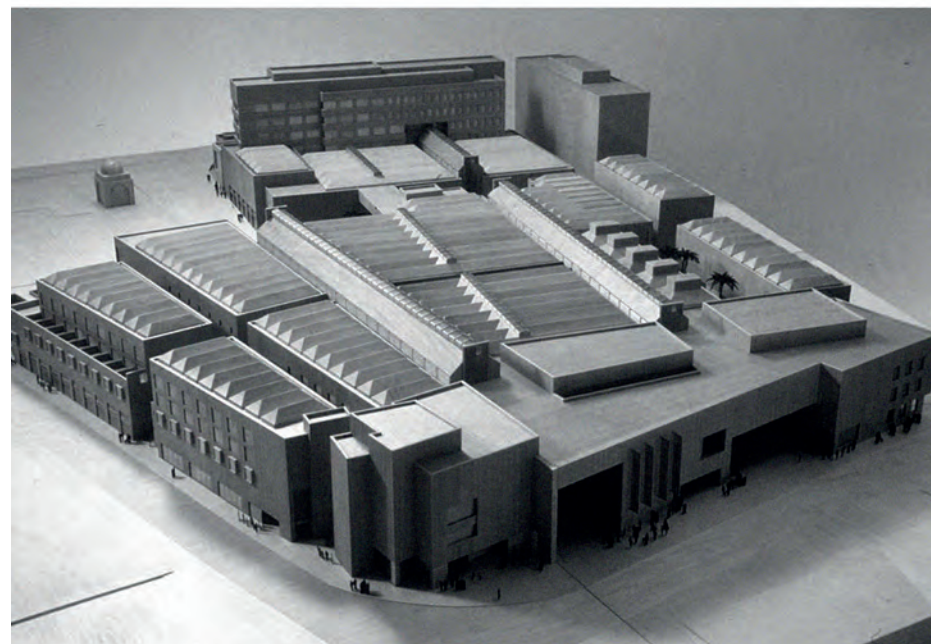
⁴ Diversi sono i piani di ricostruzione elaborati a guerra non ancora conclusa nel corso dei momenti di tregua. Si veda Claire, Lagrange (1995), "Ricostruire Beirut", in *Casabella*, n° 627, ottobre, pp. 21-23.

⁵ *Solidere* nasce sulle ceneri di due precedenti agenzie: APUR (1977) e OGER (1980). Cfr. Barbara, Cipriani (2016), "Dynamic of self-representations in a context of reconstruction: the souks of downtown and Bourj Hammoud in Beirut, Lebanon", in Ludovico, Micara e Attilio, Petruccioli (a cura di), *The Mediterranean Medina International Seminar*, Roma, Gangemi Editore. La società è partecipata da fondi d'investimento americani ed europei, da investitori privati dei paesi del Golfo e dalla famiglia di Rafik Al-Hariri, azionista di maggioranza, che nel 1992 diviene Primo Ministro. La sua elezione apre un profondo conflitto d'interessi intorno al tema della ricostruzione del paese.

⁶ Già nel 1983 è intrapresa una campagna di rimozione delle macerie dal centro cittadino che implica, di fatto, la demolizione di ampie parti di tessuto urbano, tra le quali l'area dei souk. Si veda Saree, Makdisi (1997), "Laying Claim to Beirut: Urban Narrative and Spatial Identity in the Age of Solidere", in *Critical Inquiry*, vol. 23, n° 2, pp. 660-705.

⁷ Cfr. Tarek Saad, Ragab (2011), Op. Cit.

⁸ Gli esiti complessivi del concorso non sono mai stati pubblicati. Sui progetti presentati si veda Elie, Haddad (2004), "Projects for a competition: Reconstructing the souks of Beirut (1994)", in *URBAN DESIGN International*, n° 9, settembre, pp. 151-170 e Elie, Haddad (1996), "From tectonic to visual: the Beirut Souks Competition", in AA.VV., *Con-*





structions of tectonics for the postindustrial world: proceedings of the 1996 ACSA European Conference, May 25-29, 1996, Copenhagen, Royal Danish Academy of Fine Arts.

⁹ Jade, Tabet (1995), "Il problema del patrimonio storico", in *Casabella*, n° 627, pp. 33-35.

¹⁰ Gli scavi archeologici condotti nell'area hanno mostrato come i principali tracciati del souk esistessero già a partire dalla fondazione della città: al di sotto delle fognature moderne sono state messe a nudo quelle ottomane, mammelucche, bizantine e romane e sono stati rinvenuti resti risalenti al periodo fenicio.

¹¹ Jade, Tabet (1995), *Op. Cit.*, p.34.

¹² A Kevin Dash e Rafik El Khoury è affidato il progetto dei *Gold souks*, a Zaha Hadid e Samir Khairallah quello per un centro commerciale, a Valode et Pistre e Annabel Kassar quello per l'*Entertainment complex*.

¹³ Rafael, Moneo (2000), "Los Zocos de Beirut", in *El Croquis*, n° 98, pp. 148- 159.

¹⁴ I resti sono oggi parzialmente visibili all'interno del parcheggio multipiano e nel piccolo giardino archeologico che è parte del progetto di Moneo per la ricostruzione dei souk.

¹⁵ Per una descrizione dettagliata del progetto si veda Rafael, Moneo (1998), "The Souks of Beirut", in Peter, Rowe e Hashim, Sarkis (a cura di), *Projecting Beirut. Episodes in the Construction and Reconstruction of a Modern City*, Monaco, Londa e New York, Prestel-Verlag, pp. 263-273, Rafael, Moneo (2001), "The souks of Beirut", in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 229, pp. 130-147 e Rafael, Moneo (2000), *Op. Cit.*

Didascalie

Fig. 1: in alto a sinistra la scultura in Place of Martyrs (wikipedia), in alto a destra l'area dei souk a seguito delle demolizioni compiute da *Solidere* (©Solidere), in basso veduta aerea dei luoghi centrali di Beirut nel 1996 (in Mazen, Haida (2006), *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano, Bruno Mondadori, p. 39).

Fig. 2: corte nel souk di Beirut (foto dell'autore).

Fig. 3: in alto a sinistra Rafael Moneo, pianta del souk di Beirut, quota +15 (in Rafael, Moneo (2000), "Los Zocos de Beirut", in *El Croquis*, n° 98, pp. 154), in alto a destra e in basso Rafael Moneo, plastico del souk di Beirut (archnet).

Fig. 4: strada coperta nei souk di Beirut (foto dell'autore).

Bibliografia

Testi, saggi e i libri di riferimento sono citati nelle note precedenti.

Ripartire dal progetto. Confronti disciplinari per l'architettura storica

Giovanni Battista Cocco

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, ricercatore universitario, lcar 14, gbcocco@unica.it.

Caterina Giannattasio

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore ordinario, lcar 19, cgiannatt@unica.it.

L'incontro tra Antico e Nuovo in Architettura, seppure discusso da ormai oltre un sessantennio, è tutt'ora attuale. Esso, infatti, è stato ampiamente dibattuto anche in tempi recenti, a partire da una riflessione avanzata nel 2013 da Francesco Dal Co, il quale, in un suo editoriale su "Casa-bella", intitolato *Scienziati del restauro e architetti felici*, attribuisce uno stato di gioia all'architetto nel suo atto di progettare e conferisce un attributo prettamente tecnico-scientifico al pensiero del restauratore¹. Due anni dopo, in un numero monografico di "Rassegna di Architettura e Urbanistica", dedicato al rapporto tra *Poesia e tecnica nel restauro*, alcuni studiosi, e in particolare Franco Purini e Claudia Conforti, rimarcano la differenza tra Progetto e Restauro. Nello specifico, il primo accusa l'operato di una certa categoria di restauratori, i quali, a suo avviso, prescindono dall'importanza di trasmettere emozioni attraverso il progetto, mentre la seconda, coerentemente col pensiero tafuriano, rimarca l'inopportunità di una distinzione tra progettisti e restauratori, peraltro sostenendo che questi ultimi, a differenza dei compositivi, raramente si dimostrano capaci di produrre interventi dotati di carica poetica². Tali affermazioni, volutamente provocatorie e facilmente argomentabili, hanno portato chi scrive a riflettere sulla loro fondatezza, arrivando a interrogarsi, nel progetto sulle preesistenze, sull'evidenza di alcuni atteggiamenti eccessivamente specialistici, siano essi quelli di alcuni compositivi, che rivendicano un approccio intuitivo alla conoscenza dei valori, o quelli dei restauratori, che promuovono un metodo rigoroso tendente ad atrofizzare l'atto creativo. D'altronde, le ricadute negative di orientamenti slegati da una visione architettonica olistica sono state messe in evidenza già negli anni Sessanta da Ernesto Nathan Rogers³, il quale ammoniva gli architetti che agivano secondo una distinzione tra 'specialismo' e 'totalità', richiamando indirettamente quella natura dialogica a cui si riferisce Paolo Portoghesi quando affronta il delicato tema degli interventi di riuso in architettura⁴. Chi interviene sulle preesistenze, come più recentemente ha messo in evidenza Claudio Varagnoli⁵, dovrebbe essere in grado di esaltare la potenza evocativa dell'opera, coniugando gli elementi della forma con lo spazio della materia, per poter trasmettere agli altri il senso di appartenenza, di radicamento e di intimità dell'opera

stessa e, contemporaneamente, prendere le distanze dalla 'gratificazione momentanea', dalla 'normalizzazione delle emozioni' e dalla 'seduzione estetica' orientata a promuovere il dominio della visione.

Cià che accomuna tali riflessioni è il fatto che nel progetto sulle architetture storiche manca una 'unità di metodo fra restauro e progettazione'.

Per un'epistemologia del progetto

Come è noto, la contemporaneità ci pone di fronte a un'accelerazione temporale, che, per dare risposte immediate a problemi sempre più contingenti, conduce a condizioni paradossali. A titolo esemplificativo, basti pensare che alla forma si è sostituita la figura, all'approccio tecnico-scientifico quello manualistico, al valore di durata quello di novità, con la conseguente definizione di soluzioni spesso inadeguate, definite in condizioni di emergenza, e dunque non derivanti da un approccio riflessivo, essenziale per garantire la qualità del progetto. In questo scenario la comunità scientifica è chiamata a prendere posizione, a ragionare su tali questioni e a definire proposte consapevoli e meditate.

Alla luce di ciò, chi scrive ha ritenuto stimolante attivare un approccio dialogico, condiviso e unificante, tra le discipline della Composizione architettonica e urbana e del Restauro, attraverso cui superare incomprensioni terminologico-concettuali e guardare - utilizzando una metafora - 'con gli occhi della mosca', nel tentativo di giungere a un progetto realmente rispettoso delle preesistenze, capace, cioè, di cogliere ed esaltare i valori legati alla loro storia e alla loro forma. Nei processi di osservazione e modificazione convergono, come ben sappiamo, tanto i caratteri dell'oggettività (*praxis*), con cui analizzare, etichettare, ordinare le cose, quanto quelli della soggettività (*poiesis*), che investono la visione narrativa, capace di andare oltre la razionalità. Su questi due fonti, in cui si esprime il pensiero del progetto, dovrebbe costruirsi un dialogo, analogo a quello tra la Composizione e il Restauro, andando oltre i propri arroccamenti disciplinari.

Al centro della questione è il rapporto tra Antico e Nuovo, imprescindibile nel momento in cui si affrontano rinnovate visioni per le preesistenze, e che, nel caso specifico, maturano attraverso riflessioni ruotanti intorno

a tre parole: 'misurare', 'innestare', 'comporre'. Esse sono considerate come strumenti attraverso cui controllare il progetto, secondo parametri oggettivabili, pur nella consapevolezza che il giudizio di qualità di un intervento su una preesistenza è, comunque, sempre relativo.

Per questi lemmi, ampiamente diffusi nella letteratura specialistica delle due discipline, non si riconosce una sequenzialità univoca, poiché essi vivono sincronicamente nel progetto, e al suo interno l'uno aiuta l'altro, in altri termini è la dimensione del tutto ad assumere maggiore significato rispetto a quello che rivestono le singole parti, anche qualora vengono considerate come semplice sommatoria.

Lo studio approfondisce l'etimologia delle parole, dietro l'esigenza di ritrovare, nella speculazione intellettuale, le tracce di un passato perduto nei percorsi del progetto, con il preciso intento di fondare, come precedentemente richiamato, le basi di un metodo condiviso.

Etimologicamente, 'misurare' significa non solamente "determinare la misura di una grandezza", ma anche "considerare, valutare, giudicare", "contenere entro certi limiti, entro la giusta misura", ovvero limitare, ed ancora, "paragonare, mettere a confronto, commisurare". In architettura essa permette di valutare la giusta distanza tra gli elementi, e di "determinare quell'economia della disposizione degli spazi che senta il vero significato delle scelte tipologiche, permettendo di ottenere ambienti formalmente concatenati, tenuti assieme da una legge superiore alla pura matematica espressa da un calcolo esatto, una legge che vive di quella precisione imprecisa che è tipica dell'arte»⁶.

La misura delle cose appare interessante nel confronto tra Antico e Nuovo, sia perché: stimola e supporta il riconoscimento dei valori, sia perché facilita, in presenza di lacune, la ricostruzione 'potenziale' dell'unità figurativa. Inoltre, misurare, nel senso di commisurare, esprime anche il peso che il gesto contemporaneo assume nell'opera antica e nello stesso tempo restituisce la dimensione del limite ammissibile del nuovo nell'antico - stati di sopraffazione, di mistificazione e di lettura distorta del testo (dei valori), - ma anche dell'antico rispetto al nuovo -, rinuncia all'attualizzazione della storia dell'opera; ovvero il peso di quelle azioni che, in un verso o nell'altro, allontanano l'architettura dalla propria capa-

città di trasmettere significati ed emozioni. Lo scopo dell'atto misuratorio è quello di far sì che il Nuovo, riconoscibile e autentico, possa entrare in risonanza con l'Antico. Più specificatamente, nella Composizione essa si declina come azione con la quale si acquisisce consapevolezza dei luoghi, in relazione alle scale, alle dimensioni, alle potenzialità, in termini di forme, di tipologie, di contenuti, di tecniche, di risposte sociali ed economiche; nel Restauro, oltre a ciò, si aggiungono altri tipi di misure, consistenti nel rilievo 'archeologico', nell'analisi stratigrafica e cronologica per misurare l'antichità dell'opera, nell'analisi dei materiali e del degrado, sia superficiale che strutturale.

Tuttavia, non è tanto il significato della parola a giocare un ruolo essenziale nel progetto, quanto le modalità con cui nell'azione la stessa si svela. Infatti, per alcuni progettisti, siano essi compositivi o restauratori, 'analisi' e 'progetto' sono due momenti sincronici in rapporto biunivoco, che si alimentano vicendevolmente: l'analisi è progetto, così come il progetto è analisi. Il che conduce a mantenere in esso un giusto equilibrio tra aspetti analitici e aspetti creativi. Per altri, invece, la conoscenza e la trasformazione dell'esistente diventano due momenti diacronici. Ciò contraddistingue, da una parte, alcuni restauratori che danno vantaggio alle questioni tecnico-conservative (analisi e progetto); dall'altra, alcuni compositivi, che si lasciano dominare dall'atto creativo andando oltre i valori della preesistenza (progetto e analisi).

L'innesto', nella disciplina agronomica, sta ad indicare un'operazione con cui si fa concrescere sopra una pianta (detta portainnesto o soggetto) una parte di un altro vegetale della stessa specie o di specie differenti (detto nesto o oggetto), al fine di formare un nuovo individuo più pregiato, più produttivo o più giovane. Questa operazione, che presuppone una ferita nello 'organismo ospitante', matura a partire da un'attenta conoscenza del 'soggetto portatore' e da un conseguente stato d'insoddisfazione nei suoi confronti; nello stesso tempo, essa è tesa ad un miglioramento del soggetto, attraverso un'azione che costituisce una modificazione dello stesso.

Trasponendo il concetto in architettura, tale azione presuppone la conoscenza del testo, ovvero delle 'radici' (in botanica, il portainnesto; in archi-





tettura, la storia) su cui è fondata la preesistenza, nonché delle regole che sovrintendono i rapporti tra le parti costitutive, oltretutto, ancora, degli usi e dei materiali; nelle discipline del progetto, l'obiettivo dell'innesto è quello di costruire 'un continuo che contrasta', capace nell'interpretare e innovare gli stati precedenti, di determinare una metamorfosi dell'esistente. Un atto anche violento e intenzionale, in armonia o in opposizione rispetto al contesto assegnato - come nella botanica - ma comunque capace di segnare una propria individualità o una appartenenza naturale.

Dunque, il portainnesto (la preesistenza), continua a mantenersi immutato, mentre il nesso (il nuovo intervento) è l'elemento portatore e veicolo della trasformazione. Come in botanica, se l'innesto non porta linfa al nesso, esso fallisce, così in architettura, se il Nuovo non alimenta l'Antico, il progetto non raggiunge appieno il proprio senso: ciò sta a intendere che l'innesto persegue la permanenza o l'inizio di un processo, e che si attua con l'atto creativo.

'Comporre' attiene al «mettere insieme, ordinare più cose» - siano esse idee, testi, parole, suoni, figure - per costituire un'unità ben formata - omogenea e completa - tale che ciascuna parte costitutiva non possa pretendere di essere sufficiente per sé stessa, ma che tutte si subordinino, più o meno, a un elemento d'interesse comune, che diviene il centro e la ragione stessa della composizione. Chi compone, inoltre, concilia, ovvero mette d'accordo più cose, secondo un processo che rilegge sincronicamente le diacronie (le rilegge qui e ora), accordando il passato col presente. Ma la Composizione è anche l'azione attraverso cui orientare e organizzare i materiali del progetto, all'interno di un contesto con il quale necessariamente si confronta e si misura su aspetti di natura sociale, economica, politica, e dunque anche funzionale.

Il principio di 'totalità' che investe il 'comporre' porta a considerare qualsiasi azione su ciò che esiste come atto che non può essere slegato dalle reali necessità dei luoghi. In questo senso, entra a far parte del discorso la questione del riuso, in cui l'architetto è chiamato a selezionare una o più storie, tra le tante possibili, per governare, nel processo di modificazione, i caratteri della continuità e della discontinuità.

D'altronde, come evidenzia Peter Eisenman, l'atto che reinterpretare l'esi-

stente è pervaso, da un'intenzionalità trasformativa, che ruota intorno a 'presenza' e 'assenza', e che, all'interno di un processo fluttuante, non stabile, in continuo divenire, include memoria e immanenza. La memoria rimanda a ciò che 'era' e 'non c'è più', l'immanenza fa riferimento a ciò che c'è ora, anche, in relazione alla sua potenziale futura assenza, ovvero a ciò che non ci sarà. Questo pensiero rilegge l'architettura, tanto come palinsesto, quanto come 'opera aperta'.

Convergenze disciplinari vs Unità di metodo

La definizione di riferimenti comuni alle due discipline si rende efficace alla luce delle posizioni estreme, che l'architetto-compositivo e l'architetto-restauratore possono assumere nell'atto progettuale. Infatti, talvolta succede che il primo, ossessionato da una volontà prevalentemente estetica, metta in secondo piano i valori storico-documentali della fabbrica, mentre il secondo, ossessionato da una volontà prevalentemente analitica, tralasci la poetica dell'intervento. La capacità di: misurare/ giudicare/limitare/confrontare/commisurare, l'intenzione di innestare/trasformare/metamorfizzare/coniugare, l'azione del comporre/ordinare/accordare, costituiscono il tavolo di confronto disciplinare per definire un approccio metodologico condiviso.

Ciò che diventa essenziale è l'unità di metodo, la quale non vuole fare riferimento a un 'modello' (che, a causa della sua genericità e immutabilità, può comportare lo snaturamento dei luoghi), ma intende assumere la capacità di controllo del progetto. E l'utilizzo dei tre lemmi, 'misurare', 'innestare' e 'comporre', diventa strumento proprio per definire un terreno comune tra compositivi e restauratori, nel momento in cui essi, in maniera consapevole, decidano di confrontarsi per maturare pensieri e soluzioni che facciano concretamente tesoro delle specifiche competenze di ciascuno, restituendo centralità al progetto e all'opera stessa, rispettando il passato e guardando al futuro, per ripensare il presente.





Note

- ¹ Francesco, Dal Co (2013), "Scienziati del restauro e architetti felici", in Casabella, 830, pp 18-19.
- ² Francesco, Purini (2015), "Per un tempo unitario", Editoriale, in Rassegna di Architettura e Urbanistica, "Poesia e tecnica del restauro", a. XLIX, 145, pp 5-7; Claudia, Conforti (2015), "Restauro: una questione da affrontare", idem, pp 9-15.
- ³ Ernesto Nathan Rogers (2014), Gli elementi del fenomeno architettonico, a cura di Cesare, de Seta, Marinotti, Milano.
- ⁴ Paolo, Portoghesi (2006), "Riuso dell'architettura", Editoriale, in Materia, 49, pp 20-23.
- ⁵ Claudio, Varagnoli (2007), "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi", in Alberto, Ferlenga, Eugenio, Vassallo e Francesca, Schellino (a cura di), Antico e Nuovo. Architetture e architettura, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo-3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova, vol 2, pp 841-860.
- ⁶ Francesco, Purini (2000), Comporre l'architettura, Laterza, Roma-Bari, pp 82-86.

Didascalie

1. Parigi, Musée du Quai Branly, Jean Nouvel, 2006 (foto C. Giannattasio).
2. Cagliari, Santuario Nostra Signora di Bonaria, scalinata, Adriano e Lucio Cambellotti, 1962-67 (foto G.B. Cocco).
3. Lisbona, Teatro Talia spazio scenico, Gonçalo Byrne, 2008-12 (foto D. Malhão).
4. Carracedo, Monastero di Santa Maria, scala in corrispondenza del coro della chiesa, S. Pérez Arroyo, 1991-94 (foto S. Pérez Arroyo).

Bibliografia

- Giovanni Battista, Cocco e Caterina, Giannattasio (2017), *Misurare Innestare Comporre. Architetture storiche e progetto / Measure Graft Compose. Historical architectures and design*, Pisa, Pisa University Press.
- Giovanni Battista, Cocco (2015), "Urban project and archaeology. The redevelopment of the classical Agorà in Athens and the surrounding historical area", in *Eda. Esempi di Architettura*, 1, 2015, pp 47-55.
- Caterina, Giannattasio (2017), "La 'poetica del silenzio' nel progetto sulle preesistenze. Il restauro del monastero di Carracedo", in Donatella, Fiorani (a cura di), *RICerca/RE-Stauro*, Quasar, Roma, pp 215-225.
- Ludovico, Romagni e Enrica, Petrucci (2018), *Alterazioni. Osservazioni sul conflitto tra antico e nuovo*, Quodlibet, Macerata.

Architettura, Patrimonio e Contemplazione attiva

Cassandra Cozza

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR/14 - Composizione Architettonica e Urbana, cassandra.cozza@polimi.it

Il rapporto tra Architettura e Patrimonio è un tema complesso, oggetto di molte indagini teoriche e sperimentazioni progettuali, eppure è ancora attuale e urgente. Un tema a cavallo tra diverse discipline e approcci (restauro, conservazione, architettura, archeologia, *adaptive re-use*, ecc.), che implica saperi diversi (storia, statica, tecnologie antiche e innovative, ecc.) e che può anche generare delle conflittualità nel momento in cui, nella contemporaneità, è *medium* del rapporto tra una o più identità passate e un futuro auspicato.

L'approccio che il progetto di architettura assume nel momento in cui viene attuato sul patrimonio si declina, di volta in volta, in base al valore che viene attribuito all'oggetto della trasformazione, alla sua scala, al suo stato di conservazione e così via.

Ci sono progettisti dotati di profonda sensibilità, capaci di valorizzare l'esistente attraverso interventi esemplari molto raffinati i cui esiti formali contengono e reinterpretano l'oggetto della trasformazione conferendogli una nuova identità contemporanea. Ecco che il progetto di architettura assume il ruolo di un importante strumento di indagine, di descrizione e di prefigurazione; esso si fonda sul rapporto tra passato, presente e futuro e sull'interpretazione dei valori materiali ed immateriali in esso contenuti. È, però, opportuno sul piano della didattica e della pratica professionale comune, stabilire delle metodologie progettuali per supportare i progettisti nel processo decisionale e orientare le scelte in una maniera comunicabile e condivisibile.

Molti sono i progettisti e le opere di architettura che interpretano con sensibilità e perizia il rapporto tra architettura e patrimonio, ma per questo Forum della società scientifica dei docenti di Progettazione Architettonica ho selezionato due esempi: uno che proviene dal mondo dell'architettura e l'altro dalla didattica universitaria di secondo livello.

Per una contemplazione attiva

La capacità umana di adattarsi allo spazio e al luogo in maniera ricca e molteplice, testimonianza di una più ampia cultura di base in materia di spazio edificato, rischia di appiattirsi come conseguenza dell'egemonia dello spazio virtuale, dell'industria culturale e della etichettatura del pa-

trimonio (Choay, 2009: XLIV).

Nel libro *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Françoise Choay ritiene necessaria una «lotta per il patrimonio»; l'autrice, infatti, afferma che è avvenuta una rivoluzione semantica che ha imposto sugli altri il valore economico del patrimonio (Choay, 2009: XL), museificandolo e mercificandolo (Choay, 2009: XXXVI). Il turismo di massa, infatti, ha portato una fruizione nella quale i beni culturali vengono consumati attraverso un contatto fisico che causa allo spettatore una soddisfazione immediata (Choay, 2009: XXXVIII), generando una perdita di identità culturale e umana, cioè «della capacità della nostra specie di abitare il mondo e di sviluppare ciò che altrove avevo definito “competenza di edificare”» (Choay, 2009: XLIII). La soluzione a questo problema, secondo l'autrice, sarebbe quella di educare ad una «contemplazione attiva» (Choay, 2009: XXXVIII), cioè alla profonda comprensione dei beni culturali e del sistema di valori materiali e immateriali in essi depositati. Questo significa collocarli entro una cultura più ampia, contestualizzandoli entro un insieme di conoscenze per fare in modo che essi vengano compresi nella loro essenza, nella loro complessità, e non solo consumati attraverso l'attrattiva artificiale attribuitagli dai media.

Per ricostruire la «competenza di edificare» occorre usare il patrimonio in modo etico per produrre collettivamente un *patrimoine vivant*, che deve essere «dotato di nuovi usi adatti alle necessità della società contemporanea; rinunciare al dogma della loro intangibilità e al formalismo del restauro storico; saper fare le trasformazioni necessarie combinando il rispetto per il passato con l'implementazione di tecniche d'avanguardia contemporanea» (Choay, 2009: XLIV-XLIV). La studiosa propone di sostituire il termine patrimonio (*patrimoine*) con quello di patrimonio edificato (*héritages édifiés*) e ricorda che la cultura è fondamentale per comprenderlo nella sua complessità, fatta di conoscenze storiche, di spazi reali, di relazioni con i progettisti e con le tecniche. L'esperienza dell'Italia viene riportata come esempio di un buon sistema di educazione e formazione allo spazio costruito nonché di riappropriazione spaziale del patrimonio nella vita contemporanea.

Architettura, contesto e relazioni spaziali nell'opera di Gonçalo Byrne

Il lavoro dell'architetto portoghese Gonçalo Byrne si contraddistingue per la capacità di sintetizzare le relazioni spaziali dei luoghi nelle sue opere, per riuscire a valorizzare le preesistenze e i contesti senza rinunciare all'inserimento di architetture contemporanee chiare, precise, equilibrate. I suoi progetti hanno la capacità di svelare, inquadrare, ordinare l'esistente inserendovi nuovi spazi e nuovi usi.¹ I suoi progetti elaborano risposte formali con precisione, architetture chiare e complesse che trasmettono una forma di conoscenza aperta a diverse interpretazioni.² Riporto brevemente di seguito la descrizione di due progetti esemplificativi del *modus operandi* di Gonçalo Byrne, uno riguardante la sistemazione degli spazi aperti adiacenti ad un monumento e l'altro un'architettura costruita sopra un palinsesto architettonico.

Il progetto di riqualificazione dell'area nei dintorni di Santa Maria di Alcobça in Portogallo è stato sviluppato tra il 2002 e il 2009. Esso consiste nella riorganizzazione degli spazi attorno all'abbazia per ridare senso ad uno spazio complesso, sviluppatosi in autonomia fino al Settecento, e al suo rapporto conflittuale con la strada e la cittadina. Il progetto inserisce la creazione di un grande spazio aperto dalla forma vagamente triangolare, vuoto, articolato per campiture regolari che preserva la compattezza e l'autonomia del monumento di origine medioevale e, al contempo, intesse una serie di relazioni spaziali e visive tra l'abbazia, e l'omonima cittadina. La caratterizzazione degli altri spazi disposti attorno all'abbazia e verso il fiume è organizzata attraverso l'articolazione precisa di piccoli dislivelli che ne ridisegnano la topografia d'insieme, differenziando e mettendo in sequenza i vari spazi. L'uso sapiente di pochi materiali abilmente selezionati traduce i gesti architettonici precisi, chiari, discreti in elementi architettonici capaci di valorizzare le preesistenze, di svelarle, attribuendo loro ruoli diversi in un gioco di continui rimandi di materia, relazioni spaziali e visive che si protraggono fino al fiume. Il progetto, quindi, oltre a valorizzare le preesistenze e svelare il contesto, crea delle gerarchie, organizza delle sequenze e opera una riappropriazione spaziale per i fruitori del presente.

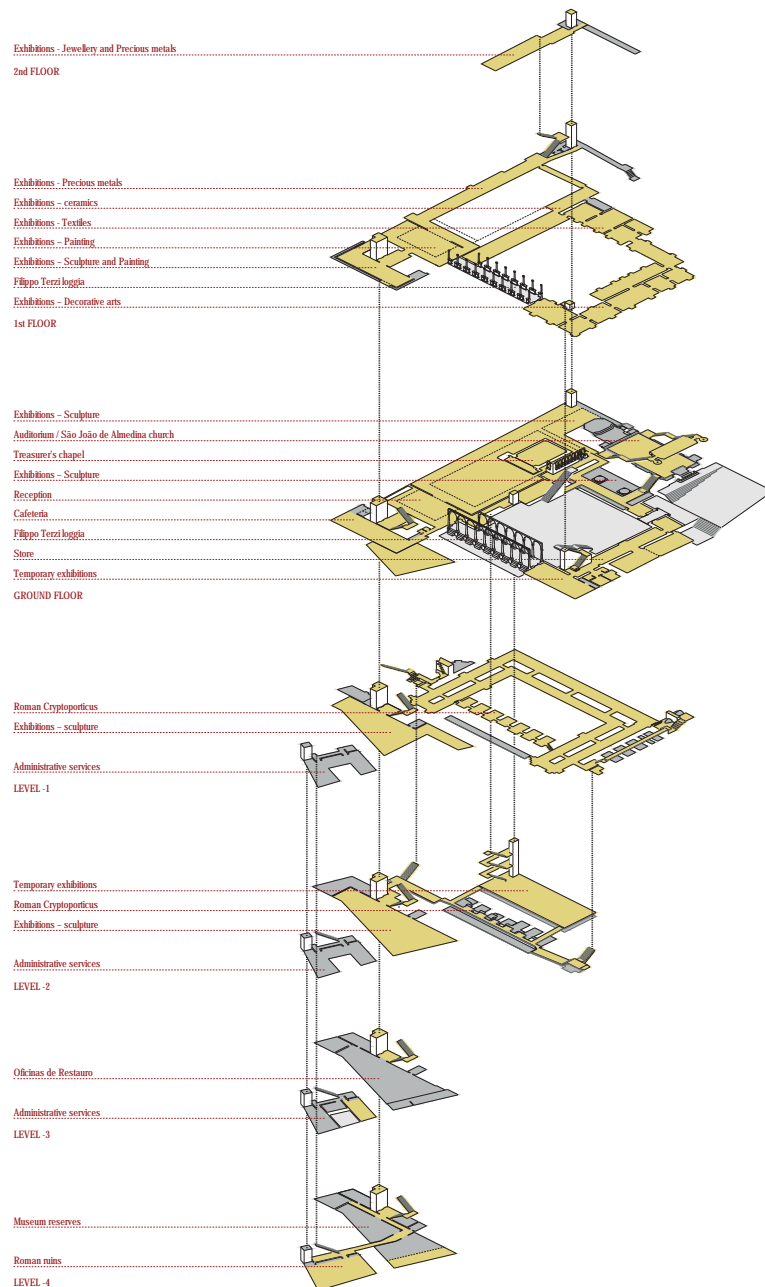
La ristrutturazione e l'ampliamento del Museo Nazionale Machado de Castro si trova sulla parte alta della collina a Coimbra, in Portogallo; è un progetto realizzato tra il 1999 e il 2013, vincitore del Premio Piranesi Prix de Rome nel 2014. Un progetto molto articolato che si sviluppa sopra ed attraverso una stratificazione di ambienti ed elementi architettonici che hanno più di duemila anni. Il progetto si inserisce armonicamente nel tessuto urbano adiacente organizzando un complesso percorso fatto di continui rimandi spaziali e visivi ed è capace di tenere assieme e di organizzare testimonianze architettoniche frammentarie per epoca e per scala attraverso continui rimandi tra contenitore e contenuto.³ Il visitatore è indotto alla "contemplazione attiva" attraverso una costruzione spaziale in cui i rimandi tra le varie parti rivelano la stratificazione storica con sapienza, mettendola sempre in relazione con l'esterno creando un dialogo tra museo, città e paesaggio.

L'esperienza della International Phd Summer School "Heritage & Design"

La International Phd Summer School "Heritage and Design" è una esperienza multidisciplinare di progettazione che si è svolta per cinque edizioni (2013 -2017) tra le sedi di Mantova e Milano coinvolgendo tutti i Dottorati di ricerca del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano: Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni, Conservazione dei Beni Architettonici, Urban Planning-Design Policy del Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani.⁴ I casi studio affrontati negli anni erano tutti localizzati a Mantova e selezionati in quanto rappresentativi del tema patrimonio e progetto, declinato alle sue diverse scale: dal manufatto architettonico, ai tessuti edilizi, agli spazi aperti, alle infrastrutture e al paesaggio.

Oltre a docenti dei vari dottorati italiani, vi hanno preso parte esperti internazionali dal mondo accademico e professionale che si sono confrontati sui temi elaborati dai dottorandi innescando dibattiti proficui ai quali sono seguite diverse sperimentazioni progettuali e riflessioni teoriche.





Note

¹ «Il lavoro, i progetti e le opere di Gonçalo Byrne sono rappresentativi di un modo di intendere l'architettura come luogo delle relazioni: l'opera non è mai intesa come oggetto isolato ma viene pensata e costruita a partire da una attenta lettura del contesto e diviene, dunque, un dispositivo capace di fare chiarezza, cioè di interpretare e chiarire i caratteri del contesto nel quale si colloca» (Cozza, Toscani, 2016: 19).

² Si rimanda per approfondimenti al dialogo intitolato *Sulla precisione e sulla capacità dell'architettura di fare chiarezza* in cui le autrici riflettono con l'architetto Byrne sul ruolo della precisione come strumento di disvelamento citando il saggio *Della precisione* scritto da Vittorio Gregotti su Casabella, n°573, novembre 1990 (Cozza, Toscani, 2016: 17-25).

³ Si rimanda al capitolo 3 intitolato *Relazioni: le preesistenze e il patrimonio storico* (Cozza, Toscani, 2016: 85-96).

⁴ Approvazione e finanziamento: Scuola di Dottorato di Ateneo (su fondi Cariplo, con il sostegno di Mantua Unesco Chair e Dipartimento Dastu). Comitato Scientifico: Luca Basso Peressut, Carolina Di Biase, Pierfranco Galliani, Paola Pucci, Rossella Salerno, Luigi Spinelli; Direttore Scientifico: Pierfranco Galliani; Coordinamento Didattico e Organizzazione: Cassandra Cozza.

Didascalie

Fig. 1: Gonçalo Byrne Arquitectos. Riqualficazione dell'area nei dintorni di Santa Maria di Alcobaça, Alcobaça, Portogallo. Planimetria generale.

Fig. 2: Gonçalo Byrne Arquitectos. Ristrutturazione e ampliamento del Museo Nazionale Machado de Castro, Coimbra, Portogallo. Organigramma.

Bibliografia

Françoise Choay (2009), *Le patrimoine en questions: anthologie pour un combat*, Paris, Editions du Seuil.

Cassandra Cozza, Chiara Toscani (a cura di), 2016, *Dialoghi con Gonçalo Byrne. Relazioni. Forma e vita nel progetto di architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Pierfranco Galliani, Cassandra Cozza (2017), "Mantova, città d'acqua fra storia e attualità" in *AGATHON*, n° 2, 2017, pp 101-108.

Vittorio Gregotti (1990), "Della precisione" in *Casabella*, n. 573, novembre 1990.

Il progetto di Architettura come intersezione di saperi

Zaira Dato

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, docente ordinario ICAR 14, zdatosca@unict.it

Per il progetto dal presente al futuro l'evidenza dei segni dei tempi.

Il progetto di Architettura, anche quando riguarda manufatti, brani di città o insediamenti antichi o storicizzati, è comunque un progetto "dal presente". Chi si dispone a concepirlo e a redigerlo opera una valutazione da una postazione mobile, ma perennemente connotata e che si riconnota senza soste: il presente. Da quella postazione il progettista elabora una visione del passato da quell'oggi che scorre di continuo per un futuro che è il solo presente definibile come tale: la lettura e la proiezione che egli ne fa per un tempo che deve diventare presente sarà a propria volta sorpassata, almeno nelle relazioni con altri ambiti e dimensioni del reale. E non lo diventerà, di certo, nel modo nel quale l'immagine prende corpo nella mente del progettista. "Ogni discorso sul restauro muove dal binomio continuità-discontinuità della storia" (Renato De Fusco pag.19), dato che è in questa alternanza fra permanenza e innovazione che avviene il farsi del presente, sintesi labilissima fra passato e futuro anticipato, di una consistente quantità di relazioni fra le stratificazioni e le sopraffazioni dei segni sui segni.

Il progetto sull'antico, il restauro, il rapporto con l'antico ed anche con l'archeologia è, pertanto, un progetto contemporaneo. Nel senso che è contemporanea la cultura dalla quale scaturiscono la sintesi delle analisi critiche, la sintesi fra i saperi in campo, la proposizione che il progettista restituisce mediando fra la propria interpretazione delle istanze rappresentategli e la propria cultura del progetto.

"...il concetto di stile è del tutto analogo al tipo-ideale di Weber; la nozione di symmetria è la puntuale incarnazione visibile del concetto di "struttura" e in pari tempo del "circolo ermeneutico"; i principi di individualità, causalità e selettività si riscontrano pari pari nella storiografia architettonica; il rapporto fra "testo",, e colui che lo interpreta trova una precisa corrispondenza fra l'opera architettonica e lo storico che la studia; e ancora più evidente è tale rapporto nel caso di un monumento da restaurare. Quest'ultimo esempio ci introduce direttamente all'esposizione della tesi che la storiografia è progettazione." (Renato De Fusco pag.16).

L'archeologia concorre altrettanto quanto gli edifici storici, assurti alla

categoria di monumento o che costituiscano il contesto diffuso, supporto delle emergenze architettoniche, ad illustrare la risposta che la cultura dell'insediarsi e del manipolare i siti ha fornito in una specifica modalità oggi riconoscibile con gli occhi e gli strumenti critici del presente. "Un tempo parte dello stesso mestiere, archeologia e architettura si guardano oggi da fronti opposti...Se questo ruolo fosse ripreso in mano dall'architettura dei nostri giorni si aprirebbe un grandissimo campo di intervento che in un paese denso di storia come il nostro non riguarderebbe solamente il campo specifico dell'archeologia, ma interferirebbe inevitabilmente con quello più ampio del paesaggio e delle città." (A. Ferlenga pag. 2).

Che non si progetti sulla tabula rasa, tranne che ideando prototipi negli esercizi di basic design, può ritenersi assodato. Che molto del costruito di fatto risulti tale, del tutto estraneo alla scena che lo precede e che da questo risulterà modificata, è conseguenza, sappiamo, della disfunzione del mercato del lavoro e dell'incultura della committenza. Ma nozioni quali "la città palinsesto" di André Corboz, "i segni permanenti" e i connotati dell'origine funzionale delle città di Aldo Rossi, l'"archeologia vera o verosimile" di Peter Eisenman per gli studiosi e per chi esercita anche fuori dagli ambiti accademici il nostro mestiere, mantenendo il contatto con il progredire della cultura del progetto, non sarebbero nemmeno da scomodare, tanto immaginiamo che siano acquisite e radicate.

La stessa nozione di paesaggio, che è ormai sdoganata dal recinto fra città e non-città sul fronte ontologico, in parte grazie anche ad alcuni spunti di riflessione ancora in luce in Rosario Assunto, ci propone la discriminante estetica del territorio urbanizzato o diversamente antropizzato, o del tutto naturale quale strumento per definire "paesaggio" qualunque porzione dell'ambiente che "abitiamo".

Continuità, contaminazione, selezione, resilienza dei segni e degli spazi agli eventi che li cancellerebbero irrimediabilmente ci conservano, malgrado tutto, quanto è passibile di tornare a mostrarsi, di essere intuito come presente sotto segni sovrapposti e di natura ulteriormente intervenuta, ma in certo qual modo da quelli condizionata.

Anche laddove esiste solo il paesaggio naturale come "il prima" - pro-

prio per richiamare un grande dei nostri tempi, Alvaro Siza Vieira- la messe di schizzi che manifesta il processo di presa di contatto con il territorio nell'architetto portoghese è tale ed è sempre preceduta da un capitolo iniziale: le forme del paesaggio. Ai suoi occhi quel territorio deve diventare "il paesaggio", impadronendosi del quale egli snoda la propria creatività come generata da quello. Archeologia della natura? Emozione prelevata con i propri filtri da quel ritaglio di realtà? In un certo senso ardito anche questo è continuità-discontinuità del segno archeologico, storico o solo morfologico il quale costituisce l'archetipo riproponibile in tutte le declinazioni che il tempo stimolerà.

I 12 "capolavori" che Livio Vacchini propone con la domanda, "Quali opere ti hanno fatto vedere con chiarezza i problemi dell'architettura che poi hai provato a risolvere nelle tue stesse opere?" (Livio Vacchini, quarto di copertina) sono appunto archetipi. Eppure sono quasi tutti manufatti archeologici. Scarnificati e scremati da quanto li possa aver resi del loro tempo, non c'è tempo al quale possano non appartenere. Dagli ziqqurat ai dolmen dominano il tempo e "in quanto archetipi, sono sottratti al proprio tempo, ne stanno al di fuori, ne superano i limiti" (Zaira Dato, pag.79).

"Nel momento in cui l'architetto interviene su una determinata risorsa architettonica alle varie scale: edilizia, urbana, ambientale, è consapevole di doversi misurare con una realtà già strutturata, polisignificante nelle sue stratificazioni e ben consolidata nel suo sistema di relazioni La preesistenza.... possiede una sua "presenza piena" L'intervento del restauratore può svolgersi all'interno o all'esterno del linguaggio architettonico già stratificato, tuttavia esso potrà oscillare entro i margini consentiti dalla possibilità di esplorare i modi e i criteri di simulazione, o di trasgressione o di contaminazione dei codici espressivi dell'opera da restaurare." (Francesco La Regina, pag17).

Si parla tanto di "consumo zero di suolo" e di "rigenerazione urbana". E più se ne legge e se ne ascolta, più affiora una nota inquietante sotto-traccia indirizzata maggiormente al rilancio dell'impresa edilizia che non dell'economia complessiva della qualità urbana e del paesaggio che questa costituisce.

Il rischio che l'architettura e, segnatamente, l'architettura urbana corro-
no, è vedere scomparire pezzi di città, sistemi dell'edificato storico con-
solidato, pur se minore, in nome di un malinteso senso dell'innovazione
che si sostituisce massicciamente alle immagini che hanno impiegato
tempo a modificarsi su sé stesse, consegnandoci una realtà da esplora-
re con il dovuto interesse.

Da queste linee-guida discendono i temi trattati in 2 esperienze didat-
tiche di un quinto anno e di un terzo anno della laurea magistrale in
Architettura, Struttura Didattica Speciale della sede di Siracusa, nell'U-
niversità di Catania. Per limiti di spazio non superabili abbiamo selezio-
nato due tavole per ognuno di due corsi: Progettazione Architettonica
ed Urbana dell'anno accademico 2016-2017, Laboratorio di Progetto 3
dell'anno accademico 2018-2019.

Quattro tavole, per altro mutilate, prelevate soltanto da due lavori fra i
tanti di qualità ampiamente soddisfacente che studenti, docenti e col-
laboratori alla didattica abbiamo prodotto, con la speranza di riuscire
egualmente ad illustrare l'applicazione a casi concreti degli assunti te-
orici sopra svolti.

Le prime due tavole riguardano il "Progetto di rifunionalizzazione, recu-
pero e riqualificazione urbana del complesso ospedaliero Vittorio Ema-
nuele a Catania", in corso di totale dismissione. Il complesso di edifici
oggetto di studio è situato nel centro storico di Catania; è compreso fra
una parte di alto valore storico, monumentale e archeologico e quattro
quartieri della prima periferia ottocentesca della città. Quartieri disagiati
per il basso livello di vita degli abitanti e per la consistente presenza ma-
lavitosa. Uno dei confini dell'area ricalca parte del tracciato delle mura
cinquecentesche, evidentemente demolite in questa porzione per rea-
lizzare l'ospedale là dove si estendevano gli orti dei monaci Benedettini.
Del Bastione del Tindaro all'interno dell'area è visibile a mala pena una
parte che s'interra sovrastata da fabbricati minori e superfetazioni. Poco
distante, fuori dalla recinzione, le mura riprendono con il ben più consi-
stente Bastione degli Infetti. Uno dei confini, inoltre, in modo suggestivo
si arresta sul limite del dislivello della colata lavica del 1669, di fronte al
prospetto ad Ovest del Monastero dei Benedettini, uno dei più grandi

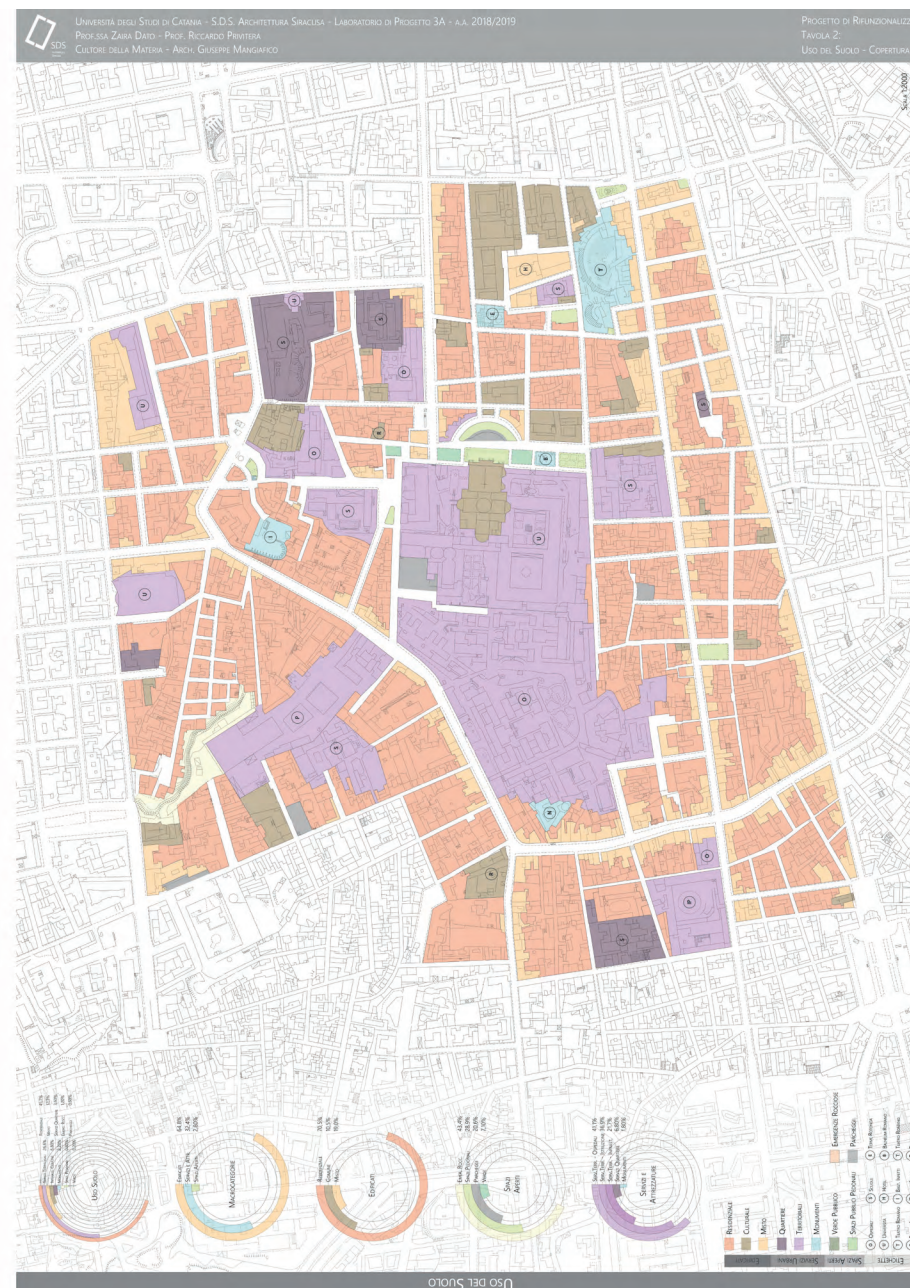


Fig. 1



Fig. 2

monumenti di Catania, stratificazione di archeologia, storia ed arte, restaurato sotto il coordinamento progettuale di Giancarlo De Carlo.

Durante gli ultimi decenni l'immobile ha subito un notevole degrado ed ultimamente è divenuto oggetto di dismissione dalle sue funzioni ospedaliere. Il complesso degli edifici è databile in diverse epoche storiche che rientrano in un arco temporale relativamente breve: dalla fine del XIX secolo a pochi decenni addietro. Specialmente negli ultimi anni le esigenze di adeguamento tecnologico sono state soddisfatte non tenendo conto in alcun modo della loro ricaduta sulla qualità dell'architettura complessiva. Interventi di superfetazione e di ampliamento, quindi, si sono accavallati dequalificando l'identità architettonica, di per sé inizialmente tardo-eclettica. Oggi alcuni edifici sono inadeguati alla funzione allocatavi; altri versano in cattivo stato di conservazione e comunque la riorganizzazione del servizio sanitario regionale ha decretato la dismissione della sua destinazione d'uso ospedaliera.

La proposta di rifunionalizzazione elaborata nel corso, per certi versi in modo collettivo, alle scale minori declinate a gruppi, ha comunque puntato alla "casa dello Studente" integrata, come categoria della residenza sociale data la prossimità di almeno quattro dipartimenti universitari e la carenza di alloggi e servizi per studenti a basso reddito. Più ancora ci interessava esplorare come sostituire in modo legalmente riconosciuto il prezioso lavoro di sussidiarietà spontanea che molti studenti avevano svolto in favore dei bambini e degli adolescenti a rischio nei centri sociali, dai quali erano stati espulsi per via giudiziaria. La rarefazione delle cubature esistenti, la permeabilità da ottenere sui confini, le destinazioni di parte delle aree inedificate, da liberare e a verde e di parte delle funzioni da allocare, tutto ciò è stato pensato al fine di riversare sugli abitanti dei quartieri limitrofi i benefici di servizi dei quali non dispongono, oltre che la carica innovativa degli studenti universitari anche nei processi di ingegneria sociale. La componente urbanistica presente nella composizione del laboratorio ci ha consentito di inquadrare il progetto anche nelle relazioni esistenti, programmate o in via di realizzazione, a raggio più vasto della sola Architettura Urbana.

Gli altri 2 elaborati illustrano il "Progetto di restauro, recupero e rifunzio-

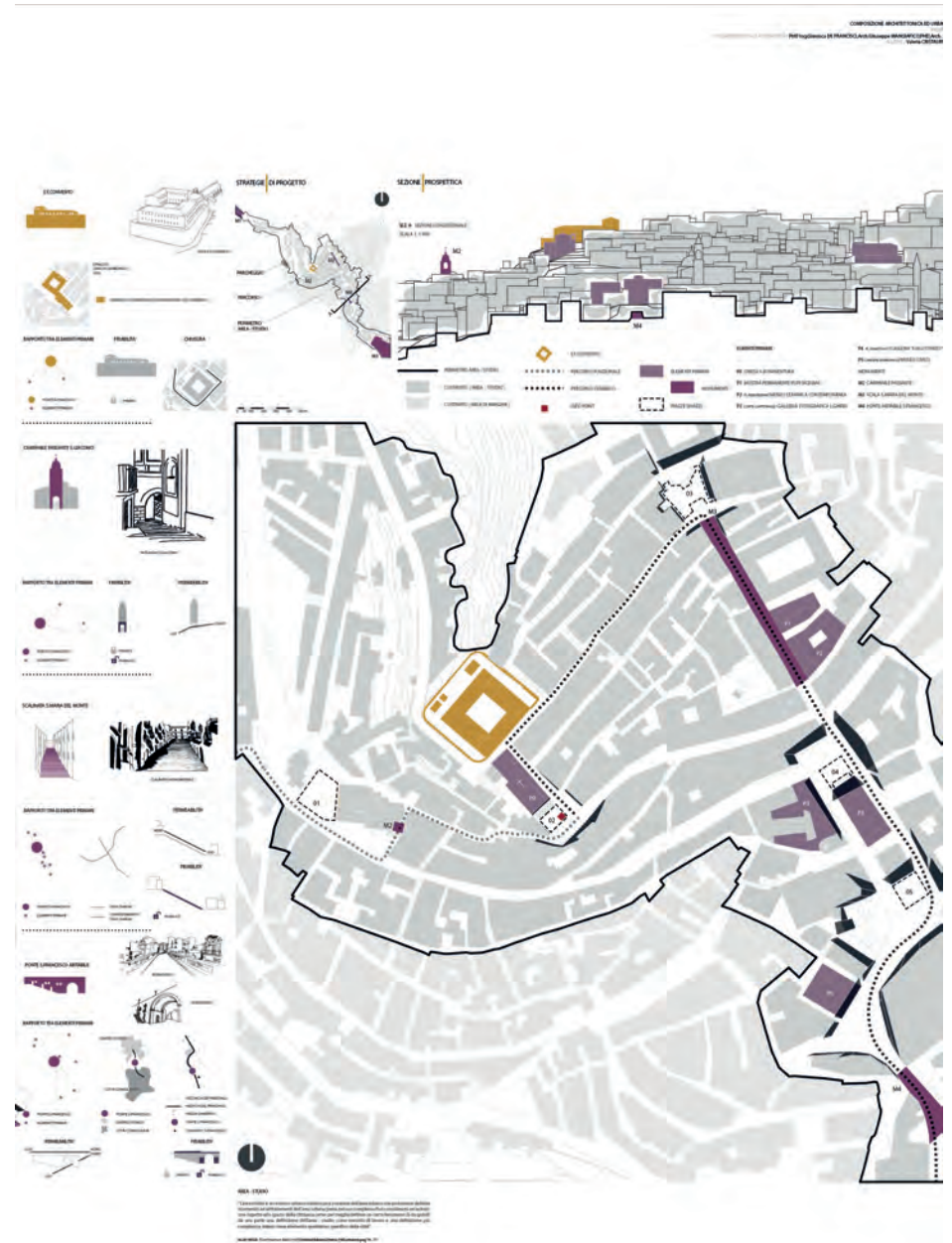
nalizzazione dell'ex convento di San Bonaventura a Caltagirone”, grosso comune in provincia di Catania, noto per storia, monumenti, cultura, ceramiche e maioliche, qualità del paesaggio, figli di grande peso storico, culturale e politico per l'intera nazione italiana.

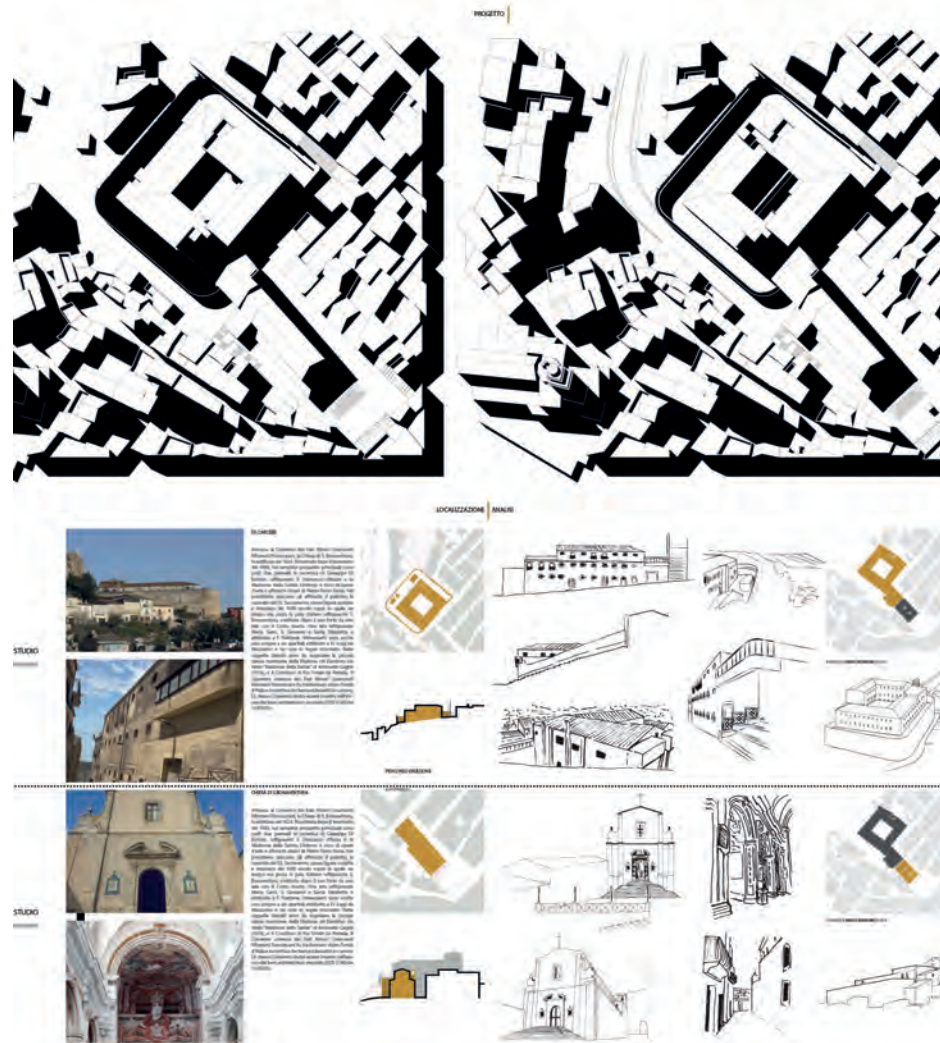
Anche in questo caso il progetto ha preso in considerazione la città, il suo territorio, le relazioni fra questo monumento seicentesco offeso e danneggiato sia per essere stato separato dalla bellissima chiesa dedicata allo stesso santo per modificare la viabilità urbana, sia per essere stato fino a pochi decenni addietro sede dell'ultimo carcere di Caltagirone.

La città non è mai stata cinta da mura nel senso corrente del termine; ma questo insieme di edifici comunque può ben dirsi sorto extra-moenia. Come una spina avamposto di un parco peri-urbano molto acclive e articolato, infatti, viene cooptato dall'espansione sette-ottocentesca dell'edificato e ne costituisce a tutt'oggi centro storico e periferia-limite allo stesso tempo.

Le diverse soluzioni progettuali, funzionalmente omologhe fra loro, puntano altrettanto a forme di housing sociale e di foresterie per studiosi e per studenti attratti da istituzioni che promuovano studio stagionalizzato, scuole estive collegate alla cultura della ceramica anche storica, alla storia della politica – si pensi a Luigi Sturzo e a tante altre figure e movimenti politici di periodi importanti del dopo-guerra- all'archeologia, alla storia medievale, al bacino agricolo e paesaggistico di grande portata, come sistema di interventi a raggio più largo del mero volume ed ingombro del manufatto fulcro dell'interesse.

Si intendeva anche in questa esperienza prendere in esame la “parte di Città” che sarebbe stata interessata dalla strategia di intreccio di nuove relazioni e di recupero di quelle recise. Il lavoro è ancora in corso in una tesi di laurea e sono in atto trattative con il Ministero della Giustizia, con l'Arcivescovado, con il Comune e con la Regione se non altro per rendere edotta la cittadinanza di un ragionamento su un metodo di riqualificazione e rilancio di una parte nevralgica della propria città.





Bibliografia

Renato De Fusco, *Restauro. Verum factum dell'architettura italiana*, Carocci Editore, Roma, 2012.

Maura Manzelle (a cura di), Livio Vacchini, *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*, Casa Editrice Libria, 2017, Melfi, 1° edizione Umberto Allemandi & C, Torino, 2007.

Zaira Dato, *Presentazione. Antonio Monestirolli e l'Architettura Razionale*, in Isotta Cortesi, *Conversazione in Sicilia*, con Antonio Monestirolli, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2016.

Alberto Ferlenga, *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, in Antonella Indrigo e Alessandra Pedersoli (a cura di), in *ARCHEOLOGIA E CONTEMPORANEO*, in *Giornale luav:81*, settembre 2010, Grafiche Veneziane Venezia.

Francesco La Regina, *Introduzione*, in Antonella Palmieri (a cura di), *Restauro e progetto*, supplemento n.1 di *Quaderni di Restauro* del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro della Facoltà di Architettura di Napoli, Electa, Napoli, 1991.

Zaira Dato, *Abitare il sublime. Un binomio possibile*, in Fabio Guarrera (a cura di), *Livio Vacchini. La struttura come testo costruttivo*, LetteraVentidue, Siracusa, 2019.

Fig. 4

Il patrimonio della griglia urbana di Neapolis

Roberta Esposito

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR/14, roberta.esposito231@gmail.com

La notion de patrimoine, secondo i due storici francesi Jean-Pierre Babelon e André Chastel, rinvia ad «atteggiamenti, regole che riguardano gli oggetti privilegiati che meritano di sfuggire alle fatalità naturali»¹. Un concetto la cui prima manifestazione viene individuata dai due autori nella reliquia: la venerazione di ogni resto del corpo o anche di ogni oggetto appartenuto o connesso a un santo si è tradotta, nel corso del tempo, nella relativa conservazione e protezione tramite la custodia degli stessi in teche, scrigni o cripte.

È chiaro che, da sempre, nei confronti di alcune cose del passato che si è scelto di far appartenere al patrimonio—identificandole, quindi, come beni pubblici per eccellenza—, si è ritenuto di adottare dei comportamenti e sancire delle regole per contrastare, con ogni mezzo possibile, l'azione di dissoluzione che avrebbe potuto distruggerle o profondamente alterarne i principi costitutivi. Ma risulta necessario definire e comprendere la differenza che corre fra l'«alterazione»—che conduce alla distruzione—e la «trasformazione»—che può produrre invece la valorizzazione—di un bene collettivo appartenente al patrimonio che, non sottoponendolo a un processo di imbalsamazione, è necessario sia tenuto in vita con interventi atti al suo potenziamento.

Il contributo intende, pertanto, precisare—chiaramente con riferimento alla disciplina dell'Architettura—l'atteggiamento che si ritiene sia opportuno assumere nei confronti del patrimonio, la cui conservazione non può esaurirsi nella sua semplice difesa dall'utilizzo e dal consumo.

«[...] Altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idologgiare (ideologizzare) la regressione»². Per argomentare l'assunto si propone lo studio e il possibile intervento sul più importante documento archeologico della città di Napoli: la sua griglia urbana antica.

La griglia urbana di Neapolis

Il tracciato viario della antica città greca—datato 474 a.C.—, tuttora chiaro e definito, costituisce uno straordinario esemplare di permanenza di un impianto urbano antico all'interno di una città contemporanea, tanto da fargli meritare l'inserimento nella lista del patrimonio mondiale UNESCO.

La griglia urbana di Neapolis si compone di tre *plateiai*, chiamate in gergo 'romano' *decumani*, larghe circa sei metri, parallele tra loro e che vanno da est verso ovest, e di una serie di *stenopoi*—circa venti—, larghi pressappoco tre metri, chiamati col nome 'romano' di *cardini* e che corrono da nord a sud. L'incrocio tra i due sistemi di assi inquadra isolati molto stretti e allungati definiti *strigae*. Nello specifico, le due *plateiai* alle estremità del sistema sono abbastanza simili tra loro, mentre quella centrale risulta più larga perché probabilmente costituiva, già all'epoca di fondazione della città, la strada principale del sistema, dato che nel punto centrale in cui oggi è posizionata piazza San Gaetano vi era l'*agorà*. Il decumano superiore, che è quello posto più in alto, corrisponde alle attuali via della Sapienza, via dell'Anticaglia e via Santi Apostoli; il decumano maggiore, che è quello centrale, coincide con le attuali via dei Tribunali e via San Pietro a Majella ed è l'unico che segue ancora per intero l'antico asse viario greco; il decumano inferiore, posto in basso e chiamato 'Spaccanapoli' perché divide in due parti la città antica tra il nord e il sud, mentre in origine partiva da piazza San Domenico Maggiore e proseguiva fino a via Duomo, in epoca romana si è prolungato fino ad assorbire la zona dell'attuale piazza del Gesù Nuovo, per modificarsi poi nel Cinquecento per via del processo di espansione territoriale verso la collina di San Martino avviato dal Viceré Don Pedro de Toledo, il quale lo allineò con una strada appartenente al sistema dei Quartieri Spagnoli.

Il tracciato ortogonale di Neapolis è tutt'ora riconoscibile: la stratificazione è avvenuta sull'impianto originario tanto da permettere la facile individuazione del sistema dell'antica murazione, delle *strigae* rettangolari che hanno una dimensione di circa 35x185 metri, dell'Acropoli e, immediatamente più in basso, del Foro. «Napoli è una città tollerante verso le occupazioni, e questo le evita distruzioni e rovine»³, pertanto, la sua griglia visibile e da sempre abitata ha accolto al suo interno, talvolta negandola altre volte esaltandola, una serie di fatti urbani susseguitisi nel tempo.

Alcuni elementi hanno confermato e chiarito i rapporti che intercorrono tra la città antica e quella contemporanea: nella parte alta del sistema,

ad esempio, è riscontrabile la negazione del tracciato composto dagli assi ortogonali fra loro, pertanto, l'andamento orografico e la presenza dei grandi complessi conventuali costruiti nel periodo della Controriforma fanno ipotizzare la presenza, in quel punto, dell'antica Acropoli che accoglieva edifici che si disponevano secondo regole proprie non curanti del sistema generale della griglia; o, ancora, nella zona immediatamente sotto l'antica Acropoli, il segno curvilineo che si raccorda poi con il tracciato regolare, che anticamente individuava l'area dei teatri e del Foro, è stato mantenuto nei grandi complessi monumentali che successivamente si sono inseriti all'interno della griglia occupando uno o più isolati senza però intaccare l'antico sistema viario.

Altri elementi, al contrario, che si sostanziano nelle parti destinate alle residenze che non rispettano le tradizionali dimensioni delle *strigae*, nei grandi complessi monumentali come il Duomo o anche negli spazi lasciati vuoti, negano l'antico impianto urbano tanto da provocarne la perdita del carattere unitario.

Una ultima ma non meno importante questione da tenere in considerazione riguarda l'orografia: tutto il sistema della griglia urbana greca non è da immaginare in astratto, va piuttosto relazionato a un suolo che è tutt'altro che piano e che definisce il carattere e l'identità di Napoli. La morfologia del suolo è di fondamentale importanza per comprendere appieno la *forma urbis* di questa città i cui rilievi collinari che la cingono hanno costituito i punti di riferimento per i primi insediamenti greco-romani: «I Greci costruirono la città di Neapolis sull'altopiano tufaceo formatosi all'estremità sud del vulcano dei Vergini e semidistrutto dal mare; esso per tre lati era circondato da ampie vallate, il quarto era bagnato dal mare con l'alta costa, sulla quale oggi si elevano la Basilica di S. Giovanni Maggiore e la chiesa di S. Marcellino»⁴.

Il progetto di architettura come valorizzazione del patrimonio

La ricerca, attraverso alcune esperienze progettuali realizzate su una *striga* inquadrate dal tracciato, vuole sostenere la teoria secondo la quale il progetto di architettura, quando eseguito con consapevolezza, oltre ad essere sperimentazione, ha la possibilità di valorizzare il patrimonio

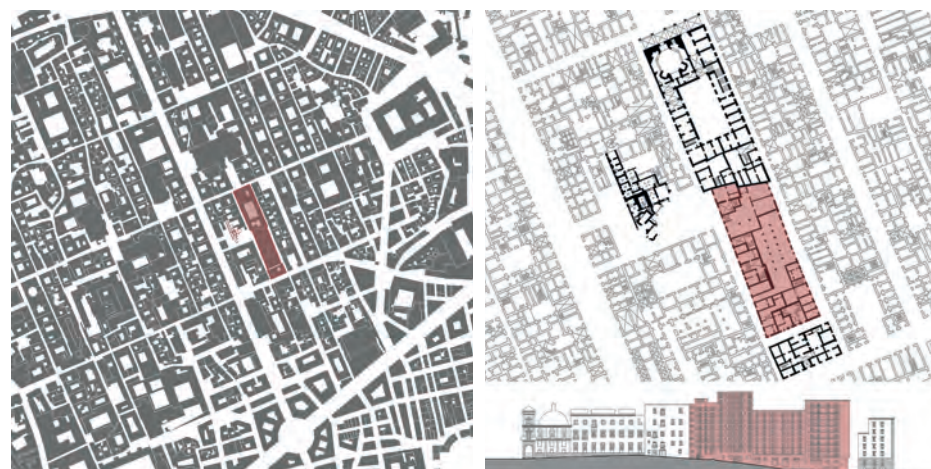
esistente. Pertanto, con la consapevolezza che prima di ogni azione di modificazione sia necessario riconoscere il valore degli ordini formali preesistenti—certi dell'importanza delle testimonianze antiche—, si intende dimostrare che l'inserimento di una architettura contemporanea all'interno della struttura urbana antica costituente il vero patrimonio della città di Napoli, sia in grado di esaltare il sistema senza contraddirne i valori urbani.

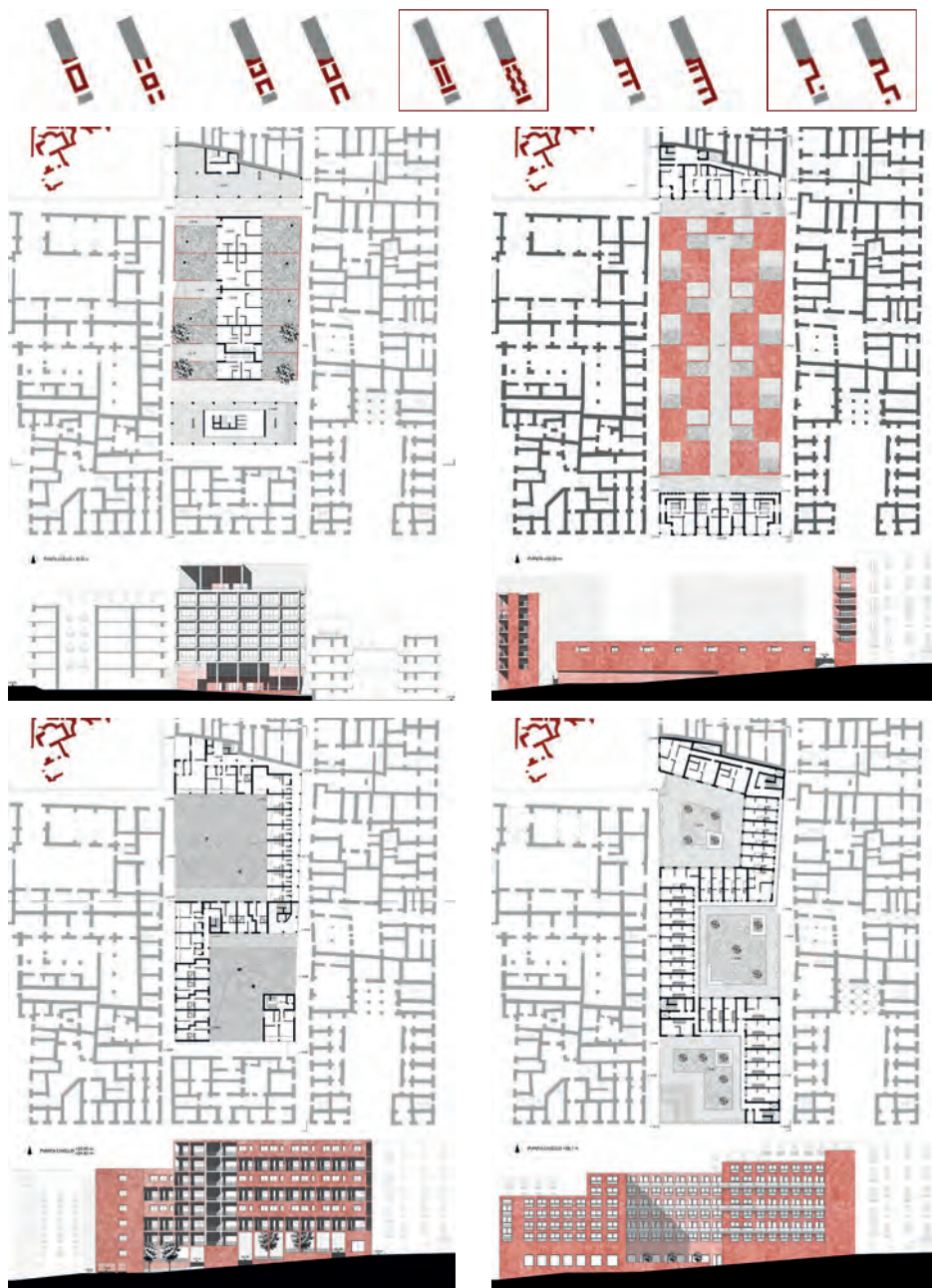
Nello specifico, l'area di progetto studiata nell'ambito del *Laboratorio di Progettazione Architettonica 2* dell'anno accademico 2018/2019 tenuto dalla professoressa Federica Visconti⁵, comprende la *striga* composta a nord dal complesso monumentale di Pio Monte della Misericordia, nella parte centrale da un edificio residenziale di speculazione in aderenza al primo e a sud da un edificio decisamente più piccolo staccato dal resto del costruito; una *striga* inquadrata dal decumano maggiore e dal decumano inferiore e posta di fianco a quella che accoglie i resti archeologici di epoca romana di Carminiello ai Mannesi.

Proprio la presenza delle rovine in prossimità dell'edificio di progetto consente una migliore investigazione e conoscenza della città. «Le rovine perdono interesse rispetto alla loro consistenza materiale per assumere il più importante ruolo di memoria urbana, frammento della storia, “punto” di continuità o di frattura rispetto all'impianto attuale»⁶. Nel passaggio da 'dato storico' a 'dato urbano', i resti archeologici di Carminiello i Mannesi—composti da un complesso di età imperiale comprendente un impianto termale e un Mitreo venuto alla luce a seguito dei bombardamenti del 1943—rivestono il ruolo di «elemento ordinatore dell'area, capace di imporre regole di partizione dell'intorno costruito»⁷, condizionandone i processi di sviluppo.

Il progetto di architettura messo a punto dagli allievi del corso di Laboratorio ha previsto—in accordo alle previsioni del Piano Regolatore del Comune di Napoli—l'intervento di demolizione dell'edificio residenziale esistente in aderenza al Pio Monte della Misericordia a favore di un nuovo complesso di abitazioni in grado di instaurare una relazione con i vicini scavi archeologici.

Il lavoro si è avviato sulla base di cinque schemi proposti dalla docen-





za, composti da differenti edifici in grado di realizzare una *mixité* tipologica—la corte, le corti aperte, le linee e i patii, il pettine e il blocco *à-redent*—ognuno dei quali, a sua volta, ha previsto l'eliminazione o la permanenza del piccolo edificio di testata della *striga*.

Gli studenti, al principio del corso, hanno redatto una serie di analisi urbane che hanno messo in evidenza la 'densità' del centro antico di Napoli e—con riferimento alle teorie spazialiste di Uwe Schröder⁸—il suo carattere di 'internità'. L'utilità, in termini progettuali, degli elaborati analitici si è rivelata nella parte finale del corso, quando, inserendo il nuovo progetto nel contesto e rielaborando le analisi urbane, gli allievi hanno ottenuto un risultato evidentemente differente rispetto alla situazione preesistente: ne è derivato che la nuova configurazione della *striga* oggetto di studio è stata capace di ridefinire il più generale assetto dell'area, pur non occupando completamente la superficie disponibile e lasciando uno 'spazio tra le cose'. Nello specifico, l'analisi del *Rotblauplan*—che redatto nella fase iniziale del Laboratorio si sostanziava in un piano completamente rosso⁹ stando, quindi, a indicare il carattere di totale 'internità' dell'area—con l'inserimento dell'edificio di progetto ha rilevato la presenza di alcune porzioni di 'esternità' che prima non esistevano.

Si è trattato, dunque, di un lavoro che ha voluto costituire una sperimentazione sulla possibilità di introdurre, all'interno di una delle parti più 'dense' dal punto di vista formale del centro antico di Napoli—nella quale il rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana è tale che *Straßenbau* e *Schwarzplan* costituiscono l'uno il negativo dell'altro—alcuni 'gradi di esternità' e alcune aperture che hanno tenuto conto dei valori urbani preesistenti. Una 'idea di città' basata su una 'idea di architettura' che ha la possibilità di porsi in continuità con la storia senza rinunciare ad essere contemporanea.

Con la convinzione che «Può sopravvivere soltanto ciò che ha un'importanza attuale per il presente [...] trovare una forma che unisca in perfetta armonia organica la specialità di questo nuovo con le condizioni formali generali di una efficacia duratura»¹⁰, ha carattere di necessità.

La questione della sopravvivenza o della transitorietà delle opere d'arte

di Gyorgy Lukacs viene qui chiamata in causa per meglio spiegare la possibilità che il progetto di architettura, in grado ricercare nelle origini l'essenza dell'identità attuale, ha di confermare e valorizzare con una forma nuova un patrimonio come quello della griglia urbana di Neapolis.

Note

¹ Jean-Pierre, Babelon, e André, Chastel (1994), *La notion de patrimoine*, Parigi, Liana Levi, p. 6.

² Italo, Calvino (1995), "Lo sguardo dell'archeologo", in id., *Una pietra sopra*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, p. 321.

³ Francesco, Venezia (1992), "Il deserto, il corpo, il sottosuolo", in Claudio, Velardi, *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Napoli, Cronopio, p. 22.

⁴ Ferdinando, Ferrajoli (1961), "Le valli della città di Neapolis. Note di topografia antica", in *Il Rievocatore*, n. 1-3, anno XII, Tipografia A. Cortese.

⁵ Si intende fare riferimento alle sperimentazioni progettuali eseguite nel *Laboratorio di Progettazione Architettonica 2* del Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura dell'anno accademico 2018/19 tenuto dalla prof.ssa Federica Visconti presso il Dipartimento di Architettura della Università degli Studi di Napoli Federico II.

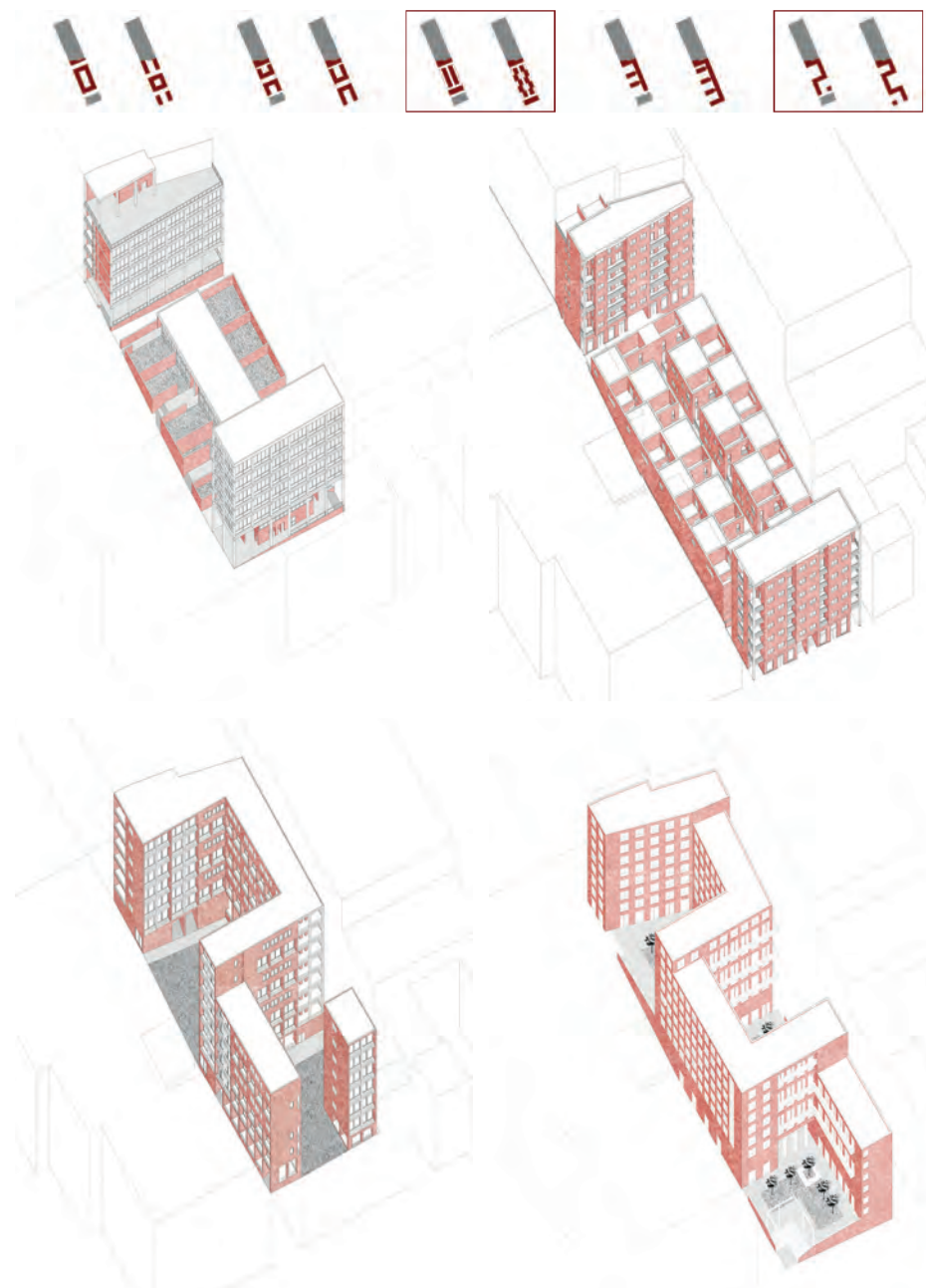
⁶ Francesca, Catapano (1995), "Le presenze archeologiche", in Angela, D'Agostino, e Fabiana, Longo, e Lilia, Pagano (a cura di), *Napoli. Sistemi di spazialità urbana. Apunti di Progettazione Urbana 2*, Napoli, Guida Editore, p. 47.

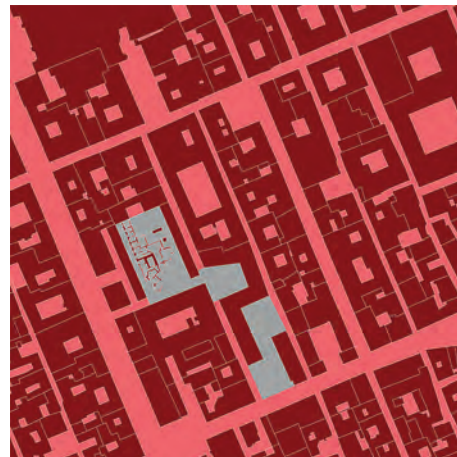
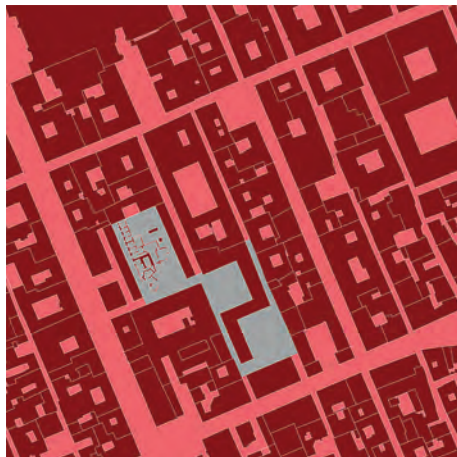
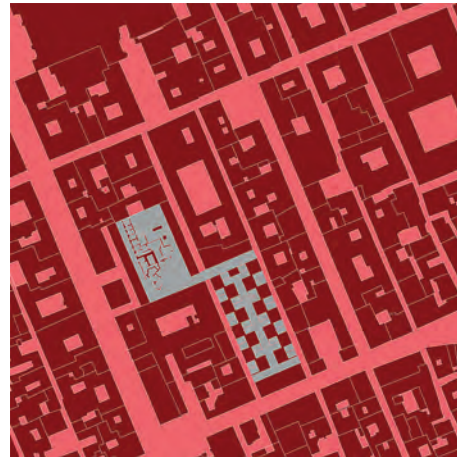
⁷ Ivi. p. 53.

⁸ Si fa riferimento allo strumento del *Rotblauplan* messo a punto dal professore Uwe Schröder della RWTH di Aachen, in cui la rappresentazione degli spazi, la sua mappatura, apre una prospettiva nuova sull'architettura e sulla città. Nello specifico, gli spazi architettonici il cui carattere è prevalentemente quello dell'"internità", derivati cioè dai confini architettonici delle pareti, vengono rappresentati con il colore rosso e definiti 'spazi caldi', mentre gli spazi il cui carattere è prevalentemente quello dell'"esternità", collegati a paesaggi o a strutture urbane e che in virtù della loro estensione non costituiscono formazioni spaziali architettoniche, vengono rappresentati con il colore blu e identificati come 'spazi freddi'.

⁹ Nello specifico, il piano si distingue in rosso scuro e rosso chiaro: gli spazi rappresentati con il rosso scuro sono chiusi su tutti i lati—come ad esempio gli ambienti interni degli edifici—, mentre quelli con almeno un lato aperto—come ad esempio le strade che sono scoperte—sono di colore rosso chiaro.

¹⁰ Gyorgy, Lukacs (1957), *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma, Editori Riuniti, p. 201.





Didascalie

Fig. 1: In alto: griglia urbana di Neapolis (disegno a cura dell'autrice); in basso: planimetria e pianta tipologica con l'inquadramento della *striga* di progetto.

Fig. 2: Elaborati degli studenti del corso di Laboratorio: piante di due progetti dello schema 'linee e patii' e di due progetti del 'blocco à-redent', rispettivamente con e senza l'edificio di testata della *striga*.

Fig. 3: Elaborati degli studenti del corso di Laboratorio: assonometrie di due progetti dello schema 'linee e patii' e di due progetti del 'blocco à-redent', rispettivamente con e senza l'edificio di testata della *striga*.

Fig. 4: Elaborati degli studenti del corso di Laboratorio: analisi urbana del *Rotblauplan* redatta inserendo l'edificio di due progetti dello schema 'linee e patii' e di due progetti del 'blocco à-redent', rispettivamente con e senza l'edificio di testata della *striga*.

Bibliografia

Jean-Pierre, Babelon, e André, Chastel (1994), *La notion de patrimoine*, Parigi, Liana Levi.
Renato, Capozzi, e Federica, Visconti (2015), "Naples: place of Urban Archaeology", in *EdA. Esempi di Architettura*, vol. 2, n. 1.

Mario, Napoli (1959), *Napoli greco romana*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore.

Uwe, Schröder (2016), *Neapolis*, Tubinga-Berlino, Ernst Wasmuth Verlag.

Ferdinando, Ferrajoli (1961), "Le valli della città di Neapolis. Note di topografia antica", in *Il Rievocatore*, n. 1-03, anno XII, Tipografia A. Cortese.

Angela, D'Agostino, e Fabiana, Longo, e Lilia, Pagano (a cura di) (1995), *Napoli. Sistemi di spazialità urbana. Appunti di Progettazione Urbana 2*, Napoli, Guida Editore.

Il tempo curvo dell'architettura

Gaetano Fusco

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, Professore a contratto, SSD ICAR 14,
gaetano.fusco@unina.it

Il tempo scrive Sant'Agostino è un'estensione dell'anima, minimo punto nella grande sfera del cosmo in cui c'è tutto e tutto ritorna. Nella sua infinita estensione costruisce la storia laddove il patrimonio è il sedimento frutto della stratificazione delle culture, delle epoche, dei saperi. Patrimonio è il lascito di una generazione, l'eredità che un tempo vive avendo beneficiato di quel lascito. Patrimonio è l'architettura che nella curva del tempo diventa archeologia laddove il tempo è il luogo immenso e immateriale nella cui curvatura l'architettura diventa archeologia. L'architettura è patrimonio che attraverso forma, peso e materia perviene alla sua autentica condizione di realtà che permane nel tempo attraverso le epoche, diventa specchio della società e delle sue trasformazioni a servizio del bene comune. Patrimonio è l'architettura che nel tempo è diventata archeologia, per sua natura materia viva sulla terra di una costruzione che attraversando il tempo, nel suo esistere vive nel presente. Patrimonio di memorie che fonda la propria ragion d'essere nell'architettura. Radicata al suolo l'archeologia è sale della terra, luogo d'elezione della bellezza della forma. Attraversando le epoche la sua durata crea un'identità generativa del senso e dell'identità dei luoghi e delle città. Concettualmente il patrimonio nasce con la civiltà perché l'uomo ha prima creato i campi arati e solo dopo le città, e di quelle città tutto quanto ha costruito costituisce il costruito che è garanzia di sopravvivenza ma anche di legittimazione sociale del lascito. Un'eredità che richiama intrinseca alcuni altri concetti: la tradizione, la permanenza, la storia. E la questione del progetto di architettura e della città è legata sempre alla storia. Una *storia* che nella sua più elementare e laica interpretazione è contrapposta alla *natura* perchè contiene tutto quanto è frutto dell'attività umana nel succedersi continuo di fatti, eventi e manufatti che sono unici e irripetibili in un tempo dato e conosciuto. La stratificazione di questi fatti dà luogo a una realtà che nell'estensione del tempo la investe trasformandola. Ancorata al principio della permanenza il patrimonio architettonico scrive Rafael Moneo *resta legato alla sua natura di cose tra le cose che, dopo l'iniziale ideazione e costruzione, perviene alla sua solitaria condizione urbana*. La stessa durata dell'edificio dà sostanza al decoro urbano come *nous* che determina il senso

e il significato della costruzione dal forte valore civile e collettivo in quel luogo e in quel tempo, in quella città. Il pensiero umanista assume così consapevolezza nella capacità di concepire la città come opera collettiva, manufatto civile e teatro sociale, patrimonio comune nell'accezione ampia del termine, espressione a tutto tondo di una cifra intellettuale che si oppone alla dissoluzione del ruolo civile dell'architettura e della capacità di modificare la realtà fisica e sociale della città.

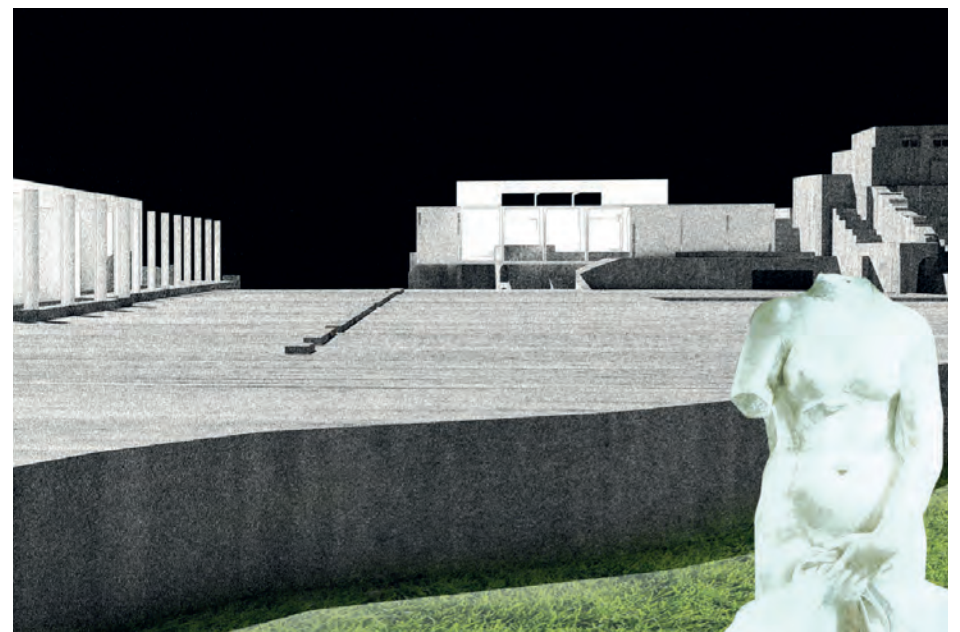
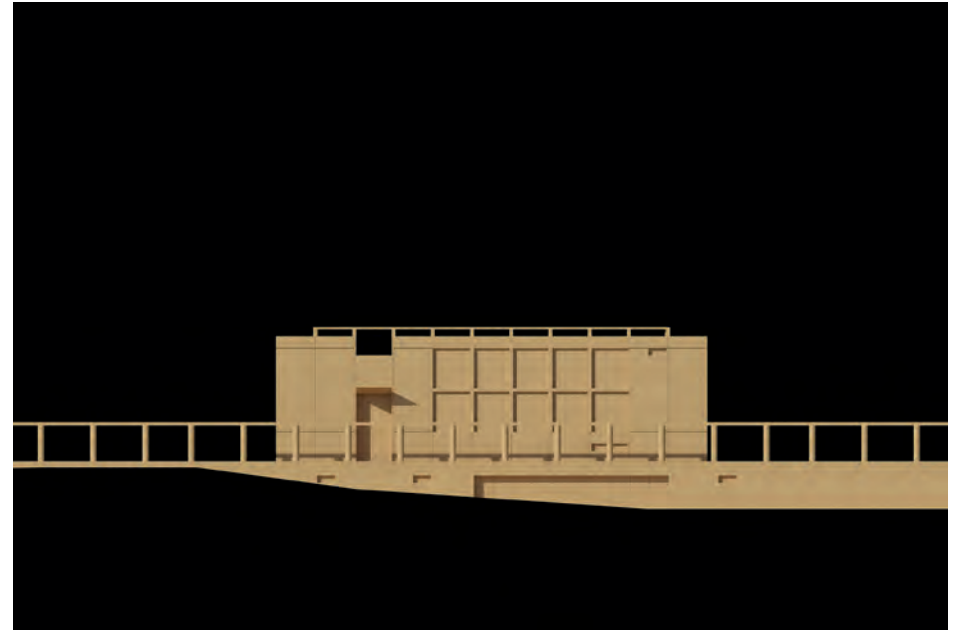
Nella lingua latina *patrimonium* deriva dai lemmi *pater* e *munus*, padre e dovere; per estensione è il concetto figurato del *pater familias*, ovvero certifica agli eredi il peso dei padri. Nel mito classico il patrimonio è Anchise, il padre mitologico che Enea si carica sulle spalle per sottrarlo alle fiamme e alla distruzione di Troia. Enea è l'erede, che nella radice greca è *Kheros* e nella lingua latina diventa *Heres* che significa deserto, spoglio, arido, colui a cui necessita la faticosa costruzione della relazione col padre per dare forma al proprio destino nell'accoglierne il lascito. Sempre in latino *patrimonium* è l'alter ego di *matrimonium*, che deriva dai lemmi *mater* e *munus*, madre e dovere, l'uno e l'altro, nella loro reciproca e stretta relazione, costituiscono la sorgente che alimenta e nutre la vita, bene necessario come l'aria, la luce, l'acqua, la terra. Agostino Renna ne *L'illusione e i cristalli* fissa nella familiarità il carattere distintivo dell'architettura che si amplifica nello spazio urbano come patrimonio metafisico collettivo della geografia urbana dei luoghi. Familiarità che origina un vissuto domestico che silenzioso e profondo scivola nel tempo e permane come significato dell'esistere come scolpito e rappresentato nelle composizioni dell'interno con donna al pianoforte di Vihlelm Hammershoi o anche nel *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina. Una narrazione domestica dello spazio dell'architettura che si trasferisce nella città per abitare lo spazio urbano dove la forma dell'abitare diviene nella sua totalità la forma del mondo. Resta cioè intimamente racchiusa nel suo modo di apparire riportandosi a quel rapporto tra la vita e le forme della città. Una forma necessaria che collega il singolo manufatto alla tradizione della città, alla ricchezza dei luoghi e l'architettura trova in questo nesso latente la sua misura e la sua bellezza. Perché l'abitare si rivela certo come intima

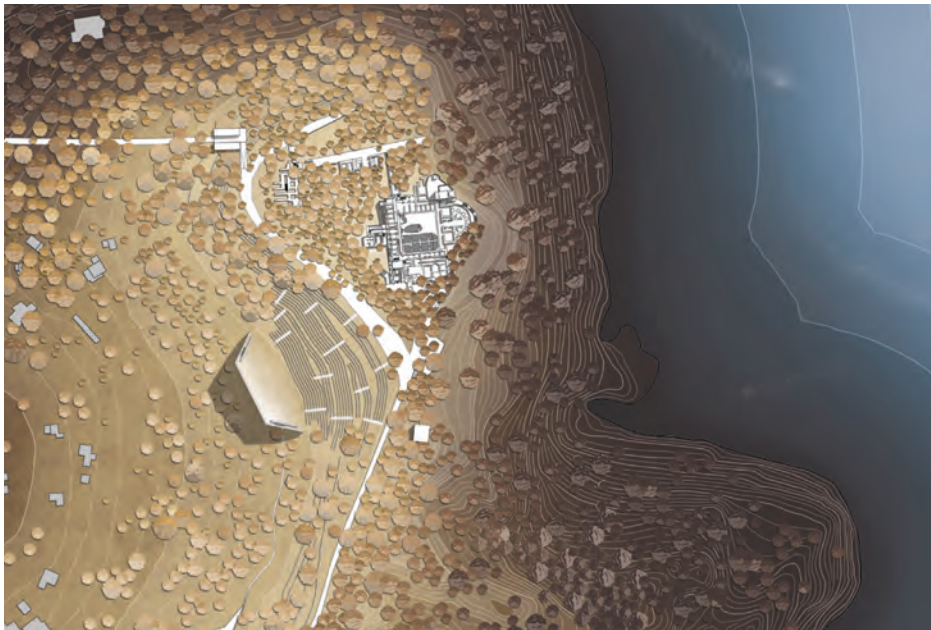
adesione alle cose, agli spazi domestici, ma anche agli edifici della città perché l'adesione è fisica e psichica insieme, nutrita di memorie e scandita da una ritualità che vive dell'abitudine come esperienza sociale dell'esistenza. Distintamente l'abitare si rivela nelle tracce dell'architettura, nei segni che di continuo determinano il suo sterminato dominio, esperienza che si manifesta non solo nello spazio ma anche nel tempo. Presuppone cioè una continuità e una permanenza necessaria pur nella continua trasformazione dettata dalle vicende storiche per loro natura mutevoli e impermanenti.

Ma nell'eterna impermanenza si misura la durata dell'architettura. Nello scorrere delle epoche affiancate e contigue l'una all'altra, permangono nella memoria della terra le fabbriche archeologiche, architetture consumate dal tempo che per eccellenza costituiscono il patrimonio come eredità compiuta di ogni tempo. Ogni luogo risponde così alla continuità di una conoscenza che richiama, inquieta, le remote origini che hanno fissato le scelte dei caratteri definitivi della realtà. Esempio paradigmatico ed esemplificativo sono per esempio le geometrie del reticolo territoriale della *centuriatio* che hanno dato origine e ancora sono intrinseche alla logica della costruzione di città, di abitati. Una continuità che nel paradosso del rovescio della clessidra ritorna sempre alle origini, all'architettura dell'archeologia fondativa di luoghi, matrice inossidabile di saperi. L'architettura interpreta in tal modo il mondo dell'archeologia e lo fa uscire dall'ombra, gli attribuisce una consistenza riconoscibile e talvolta inaspettata in una dimensione che nella sospensione delle idee sempre produce una nuova e diversa interezza della forma nella continuità di una memoria che esalta il senso della permanenza. Lo sguardo bifronte dell'archeologia è tessuto di pietre e di misure, di proporzioni e di distanze, è passato che guarda al futuro. Nel cono della memoria progettare e valorizzare i luoghi dell'archeologia è ricerca della bellezza nelle sue molteplici espressioni e la bellezza è un desiderio profondo di vita e visione necessaria del futuro. La lezione profonda dell'archeologia è tutta dentro le ragioni della permanenza dell'architettura che nondimeno costituisce un patrimonio di memorie per essere il passato che sperimentiamo ancora di Aldo Rossi. Il progetto di architettura di-

venta così una sorta di avventura della conoscenza dove prevale la colta manipolazione delle forme e dei materiali e dove ogni operazione è subordinata alle ragioni del valore espressivo dell'opera nell'intento di custodire la sua antica vera forma. Allacciate l'una all'altra, nella rovina l'architettura e l'archeologia sono fuse come in un'unica costruzione, traccia impressa e indelebile nella memoria *pervasa di significato e vissuta nel tempo* - scrive Claudio Magris - *illuminata da un valore che non può essere distrutto da niente e da nessuno né alterato dallo scorrere della sabbia nella clessidra*.

Nella cultura contemporanea la rovina è l'immagine icastica di una grandezza perduta e insuperabile, proiezione di una arcana magnificenza. Vive cioè in un paesaggio urbano che si trasfigura nella meraviglia e di cui testimonia epoche di fronte alle quali il presente appare povero e gracile. Per esserci la costruzione archeologica è un'immersione nella sua stessa storia, storia liquida, espressione di una identità duplice perché è spazio ed è tempo, è la *fabbrica* ma anche il suo flusso, artefice di un tempo storico che nell'esprimere coscienza e conoscenza del passato nel suo divenire è strettamente legato alle trasformazioni di ogni epoca. Nel movimento circolare che genera il continuo trasmutare della forma disvela la comunione dei valori tra l'arte della costruzione e la vita dei manufatti che infine esprimono la piena autenticità nella distanza irriducibile del tempo. Nello spacco di luce che proietta nel presente il passato dell'architettura, l'archeologia appare equivalente a uno e a un solo punto dello spazio in cui respira il passato, la storia, la memoria, eppure vive aspirando in quello stesso spazio a rappresentare il futuro. Una architettura che si fa atemporale e buca il tempo per farsi patrimonio che orienta e costruisce lo spazio urbano, dunque necessità stessa dell'abitare. Nel flesso storico di un'epoca come quella contemporanea atemporale e universale non è solo l'architettura classica ma l'intero universo architettonico in cui, pur laddove traspare l'incompletezza, c'è sempre l'autentica ricerca del significato della costruzione. Nel classico c'è l'*origine* ma anche quella *meta* che per Karl Kraus ci aiuta a pensare per disvelare in ogni tempo quella ricerca di senso dell'architettura. Nel principio della permanenza sosta quieta e incurante del tempo l'archi-





tettura dell'archeologia e nella curva del tempo l'intero patrimonio storico dell'architettura archeologica diventa contemporaneo. L'architettura si fa arte solo facendo dialogare secoli e culture e saperi passando al setaccio la memoria per esprimere le forme necessarie a una nuova contemporaneità dell'antico.

Didascalie

Fig. 1 : Progetto per l'area archeologica di Villa Jovis a Capri (G. Fusco con V. Amato e N. Fortunato).

Fig. 2 : Progetto per l'area archeologica del Pausilypon a Napoli (G. Fusco con V. Amato e N. Fortunato).

Fig. 3 : Master Piranesi Prix De Rome. Sperimentazioni progettuali per Villa Jovis a Capri. Ascensore dal mare.

Fig. 4 : Master Piranesi Prix De Rome. Sperimentazioni progettuali per Villa Jovis a Capri. Teatro al Fondo Poma.

Bibliografia

Ilaria, Agostini (2009), *Il paesaggio antico. Res rustica e classicità tra XVIII e XIX secolo*, Firenze, Edizioni Aion.

Hannah, Arendt (1966), *Il futuro alle spalle*, Milano, Edizioni Il Mulino.

Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (2014), *Architettura per l'archeologia. museografia e allestimento*, Milano, Prospettive Edizioni.

Walter, Benjamin (1955), *Angelus novus*, Torino, Einaudi.

Renato, Capozzi, Gaetano, Fusco, Federica, Visconti (2018), *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Firenze, Edizioni Aion.

Gaetano, Fusco (2007), *Il classico nel moderno*, Firenze, Edizioni Aion.

Giorgio, Grassi, (2007), *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Milano, Franco Angeli.

Martin, Heidegger (1927), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.

Karl, Kraus (1959), *"Der sterbende Mensch"*, in *Worte in Versen*, München.

Tito Lucrezio Caro (1990), *De Rerum Natura. La natura delle cose*, Milano, Rizzoli.

Marguerite, Yourcenar (1974), *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi.

Claudio, Magris (2019), *Tempo curvo a Krems*, Milano, Garzanti.

Carlo, Moccia (2012), *Architettura e costruzione*, Firenze, Edizioni Aion.

Rafael, Moneo (1999), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Vol. I, (a cura di A. Casiraghi e D. Vitale), Torino, Allemandi & C.

Antonio, Monestiroli (2002), *La metopa e il triglifo*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Agostino, Renna (1980), *L'illusione e i cristalli*, Roma, Clear.

Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.

I paesaggi dell'archeologia e il disegno di architettura. Ricerca e progetto nell'opera di dieci architetti del XX secolo

Anna Giovannelli

Sapienza Università di Roma, DIAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato SSD Icar 14, anna.giovannelli@uniroma1.it

Disegnare rovine

I paesaggi dell'archeologia sono un complesso patrimonio da valorizzare e una preziosa risorsa per il progetto di architettura nel suo dialogo con l'antico. Dalla comprensione delle forme del passato, indagate attraverso il disegno, gli architetti da sempre sono riusciti ad esprimere con maggiore chiarezza i principi fondamentali della loro ricerca progettuale, precisandone i contorni e orientando le figure del progetto. Imparare dalle rovine che abitano i paesaggi dell'archeologia attraverso l'esercizio del disegno di architettura è una lezione necessaria per comprendere il valore delle forme della storia e confrontarle nel contesto della città contemporanea. «Cominceremo dunque così. L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione»¹. È questo l'*incipit* del *De Re Aedificatoria*, ovvero il *Capitolo I del Libro Primo. Il Disegno*, con il quale Leon Battista Alberti introduce i fondamenti del progetto dell'Architettura e della sua *Costruzione*, attribuendo al disegno il significato di "progetto", cioè il modo per controllare «una posizione appropriata, un'esatta proporzione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso»². Qui la trattatistica albertiana e il progetto convivono nella *renovatio* classica della cultura rinascimentale, dove disegno e progetto sono i termini che designano l'architettura nel suo linguaggio specifico, perché esprimono il processo che connota le forme nello spazio a, partire dalla storia. Con il disegno degli elementi primari che compongono gli *Antichi edifici*, Andrea Palladio costruisce l'impalcato dei suoi *Quattro libri dell'Architettura*; l'intera struttura del trattato palladiano articola lo studio della forma degli edifici muovendo dall'analisi dei frammenti del passato. Egli studia le rovine, le misura e le ridisegna per comprenderne le regole compositive e poi riattualizzarle nelle rinnovate compagini architettoniche delle sue opere: «mi proposi come maestro e guida Vitruvio [...] e misi alla investigazione delle reliquie de gli Antichi edifici e [...] cominciai a misurare minutissimamente con somma diligenza ciascuna parte loro: delle quali tanto divenni sollecito investigatore, nó vi sapendo conoscer cosa, che có ragione e con bella proportione non fusse fatta, che poi non una, ma

più e più volte mi son trasferito in diverse parti d'Italia, e fuori per potere intieramente da quelle, quale fusse il tutto, comprendere e in disegno ridurlo»³. In tempi recenti l'attenzione verso l'antico ha costantemente accompagnato la ricerca architettonica; i viaggi di studio e l'obbligo didattico nel saper ridisegnare le forme classiche ha rappresentato per intere generazioni di architetti il fondamento conoscitivo e il viatico per la costruzione di una propria identità progettuale. Quando Le Corbusier, nel suo viaggio a Roma nel 1911 visita la Villa Adriana, disegna il muro del Pecile e ritrae il paesaggio con le sue componenti naturali, di cui le strutture archeologiche costituiscono l'elemento di confine: qui la sua visione del paesaggio si compone con l'antico. Qualche decennio più tardi, nel 1951, Louis I. Kahn intraprende un viaggio in Italia, Grecia ed Egitto attraversando i paesaggi dell'archeologia e producendo una serie di straordinari disegni a pastello, in cui le figure dell'antico contribuiranno alla precisazione delle forme della sua architettura. Due maestri della Modernità ci insegnano a saper guardare la storia per restituire la forza delle sue rovine nelle forme del progetto di architettura contemporanea. Con il disegno Le Corbusier e Kahn hanno saputo esprimere con maggiore chiarezza i principi fondamentali della loro ricerca progettuale: gli schizzi di Le Corbusier a Villa Adriana hanno lo stesso potenziale progettuale che esprimono i suoi celebri schizzi insediativi degli anni Trenta, da Algeri a Montevideo, così come i pastelli di Kahn raccontano il valore chiaroscurale e il vigore delle figure della storia che rivivono nell'ordine e nelle forme delle sue architetture.

Il progetto come dispositivo di conoscenza della storia.

Il disegno manuale è, e resta per l'architetto, l'atto primario di conoscenza dello spazio e lo strumento necessario per la propria ricerca progettuale. La progressiva perdita di un approccio manuale all'osservazione della realtà dei luoghi e, in particolare, ai luoghi dell'antico - dove occorre necessariamente una paziente costruzione del pensiero architettonico attraverso l'attenta percezione delle condizioni dell'esistente - a fronte di una ormai totale adesione all'approccio digitale, ci obbliga a porre l'attenzione sul significato pedagogico dell'esperienza

dell'architettura attraverso i disegni che l'hanno prodotta. Nella forma dello schizzo il disegno di architettura è la sintesi più alta di visione e ideazione; spesso si arricchisce di annotazioni e riflessioni dell'autore, la cui decodificazione può condurre alla lettura critica del progetto e divenire esplicativa di alcune scelte qualitative. Il valore espressivo del disegno di architettura nel progetto in contesti archeologici, esplorato attraverso un viaggio negli archivi di dieci architetti del XX secolo, è il tema di una ricerca di Sapienza, condotta da chi scrive, e poi di una mostra⁴, che in questa sede offre uno spunto di riflessione e di confronto tra differenti modi del progetto di dialogare con i paesaggi della storia. Qui l'indagine sul disegno di architettura come occasione per raccontare il processo compositivo di opere significative, rappresenta una singolare testimonianza dell'abilità progettuale degli autori che si sono confrontati con l'antico e costituisce un modello didattico per imparare a leggere il palinsesto archeologico di luoghi diversi. Le opere delineano inoltre un panorama vasto che include le diverse scale del progetto di architettura, dal disegno del paesaggio e degli spazi aperti della città storica, fino al tema dell'allestimento. La centralità del disegno di architettura in queste esperienze diviene lo strumento primario dell'architetto, il *medium* nell'elaborazione del progetto, in cui egli misura le figure del nuovo grazie alla sua capacità indagare le complesse stratificazioni dell'antico per inserirle nelle dinamiche della città contemporanea. In effetti la città, nelle sue differenti morfologie ci consegna un palinsesto di "successive modernità" (Koolhaas, 1999), dove la contaminazione tra diverse epoche della storia ha sempre riattivato i lacerti del passato nel progetto del nuovo innestato nell'antico. Questa consapevolezza del valore simbolico e materiale della storia, consolida il principio della permanenza della forma originaria, proprio nella variabilità delle nuove strutture architettoniche.

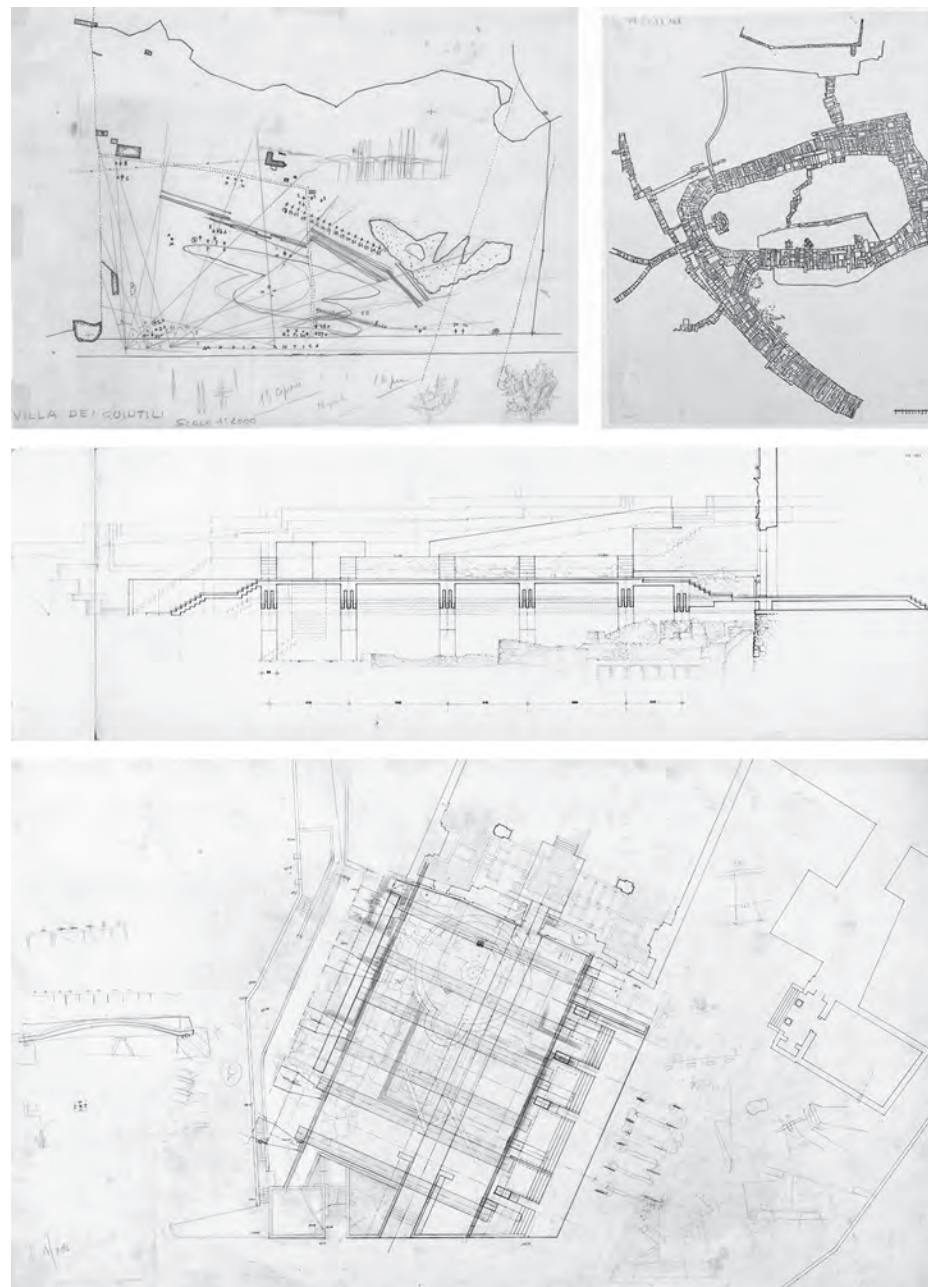
Cinque duetti

Nella costruzione dell'itinerario narrativo, i disegni delle opere dei dieci architetti sono stati radunati in cinque duetti che mettono a confronto scritture architettoniche diverse in un dialogo a distanza, nello spazio e

nel tempo, tra autori che hanno lavorato nel composito paesaggio della storia. La sequenza delle opere è ordinata per fulcri tematici che accostano i diversi registri espressivi del disegno di architettura: percezione, narrazione, stratificazione, innesto e contrasto costituiscono i termini di un vocabolario del progetto come dispositivo di conoscenza degli spazi dell'archeologia.

“Percezione” come espressione di un’esperienza sensibile si manifesta nei segni che donano senso allo spazio della memoria. Le rovine abitano il paesaggio della città contemporanea e costituiscono lo sfondo di nuove configurazioni che il progetto di architettura riattiva nelle forme del nuovo. Disporre l’architettura nei paesaggi dell’archeologia significa instaurare un dialogo critico con la storia, ovvero costruire nuovi contorni e inedite sequenze spaziali. I “telescopi” visuali di Luigi Moretti controllano l’orizzonte delle rovine lungo i crinali del parco dell’Appia Antica a Roma, per la costruzione di piccole lottizzazioni immobiliari e ritraggono la complessa rete di rapporti percettivi tra i nuovi edifici, il paesaggio naturale e i monumenti. La ricomposizione per frammenti e scarti del passato costruisce la “topografia sentimentale” della suggestiva passeggiata di Dimitri Pikionis per il Progetto Acropolis, e restituisce la sua percezione del paesaggio come sistema di relazioni episodiche tra natura e i resti archeologici.

“Narrazione” intesa come costruzione ordinata di storie ha una struttura aperta, esprime una visione di significati e valori culturali con finalità pedagogiche e di condivisione di esperienze. Saper riannodare i fili dell’antico nelle forme composite della città contemporanea è uno dei compiti dell’architettura che lavora per frammenti da ricomporre nelle sequenze spaziali. Un’opera aperta in cui le microstorie architettoniche instaurano nuovi rapporti tra le parti. Narrazione è in questo senso l’azione consapevole di Gustavo Giovannoni, leggibile nella trama sottile dei suoi disegni sul diradamento del Quartiere Rinascimento. L’indugio grafico sul disegno della città nelle sue parti, sul valore storico degli edifici da conservare e restaurare descrive le strategie per la costruzione di una nuova morfologia che riallinea, corregge, cancella parzialmente pezzi di tessuto edilizio e apre a nuovi scenari della narrazione. Ad Atene il





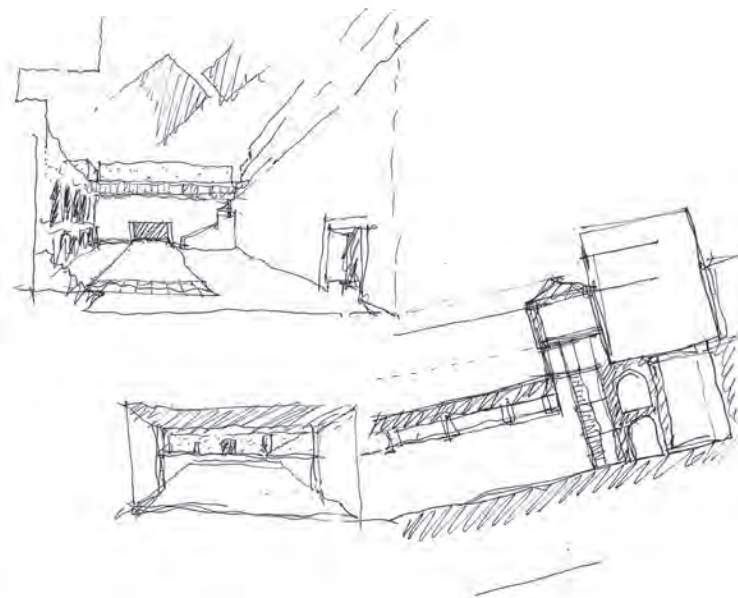
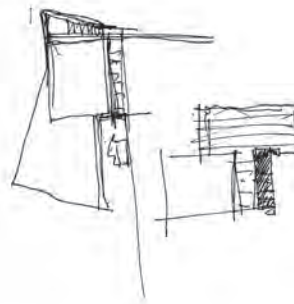
gruppo guidato da Yannis Tsiomis affida la narrazione al doppio registro di scala del disegno urbano nel progetto sul sito archeologico dell'Antica *Agora*, dove i frammenti della storia sono il soggetto di un racconto costruito da nuovi percorsi e piccole architetture che dialogano con l'antico.

“Stratificazione” è lo strumento di lettura dell'azione del progetto nel palinsesto dell'esistente, è un'operazione critica che dispone il nuovo testo architettonico come dispositivo per la comprensione delle tracce materiali da preservare e valorizzare. La sovrapposizione degli strati della storia si compone di livelli che, a volte, sono innestati gli uni negli altri oppure giacciono in posizioni autonome determinando configurazioni complesse. Il progetto di Carlo Scarpa per la sistemazione dei resti archeologici rinvenuti nella piazza antistante al Duomo di Feltre è descritto dalla precisione analitica dei suoi disegni sovrapposti che rivelano il carattere stratigrafico della sua architettura. Intervalli, scarti di quote e innesti descrivono la complessa trama archeologica che si rivela nella testualità del nuovo. Francesco Cellini sovrappone nei suoi disegni tutti gli strati della storia che si stratificano attorno al Mausoleo di Augusto a Roma. Il progetto per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore è l'occasione per ricordare questi strati attraverso le figure del disegno dello spazio aperto, entro il quale il monumento abita le forme della città contemporanea.

“Innesto” è un procedimento compositivo che agisce su un organismo esistente del quale occorre conoscere la struttura profonda e le ragioni delle sue trasformazioni nel tempo. Innestare il nuovo nell'antico significa dunque indagare la sua compatibilità genetica con la struttura originaria per accertare il carattere di permanenza di quelle parti che riaffiorano nelle figure del progetto di architettura. I disegni di Gonçalo Byrne per la ristrutturazione del Museo *Machado Castro* a Coimbra esplorano la struttura archeologica del criptoportico del Foro Romano per avviare un processo progettuale che innesta nuovi volumi elementari e costruisce un museo che recupera le dimensioni morfologiche dell'antico, mostrando la sequenza temporale degli strati sovrapposti. Innesto per preservare le rovine e ricostituire le figure spaziali originarie è l'azione

critica di João Luís Carrilho da Graça per la musealizzazione del sito archeologico al *Castelo de São Jorge* a Lisbona. La sovrapposizione di forme astratte è lieve nella sua costruzione, ma sul piano figurale penetra nel sedime archeologico e restituisce un rinnovato paesaggio antico. “Contrasto” oppone due entità mettendo in risalto i tratti qualitativi di ciascuna. Agire per contrasto nel progetto di architettura che dialoga con l’antico significa costruire un rapporto che precisa le differenze e, al contempo, rafforza l’identità delle parti a confronto. Il contrasto abolisce le gerarchie e le separazioni, piuttosto dispone sul terreno della contesa il nuovo e l’antico nella dialettica costitutiva dell’architettura, tra interno ed esterno tra contenitore e contenuto. La stazione Municipio della metropolitana di Napoli è per Álvaro Siza il luogo di un ribaltamento figurativo che agisce per contrasto tra ritrovamenti archeologici e spazio architettonico. A Pompei la nuda piramide tronca eretta da Francesco Venezia nell’arena dell’Anfiteatro, disegnata con pochi tratti che ne descrivono il carattere effimero, costruisce per contrasto un cenotafio abitato da corpi inondati dal raggio di luce in cui regna l’eterna immutabilità della morte.

Questo attraversamento compone un piccolo atlante di paesaggi dell’archeologia, quali spazi plurali che coinvolgono le diverse scale del progetto di architettura, il cui ruolo decisivo non si limita alla sola valorizzazione del bene culturale, ma è in grado di delineare nuovi scenari urbani. L’Italia, nel panorama internazionale, rappresenta il grande giacimento culturale di cui l’archeologia costituisce uno dei nodi più critici in rapporto al progetto; l’esperienza di questo racconto degli architetti e dei loro disegni, testimonia il profondo intreccio disciplinare tra architettura e storia, dove il paesaggio dell’antico diviene lo sfondo significativo con cui dialogare, un universo da esplorare e trasformare, l’autentico basamento concettuale delle nuove forme architettoniche.





Note

¹ Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, Firenze 1485, Trad. it G. Orlandi 1966, Edizioni il Polifilo, Milano, 1989 p. 11.

² Alberti, *ibidem*, p. 11-12

³ Andrea Palladio, *Quattro Libri dell'Architettura, Proemio à i Lettori*, Vicenza 1570, p.5

⁴ La mostra "Archaeological Landscapes' Drawings in Ten Twentieth-Century Architects" ha inaugurato, il 3 ottobre 2019, l'Open Day dell'Erasmus Mundus Joint Master Architecture Landscape Archaeology di Sapienza Università di Roma, in partnership con l'Università di Napoli "Federico II", con l'Università di Atene e con l'Università di Coimbra. (Catalogo della mostra a cura di A. Capuano e A. Giovannelli, Roma 2019)

Didascalie

Fig. 1: Luigi Moretti, *Progetto per la sistemazione delle aree di L. Gerini presso la Villa dei Quintili, Parco dell'Appia Antica*, 1959,63, schema planimetrico delle visuali (Archivio centrale dello Stato, Roma); Dimitri Pikionis, *Progetto Acropolis*, Atene, 1953, planimetria, (Archivio Museo Benaki, Atene); Carlo Scarpa, *Progetto per la sistemazione degli scavi archeologici nella piazza del Duomo di Feltre*, 1975-1978, sezione longitudinale e planimetria, (Archivio Scarpa di Treviso).

Fig. 2: Francesco Cellini, *Mausoleo di Augusto, Piazza Augusto Imperatore*, Roma 2007, sezione prospettica del deambulatorio, (© Francesco Cellini).

Fig. 3: Gonçalo Byrne, *Museo Machado Castro*, Coimbra, 2004, schizzi di studio della corte di ingresso, (© Gonçalo Byrne).

Fig. 4: Álvaro Siza, *Progetto per la stazione metropolitana Municipio*, Napoli 2005, schizzo di studio, (© Álvaro Siza); Francesco Venezia, *Allestimento della mostra Rapiti alla morte in Pompei e l'Europa*, Anfiteatro di Pompei, 2015, schizzo dell'interno della piramide, (© Francesco Venezia).

Bibliografia

Leon Battista, Alberti, (1485) *L'Architettura*, Milano, 1989, Edizioni il Polifilo.

Antonio, Angelillo, (2007) (a cura di), *Gonçalo Byrne: opere e progetti*, Milano, Electa Alessandra, Capuano, Fabrizio, Toppetti, (2017) *Roma e l'Appia. Rovine Utopia Progetto*, Macerata, Quodlibet.

Francesco Cellini, *Francesco Cellini con un saggio di Francesco Dal Co* (2016) Milano, Electa.

Francesco Dal Co, (2015) *Francesco Venezia a Pompei*, Siracusa, Lettera Ventidue.

Hubert, Damisc, (1984) *Il disegno di Carlo Scarpa*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Milano, Electa.

Kenneth, Frampton, (1989) *For Dimitris Pikionis*, in AA.VV, *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. 'A Sentimental Topography'*, Londra, Architectural Association,

Andrea Palladio, (1570) *Quattro Libri dell'Architettura*, Milano, 1980, Hoepli Editore.

Il rapporto fra conoscenza e progetto: interazioni fra saperi e intervento sul patrimonio costruito

Mario Losasso

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, SSD ICAR/12 - Tecnologia dell'Architettura, losasso@unina.it

La città, intesa nelle sue numerose componenti, può essere considerata come un unico grande patrimonio dell'abitare che incorpora saperi, culture e modi di vita, in cui l'approccio progettuale si dispiega secondo una condizione di crescente complessità ed entra in contatto con numerosi specialismi disciplinari. Il tema dell'intervento sul patrimonio costruito alla scala urbana, edilizia e ambientale oscilla, infatti, tra eterogenee modalità di approccio che, anche se in maniera non esplicitamente dichiarata, fanno riferimento a diverse ontologie progettuali spesso collocate su diversi posizionamenti culturali e di prassi operative.

Nell'intervento sul patrimonio costruito si opera attraverso varie scale, differenti priorità, specifiche finalità. Solo per citarne alcune, esse si esprimono secondo articolate graduazioni relative a: aspetti analitici e conoscitivi (dall'analisi del degrado all'analisi urbana, ambientale, funzionale spaziale, ecc.), azioni (dalla tutela alla riqualificazione), processi (dai processi conservativi a quelli di rigenerazione), prassi (densificazione, sostituzione, ecc.), metodologie (analitico-deduttivo, comparativo, analogico, abducente), relazioni (fra conoscenza e progetto), "chiavi di ingresso" prioritarie (tipo-morfologiche, urbanistiche, socio-economiche, ambientali, ecc.).

Lo scenario del progetto per il patrimonio costruito si attua quindi in alcuni casi secondo convergenze, in altri secondo specifiche coerenze, in altri ancora secondo contrapposizioni fra saperi o specifiche posizioni interne ad essi, rimarcando diversi approcci scientifici e culturali, nonché priorità e valori non sempre fra loro conciliabili. In una recente conferenza tenuta all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma, Franco Purini rileva quanto, in campo architettonico, ci si muova oggi all'interno di un insieme incoerente di specialismi settoriali che hanno sostituito nei decenni trascorsi l'unitarietà del pensiero architettonico, almeno nell'accezione un tempo richiamata da Giuseppe Samonà. Purini rileva come all'interno di questo quadro, ciascuna area disciplinare abbia ormai consolidato un progetto autonomo di sviluppo fondato su identità scientifiche e di approccio, spesso in concorrenza le une con le altre. Nel relativismo dei contenuti dei saperi in cui l'area dell'architettura risulta articolata, viene sottolineato tuttavia quanto occorra ripartire dalla

realtà delle nostre scuole, accettando innanzi tutto l'assetto consolidato secondo dimensioni specialistiche che presentano ormai accreditate filiere di contenuti e competenze.

L'eccesso di parcellizzazione disciplinare può essere interpretato come un limite, ma l'articolazione secondo significativi gruppi disciplinari è l'esito di un processo di costruzione di nuovi scenari epistemologici a valle della crisi dei "grandi racconti" unificanti di stampo novecentesco e di una collocazione negli spazi della complessità dei fenomeni urbani, ambientali e socio-economici della contemporaneità.

Questa condizione è evidente in molti campi scientifici e anche il recente dibattito all'interno dell'università italiana su una "riforma dei saperi", al di là di troppo semplicistiche o equivocate considerazioni, ha posto l'attenzione su possibili relazioni, aggregazioni e contesti strategico-culturali a cui fare riferimento. Nelle riflessioni così maturate, è stato evidenziato come non debbano essere confusi gli oggetti della speculazione scientifica con i metodi e gli approcci alla conoscenza e alle proposte operative. Specifiche discipline hanno infatti per oggetto analoghi temi di carattere scientifico – più o meno vasti come nel caso del patrimonio costruito – che sono tuttavia affrontati con principi, metodologie, finalità e approcci molto diversi. Questa specificità delle discipline va preservata e salvaguardata a garanzia del pluralismo e dell'innovatività degli approcci, oltre che della molteplicità dei punti di vista che costituiscono una ricchezza culturale che non può essere sottomessa ad istanze di politica accademica (Marzo, Ocelli, Rosati, 2018).

Il progetto per l'intervento sul patrimonio costruito deve pensare a nuove *skills* che non possono appiattirsi su singole posizioni disciplinari e che siano capaci di esaminare nella giusta angolazione la recente trasformazione degli scenari in cui si opera. La crisi delle professioni liberali e la contrazione strutturale del mercato delle costruzioni (da circa 160 a 110 miliardi di € di fatturato annuo) si accompagnano alla crisi dell'occupazione (riduzione di circa 600.000 addetti negli ultimi anni di crisi) e alla riduzione significativa del numero di imprese e di aziende nel campo dell'ambiente costruito. La condizione operativa del progetto vede dunque fattori di crisi esogeni – la politica, il mercato, l'economia,

la sensibilità sociale, l'arretramento culturale, ecc. – che si combinano con fattori endogeni di differenti derivazioni scientifiche ed empiriche. Va analizzata con attenzione la domanda di progetto e di *expertise* richiesta per capire quali nuovi profili di competenze e contenuti-guida vadano messi in campo per costruire un efficace orizzonte comune.

Quali deduzioni trarre da dati preoccupanti che si incrociano con la caduta dell'incidenza del progetto di architettura? La materia è complessa e non sono plausibili soluzioni-scorciatoia. Nel comprendere quale progetto, quali metodologie, quali contenuti siano richiesti dalla società per gli interventi sul patrimonio costruito, si registrano punti di vista che presentano anche distanze difficilmente colmabili. Se occorre prendere atto della compresenza nel campo del progetto di saperi differenti e consolidati, anche se l'oggetto di grande complessità è lo stesso, le visioni culturali dei saperi e le loro sub-articolazioni sono tutt'altro che omogenee.

Il progetto deve poter smarcarsi dall'angolo in cui è precipitato utilizzando altre parole d'ordine e altri topics senza rinunciare ai principi tesi a rappresentarne un suo punto fermo, cioè la capacità di riconoscere ordini e relazioni nelle tracce stratificate della storia e di muoversi anche sui percorsi della sperimentazione. Attraverso la convergenza dei saperi, il progetto dovrebbe riconquistare l'attitudine a riconoscere le relazioni strutturali fra le parti per valorizzare il sistema complesso di ambiente, cultura, paesaggio e città nella capacità interpretativa e di modificazione. All'interno di una visione del patrimonio costruito come organismo complesso, dovrebbe essere ripresa l'idea di un'architettura pensata per «uomini nuovi e non solo per quelli che ci sono già», come ricordava Giancarlo De Carlo (De Carlo, 2000).

Il patrimonio costruito è una realtà ampia e il richiamo a ricomposizioni unilaterali dell'unità dell'atto architettonico non si presentano praticabili perché si è in presenza di una molteplicità di approcci e articolazioni dei processi generativi e operativi. Escludendo una meccanica integrazione multidisciplinare, ai recinti disciplinari si dovrebbero sostituire i saperi come risorsa comune (Jullien, 2018), inducendo forme di dialogo. Il dialogo dovrebbe essere fonte di nuova vitalità, capace di allontanare i fattori di esclusione che generano un mancato riconoscimento e di in-

fondere fiducia e alimentare la crescita per una linea di progresso delle comunità scientifiche.

Nel pensiero complesso la coscienza dell'incertezza si combina con la consapevolezza dei rischi e l'applicazione di un principio di precauzione (Morin, 2015). Oltre la multidisciplinarietà, dovrebbe essere prospettato un salto di qualità richiamando le interazioni fra i saperi, poiché interagire consente di sviluppare reciproche influenze al fine di riallineare il progetto per il patrimonio costruito alle nuove esigenze dell'abitare. Edgar Morin ricorda come esista sempre un'ecologia dell'azione in cui ogni decisione, oltre ad essere una promessa di un risultato, è anche una *scommessa* sull'efficacia del risultato atteso: superando la logica astratta e l'idea di ragione dogmatica, abbiamo un continuo bisogno di una razionalità complessa che affronti le contraddizioni e l'incertezza senza soffocarle (Morin, 2015). Su questa direttrice si inserisce il processo euristico del progetto di architettura, che deve poter tener conto di variabili non previste per dispiegare il suo percorso di ricerca introducendo il dubbio e l'incertezza nel progetto e nel processo.

Con i rapidi cambiamenti delle condizioni contestuali globali e locali, il patrimonio costruito della città contemporanea è soggetto a numerose vulnerabilità intrinseche che vanno conosciute e interpretate, rispetto alle quali il progetto deve, da un lato, basarsi sui suoi elementi fondativi ma, dall'altro, richiedere fattori di innovazione per il mutare delle esigenze e degli scenari. Il patrimonio delle città, dell'ambiente costruito, delle testimonianze uniche dell'architettura è esposto – anch'esso come tutto il pianeta – a nuove condizioni di rischio rispetto alle quali le convenzionali posizioni o, peggio, le contrapposizioni non reggono più da sole. Un sapere separato dal contesto determina meccanismi di non riconoscimento e di esclusione.

Nell'affrontare i patrimoni come stratificazione di valori da tramandare ma anche da trasformare e da adattare rispetto ai molteplici rischi, andrebbero evidenziati i limiti del pensiero unilaterale che sono di tipo riduttivo e disgiuntivo, legando i saperi alla vita, confutando le teorie che nel tempo tendono a irrigidirsi in dottrine e aggiungendo l'attitudine a collegare e a contestualizzare, attraverso un pensiero che unisca le

molteplicità (Morin, 2015).

Quale è la conseguenza di un atteggiamento di questo tipo nel campo delle discipline del progetto in relazione agli interventi sul patrimonio costruito? Nella costante interscalarità su cui si muovono le discipline, va compreso che ciascuna di esse rappresenta un approccio, una chiave di ingresso problematica che peraltro, da sola, non può essere risoltrice. Occorre pertanto muoversi sulla generazione di nuovi ambiti di un sapere interattivo e di forme di apprendimento attraverso dispositivi di scambio delle conoscenze (Cognetti, Colombo, Pasqui, 2018).

Un esempio è dato dalla crisi ambientale che si manifesta oggi in molteplici direzioni – dall'inquinamento al cambiamento climatico, alla crisi energetica e alle inferenze con la sfera economica – mentre il patrimonio costruito stesso, concepito ancora in base ai modelli di consumo e crescita illimitata del '900, determina e subisce impatti non più accettabili e dovrà essere "adattato" ai nuovi scenari. Se il patrimonio dell'ambiente costruito è colpito da gravi emergenze, siamo obbligati a considerare le implicazioni ambientali come un fattore di profonda interdipendenza con l'architettura.

La pratica della trasversalità e dell'interazione apre oggi gli unici orizzonti possibili al progetto su campi che si allargano sempre più, centrati sul patrimonio costruito in cui anche la singola architettura richiede una risoluzione di complessità costitutiva e interpretativa. Si richiede una integrazione di metodi e contenuti, anche non convenzionali, al fine di sviluppare capacità di monitoraggio in itinere dei risultati, avendo la possibilità di riformulazione rapida delle strategie di intervento quale risposta ai feed back ambientali e alle nuove dimensioni temporali del progetto (Cognetti, Colombo, Pasqui, 2018).

La visione del progetto di architettura come luogo di sintesi lascia aperte alcune questioni cruciali. Da un lato va evidenziato il limite di linee di pensiero basate su *retrotopie* (Bauman, 2017) che rimandano ad una unità disciplinare che aveva altre collocazioni storiche e, soprattutto, di contesto e oggi non più riscontrabili, dall'altro va confutata l'erronea coincidenza di tipo cognitivo fra progetto e contenuti progettuali di specifici ambiti disciplinari. Se il progetto è atto di sintesi, la sua qualità

deriva soprattutto da una affermazione conquistata sul campo e nel contesto culturale, socio-economico, ambientale, in cui è calato. Per colmare il vuoto di centralità che si è determinato rispetto al passato, andrebbe avviato lo sforzo di un'idea innovativa di più saperi "federati" per organizzare, da nuovi presupposti, una loro complementarità, garantendone l'autonomia degli apporti e le priorità nelle scelte progettuali attraverso appropriati punti di reciproco contatto. Il fattore conoscenza è importante: purtroppo non sempre si è in presenza di una consapevolezza sul portato degli studi e delle linee di lavoro interne a ciascuna disciplina, delineando una possibile condizione di mancato reciproco riconoscimento.

Occorre tornare, con fiducia, a ripensare alla "zona critica" in cui operano discipline che hanno lavorato separatamente in termini di principi e di processi, individuando per i saperi «a volte in lotta per la legittimità e l'autorità con numerose altre parti in causa, dagli interessi contraddittori ma tutte dotate di saperi positivi» un campo di azione in cui ci si sposti da una visione in termini di *sistemi produttivi* antropocentrici verso una visione in termini di *sistemi generativi* incardinati su nuove nozioni di *natura* ed *umano*, basate su reciproche dipendenze fra agenti, saperi ed attori (Latour, 2018).

Tale visione deve associarsi a nuove interpretazioni delle nozioni di patrimonio costruito, città e ambiente, in cui le poste in gioco sono molteplici e differenziate in relazione sia ai contesti, sia alle grandi sfide trasversali che investono gli scenari globali. Sarà necessario procedere in una direzione in cui sia progressivamente aumentata la capacità di interagire, dando priorità alla costruzione di un livello strategico in cui la ricomposizione e la revisione dei saperi concorra verso una concezione innovativa, di cui siano verificate e direzionate le compatibilità, del progetto per il patrimonio costruito, che rappresenterà un grande tema di applicazione teorica e operativa per l'abitare in un contesto di risorse scarse e di forti squilibri globali e locali.

Bibliografia

- Zygmunt, Bauman (2017), *Retrotopia*, Roma-Bari, Laterza.
- Francesca, Cognetti; Emanuela, Colombo; Gabriele, Pasqui (2018), "Verso un modello politecnico di ricerca responsabile", in Martin, Broz (a cura di), *Polisocial Award. Esperienze di ricerca responsabile*, Milano, Poliscrypt.
- Giancarlo, De Carlo; Franco, Buncuga (2000), *Conversazioni su architettura e libertà*, Eléuthera, Milano.
- François, Jullien (2018), *L'identità culturale non esiste*, Torino, Einaudi.
- Bruno, Latour (2018), *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Milano, Cortina Editore.
- Mauro, Marzo; Chiara, Ocelli; Luciano, Rosati, L. (2018), *In tema di Riordino e Classificazione dei Saperi. Alcune riflessioni, Documento dell'Area 08 – Ingegneria Civile e Architettura*.
- Edgar, Morin (2015), *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Milano, Cortina Editore.
- Purini, F., (2019), Presentazione del volume di Claudio D'Amato *La Scuola Italiana di Architettura 1919-2012*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2.5.2019 (disponibile in: <https://m.youtube.com/watch?v=9abzg1Eh0Zw>).

Re(s) - progettazione. L'infinito restauro della cosa architettonica

Chiara Occei

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, professore associato, ICAR 19 - Restauro, chiara.occei@polito.it.

Riccardo Palma

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, professore associato, ICAR 14 - Composizione architettonica e urbana, riccardo.palma@polito.it.

«[...] ogni città oggi è in crisi riguardo al suo compito originario, che era, anzi è, quello di elaborare un'immagine di sé in cui possa riconoscersi, e riuscire in tal modo a controllare il proprio sviluppo. Per questo ai borghi, ai villaggi, alle città piccole oggi si torna: perché soltanto al loro interno tale compito, dalla cui riuscita dipende la sopravvivenza di tutto quel che ancora chiamiamo civiltà, sembra (cioè appare) ancora possibile. E forse davvero ancora è»¹.

Un'alleanza necessaria

Di fronte a territori e insediamenti che chiedono di essere ri-utilizzati piuttosto che essere costruiti, sembra oggi emergere la necessità di ripensare lo statuto ontologico della "cosa" architettonica e di interrogarsi sulle reali differenze tra restauro e progetto. Il nostro Paese, l'Italia, è arrivato ormai ad un bivio: da una parte può decidere di confermare una politica scellerata caratterizzata dal consumo di suolo e dall'abbandono dei territori e degli insediamenti interni che Piero Bevilacqua citando Manlio Rossi Doria definisce l'"osso", dall'altra può invece provare ad invertire questa rotta cercando di intervenire sul patrimonio edilizio esistente adeguandolo sotto il profilo antisismico, energetico, distributivo, ecc., alle esigenze di un abitare contemporaneo. Allo stesso tempo, per poter veramente pensare di ri-abitare i territori in abbandono e le aree metropolitane degradate, sarà necessario cambiare modello di mobilità e dotare di sistemi di mobilità dolce e sostenibile sia gli insediamenti storici dell'"osso", sia le conurbazioni metropolitane. Ciò significherà ad esempio costruire un nuovo strato infrastrutturale dedicato alla mobilità su due ruote - come del resto prescrive la Legge 2/2018 che istituisce il Piano Generale della Mobilità Ciclistica - dando ad essa non solo il ruolo di motore economico per un turismo sostenibile, ma anche quello di rete tra i piccoli insediamenti storici che non possono essere abitati se non attraverso la sinergia dei loro sistemi di servizi. Si tratta insomma di una grande opera di "ricostruzione" del territorio italiano: dalla messa in sicurezza del suo assetto idrogeologico, alla rivisitazione della sua struttura insediativa diffusa, fino alla trasformazione molecolare del suo patrimonio edilizio storico. Appare quindi che nei prossimi decenni, non solo le azioni concrete sul territorio dovranno dare una risposta - in un senso

o nell'altro – alla permanenza o meno di questa struttura insediativa, ma anche le Scuole di Architettura dovranno decidere rispetto a quali scenari civili e insediativi formare quelle figure professionali che agiranno su archi temporali di lungo periodo. Dovremo pensare a formare architetti progettisti in grado di comprendere come intervenire sul patrimonio storico, trasformandolo senza distruggerlo. Per fare questo dovranno essere conoscitori esperti delle tecniche costruttive tradizionali ma anche delle moderne tecniche di consolidamento, efficientamento energetico, messa in sicurezza idrogeologica. Dovranno allo stesso tempo essere tecnici preparati e professionisti coscienti dell'alto compito civile che comporta la salvaguardia degli insediamenti storici e il contrasto alla speculazione e al consumo di suolo². Ma quali sono i saperi che oggi possono affrontare questo compito e soprattutto formare professionisti in grado di operare in questa direzione? È ovvio che le discipline tecniche come la tecnica delle costruzioni, la fisica tecnica, la tecnologia dell'architettura, ma anche l'idraulica, la chimica, ecc., saranno (e sono) giustamente in prima linea, ma è altrettanto ovvio che non sarà la somma aritmetica di questi saperi a fornire soluzioni "architettoniche", cioè soluzioni che possono preservare – ma finanche reinventare– il valore architettonico del patrimonio edilizio dei nostri territori. Appare ormai scontato infatti che il valore architettonico di un edificio o di un insediamento sia il risultato di un sapere che prima di tutto esprime e mette in opera l'appartenenza all'architettura dei manufatti progettati o trasformati. Tale valore è sociale – poiché incarna l'identità di una comunità insediata – ma anche eminentemente economico, visto che sarà impossibile inserire i nostri insediamenti storici in nuove economie insediative, ma anche semplicemente turistiche, se essi perderanno le loro qualità architettoniche. Purtroppo ci stiamo muovendo nella direzione opposta. Come scrive Renato Rizzi, "L'assenza di qualità 'estetica', il sottofondo generale sul quale poggia l'intera nostra cultura, è la testimonianza concreta della violenza compiuta sull'"immagine' e dall'"immagine' quando essa giunge svuotata, esangue, alla presenza"³. Al risorgere dell'"estetico" del territorio come valore sociale allargato deve quindi corrispondere una capacità esclusiva della disciplina dell'Architettura nell'articolare

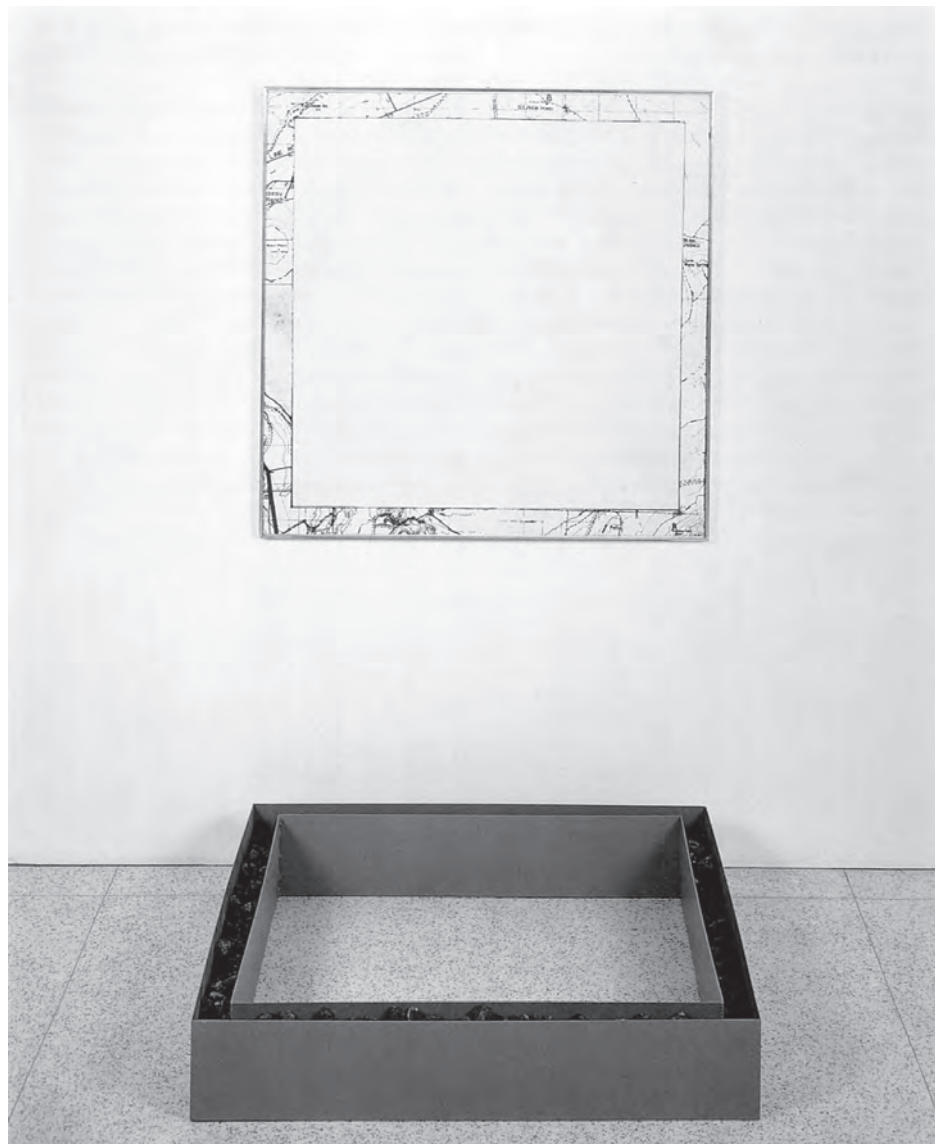
operativamente forme di permanenza delle immagini architettoniche all'interno delle necessarie trasformazioni. Questo è il compito che attende gli architetti italiani per i prossimi decenni e questo compito non può essere svolto sommando semplicemente i contributi delle discipline tecniche. È necessario infatti operare un doppio gioco: da una parte l'intervento tecnico va esercitato con la massima perizia, dall'altra il suo risultato dovrà sempre produrre un'eccedenza che non si riduce al risultato tecnico ma che invece mette in gioco le immagini dell'architettura. Tra le discipline dell'architettura, il Restauro e la Progettazione architettonica sono in grado di operare questo doppio gioco poiché entrambe si caratterizzano come discipline preposte alla conservazione, la prima, e alla produzione, la seconda, delle immagini architettoniche. Immagini e non immagine: ovvero quelle molteplici figure di cui sono composte tutte le architetture. Questa molteplicità costitutiva è ciò che consente sia la produzione delle nuove architetture attraverso l'individuazione dei riferimenti per la soluzione dei diversi problemi del progetto, sia la rifunzionalizzazione delle architetture esistenti attraverso l'individuazione delle possibili vocazioni alternative alla loro funzione originaria. La nostra riflessione in questo scritto si incentra quindi su un'ipotesi: poiché entrambe queste discipline lavorano sulle immagini, poiché entrambe ingaggiano le altre discipline mediante un doppio gioco, è forse possibile interrogarsi su una loro alleanza che non ne annulli le differenze ma che, al contrario, le metta in valore in vista di un obiettivo comune? Data la posta in gioco, ci sembra che provare oggi a costruire questa alleanza valga la pena.

Due fratelli separati dalla nascita

Progettazione architettonica e restauro non sono semplicemente discipline tecniche, come ad esempio la scienza delle costruzioni, la fisica tecnica o l'urbanistica, la cui esistenza deriva dalla necessità di risolvere specifici problemi del progetto. Entrambe assumono come problema quello dell'architettura stessa, alla quale applicano due sguardi necessari: uno sguardo rivolto a ciò che nell'architettura si ripete, che consente l'estrazione di quelle figure nuovamente applicabili per la creazione di una diversa architettura e uno sguardo rivolto alle differenze,

alle molteplici identità che rendono unica ciascuna architettura. Due sguardi, potremmo dire, dei quali uno si applica da una certa distanza e uno invece ravvicinato, uno che produce un movimento verso l'esterno, l'altro verso l'interno, ma che devono essere sempre compresenti tanto nel progetto della nuova architettura, quanto nel progetto di restauro. È un movimento oscillatorio dello sguardo come quello di cui parla Louis Marin⁶. Se si considera che il progetto di architettura è l'unica attività poetica che ammette di operare modificando la materia di opere precedenti⁴, si può pensare che ogni progetto di architettura sia anche un progetto di restauro e viceversa. Ciò vale ovviamente per gli interventi sugli edifici esistenti, ma anche per il progetto di nuovi edifici: poiché ogni luogo possiede una dimensione architettonica che precede il progetto, ogni progetto che modifichi un luogo si configura come un intervento sull'antico e quindi come un progetto di restauro. Come scriveva William Morris l'architettura è definibile come l'"insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie della terra, in vista delle necessità umane, eccetto il deserto": forse oggi non escluderemmo neppure il deserto. L'alleanza che riteniamo necessaria è dunque un'alleanza che si fonda sull'analisi e sullo studio del farsi del progetto - indipendentemente dal fatto che si ritenga o meno possibile distinguere tra "antico" e "nuovo"⁷ - e metta in comune le acquisizioni del Restauro e della Composizione architettonica. Dal momento della loro istituzione accademica, i due campi hanno elaborato ciascuno, nella quasi totale assenza di confronto reciproco, una propria importante riflessione, rafforzando la propria autonomia e costruendo un'identità che si basa sul contrasto. Questa storia non può ovviamente essere modificata: crediamo quindi che sia necessario fare i conti in positivo con tale divisione dalla nascita. Ora che entrambe le discipline hanno definito le proprie competenze e specificità proprio grazie all'isolamento reciproco che hanno praticato, sembra infatti possibile aprire un piano di confronto su ciò che le accomuna, facendo tesoro anche dei tentativi che alcuni hanno formulato in tal senso: "credo quindi, che oggi i tempi siano maturi per riavviare un dialogo che si è interrotto quasi contemporaneamente per l'architettura e per l'urbanistica, circa mezzo secolo fa, inducendo a distinguere





artificiosamente due “culture” (quella del progetto e quella storica del restauro) da sempre spontaneamente unite. È ovvio che si dovranno rimuovere [...] i detriti e le scorie che ingombrano un percorso da troppi anni abbandonato [...]”⁸.

La cosa architettonica

Entrambe le discipline, la progettazione e il restauro, possono scegliere di guardare le architetture preesistenti come cose e non come semplici oggetti. Guardare l’oggetto e vederne una cosa, significa, come ci ricorda Remo Bodei, togliere l’ovvietà dai nostri sguardi, riscoprendo quell’eccesso di significati e di possibilità che le nostre architetture possiedono⁹: per fare questo è necessario applicare allo studio delle cose quella curiosità che sta alla base di qualsiasi ricerca scientifica. Significa così scoprire la molteplicità, l’instabilità e la frammentarietà e intendere questi caratteri non come delle debolezze da correggere attraverso progetti volti alla singolarità, fissità e completezza, ma come la possibilità stessa dell’Architettura, della sua conservazione così come della sua produzione. Significa ragionare sul progetto di architettura come scelta, come capacità di fermare un processo di generazione e impiego di figure altrimenti interminabile. Significa sapere, poi, che la cosa non sarà mai del tutto conoscibile: non vediamo mai il dorso delle cose, ci ricorda Ernst Bloch¹⁰, e questa inconoscibilità e ritrarsi della cosa è oggi il campo d’azione della Object Oriented Ontology di Graham Harman. Solo discipline poetiche come il restauro e il progetto di architettura possono riflettere e operare sulle cose, pur nella condizione della loro inconoscibilità. Infatti, come scrive José Ortega y Gasset, “No digo -¡cuidado!- que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser; sí digo que la obra de arte nos agrada, con ese peculiar goce que llamamos estético, por parecernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva - frente a quien las otras noticias de la ciencia parecen meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos”¹¹. Ma se l’analisi dell’intimità della cosa è interminabile, anche nell’analisi operano costruzioni, come scriveva Freud. È necessario cioè, da una parte, accettare di sprofondare nella voragine aperta dall’analisi, ma al tempo stesso, sapendo che essa è interminabile, accettare il suo arresto e le

scelte che il progetto opera sulla cosa. “La forbice tra reticenza da un lato e eccesso interpretativo dall’altro va quindi ridotta. Per questo va tenuto aperto il confronto fra campi disciplinari diversi [...] e disegnare così un percorso che si riscatti sia dalla riduzione positivista dell’opera ai suoi dati quantitativi, sia dalla creazione autoreferenziale”¹².

Note

- ¹ Franco, Farinelli (2006), “Prima della città, dopo la metropoli”, in *Piccole città, borghi e villaggi*, Milano, Touring Club Italiano, vol. I, pp. 13-15.
- ² Sul ruolo e la responsabilità degli architetti si veda Salvatore, Settis (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi.
- ³ Renato Rizzi (2011), *L’inscalfibile. Saggio sull’immagine theologica*, Milano – Udine, Mimesis, p. 29.
- ⁴ “L’architettura è l’unica arte che prevede e accetta la trasformazione dell’opera”, Franco, Purini (2006), *Comporre l’architettura*, Roma – Bari, Laterza, p. 140.
- ⁵ Sull’indecidibilità tra antico e nuovo vedi Giorgio, Agamben (2008), *Che cos’è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo.
- ⁶ Louis, Marin (2001), *Della rappresentazione*, in Lucia, Corrain (a cura di), Roma, Meltemi.
- ⁷ Sull’indecidibilità tra antico e nuovo vedi: Giorgio, Agamben (2010), *Che cos’è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, pp. 22-33; Vincenzo, Vitiello (1994), *Elogio dello spazio. Ermeneutica e topologia*, Milano, Bompiani; Georges, Didi-Huberman (2007), *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ⁸ Giovanni, Carbonara (2011), *Architettura d’oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET, p. 91.
- ⁹ Remo, Bodei (2009), *La vita delle cose*, Roma – Bari, Laterza.
- ¹⁰ Ernst, Bloch, (1989) [1930], *Tracce*, Milano, Coliseum.
- ¹¹ José, Ortega y Gasset (2004) [1924], “Ensayo de estética a manera de prólogo”, in id., *La Deshumanización del Arte y otros ensayos sobre estética*, Madrid, Alianza Editorial, p. 163
- ¹² Claudio, Varagnoli (2007), “Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta a oggi”, in Eugenio, Vassallo, Alberto, Ferlenga, Francesca, Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e Architettura*, Padova, Il Poligrafo, p. 860.

Didascalie

Fig. 1: Pere Borrell, *Escapando de la crítica*, 1874.

Fig. 2: Robert Smithson, *Mono Lake Non-Site (Cinders Near Black Point)*, 1968.

Fig. 3: Kurt Schwitters, *Variatione I (merzbild)*, 1930.

Fig. 4: Superstudio, *Atti Fondamentali, Vita Superficie*, 1971.





Bibliografia

- Giorgio, Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Milano, Nottetempo.
- Remo, Bodei (2009), *La vita delle cose*, Bari, Laterza.
- Cesare, Brandi (1974), *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.
- Franco, Farinelli (2006), "Prima della città, dopo la metropoli", in *Piccole città, borghi e villaggi*, Milano, Touring Club Italiano, vol. I, pp. 13-15.
- Salvatore Settis (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi.
- Giovanni, Carbonara (1976), *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*. Roma, Bulzoni.
- André, Corboz (2006), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, FrancoAngeli.
- Gilles, Deleuze, Felix, Guattari (1980), *Milles Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Paris, Les Éditions du Minuit.
- Jaques, Derrida (1972), *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions du Minuit.
- Giorgio, Grassi (1988), *Architettura lingua morta*, Milano, Electa.
- Harman, Graham (2017), *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, London, Penguin Random House.
- Martin, Heidegger (2011), *La questione della cosa*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Giancarlo, Motta, Antonia, Pizzigoni (2011), *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*, in Riccardo, Palma (a cura di), Milano, Franco Angeli.
- Chiara, Occelli (2012), "Un castello, mille castelli. Il problema della cosa nel progetto di restauro", in Giorgio, Croci, *Conservazione e restauro strutturale dei beni architettonici*. Torino, CittàStudi.
- Chiara, Occelli (2019), "La tradizione di Brandi/La tradición de Brandi/The tradition of Brandi", in *Conversaciones ...*, anno 5, n. 7, pp. 269-327.
- José, Ortega y Gasset (2004) [1924], *La Deshumanización del Arte y otros ensayos sobre estética*, Madrid, Alianza Editorial.
- Riccardo, Palma (2019), "Il n'y a pas hors du schème", in Veronica, Cavedagna, Andrea Alberto, Dutto, (a cura di), *Schema. Verso un dizionario filosofico-architettonico*, Philosophy Kitchen, Extra n. 3, pp. 49-68.
- Renato, Rizzi (2011), *L'inscalfibile. Saggio sull'immagine theologica*, Milano - Udine, Mimesis.
- Michel, Serres (1977). *La distribution*, Paris, Les Éditions du Minuit.
- Vincenzo, Vitiello (1994), *Elogio dello spazio. Ermeneutica e topologia*, Milano, Bompiani.

Una presa sul contemporaneo. Nuove vie per l'architettura tra progetto e restauro

Maurizio Oddo

Università degli Studi di Enna "Kore", Facoltà di Ingegneria e Architettura, professore associato, ICAR/14, maurizio.oddo@unikore.it

Antonella Versaci

Università degli Studi di Enna "Kore", Facoltà di Ingegneria e Architettura, ricercatore universitario, ICAR/19, antonella.versaci@unikore.it

Introduzione

Attraverso la disamina di casi noti - e meno noti - la ricerca, messa a punto anche per mezzo di numerose tesi di laurea, seguite in concomitanza dagli autori, testimonia come la trasversalità dei temi sia sintomatica del Progetto di Restauro del Moderno. Questo, più del progetto del nuovo, infatti, è, costituendone il campo di ricerca prevalente, continuamente attraversato dalla intersezione di saperi che dalla storia contemporanea arriva a comprendere la ricerca di nuovi materiali.

A partire da tale premessa, di fatto, tale progetto si pone a cavallo rispetto alle due articolazioni individuate per questo Forum napoletano. Esso, infatti, analogamente al Progetto per l'Antico, apre il confronto con la Storia e con le discipline più intimamente legate al restauro tout court, sempre rimanendo in prevalenza connesso alle discipline progettuali dalle quali il restauro non si dissocia ma, al contrario, prendendone a prestito i presupposti metodologico-operativi legati al processo di conoscenza, analisi critica, scomposizione ed etica della eventuale 'riscrittura'.

Allo stesso tempo, non rinuncia al confronto con la Città-Paesaggio essendo sempre più vasto e complesso il suo campo di applicazione.

A dimostrazione dell'assunto si considerano il caso di Palazzo Abatellis, restaurato da Carlo Scarpa, e il progetto della Chiesa Madre, a Salemi, nella interpretazione sui generis di Alvaro Siza. Esempi emblematici che, scardinando il concetto tradizionale di restauro - pur essendo temi riconducibili a esso - possono essere posti a base della trasversalità che il progetto oggi richiede. E ancora la Valle del Belice - luogo di importanti sperimentazioni e verifiche delle proposte compositive e pianificatorie dell'architettura italiana, osannate tanto quanto ripudiate - ma oggi interessata da chiare problematiche in termini di funzionalità, comportamento strutturale e necessità di completamento, restauro, manutenzione.

Tutti casi che contribuiscono a tracciare le linee guida di uno studio in cui i differenti orientamenti e le rispettive visioni degli autori si intrecciano, confluendo in un obiettivo unico che si situa - senza incertezze, anzi con ferma convinzione - 'dalla parte dell'architettura'¹.

Tra restauro e progetto: approcci condivisi per una reale convergenza dei saperi

Il tema del 'restauro del moderno' - riferendosi con tale termine «a tutta l'architettura che impiega materiali costruttivi innovativi rispetto a quelli tradizionali o che produce e impiega in modo innovativo i materiali tradizionali»² - già dagli anni Ottanta del secolo scorso al centro di un vasto e articolato dibattito, riveste un ruolo di primaria importanza nell'ambito delle attività dell'architetto dei giorni nostri. Di conseguenza, la questione dell'adeguamento della formazione universitaria alle esigenze di tale complesso e specifico ambito - una formazione specifica e coerente con le caratteristiche dei manufatti, dei materiali impiegati per la loro costruzione, delle loro peculiarità tipologiche, morfologiche, spaziali, tecnologico-costruttive - diventa cruciale, anzi ineluttabile, domandando uno sforzo ampio da parte dei differenti settori del sapere coinvolti, ai fini di pervenire ad una condivisione di strumenti e metodi, realmente efficace e proficua.

Ancor di più, tale necessità appare imprecindibile per scegliere l'approccio da seguire nei confronti di un'architettura post-moderna tendenzialmente orientata verso la costruzione di caratteri provvisori, mutevoli e variabili, contraddistinta come l'individuo di cui è metafora, da una «identità di plastica, mobile, riciclabile, cancellabile come un videotape»³. Un'architettura che sembra essere la conseguenza e il sintomo vistoso e ingombrante di una certa 'patologia del moderno'; di quel rifiuto, di quei sentimenti di delusione e risentimento che oggi spesso si provano nei confronti «del "mondo nuovo" post-rivoluzionario, scosso dall'incertezza generata da interminabili metamorfosi, sconvolto dalla guerra e dalla sistematica distruzione dei "piccoli mondi", apparentemente vulnerabile nei suoi equilibri, esposto ai contraccolpi di eventi remoti o agli effetti di cause inappariscenti» di cui crudamente parla Remo Bodei⁴.

Un'architettura crescentemente vista come labile, espressione 'del transitorio'⁵, spesso imperniata su presupposti di rinnovabilità e/o comunque non destinata ad essere tramandata, che pare rendere priva di significato ogni esigenza conservativa, facendo emergere alcuni con-

trasti nella gestione del suo ciclo vitale.

In effetti, sulla questione della tutela e dell'intervento sul patrimonio del XX secolo, vi sono state in Italia e Europa già molteplici occasioni di ricerca e confronto incentrate, in particolar modo, sulla conservazione dei manufatti in calcestruzzo armato. Studi che hanno permesso di affinare le conoscenze, le modalità diagnostiche e di monitoraggio, oltre che di sperimentare ulteriormente tecniche di intervento rispettose e limitatamente invasive che potranno permettere un giorno di favorire la durabilità di tali opere e quindi la loro conservazione.

Tuttavia, in vari ambiti, sembrano ancora perpetuarsi alcune incertezze sulla possibilità di accettare una continuità del patrimonio contemporaneo - anche comune - e soprattutto di trasferire su di esso i presupposti teorici e le modalità operative della disciplina del restauro già da tempo consolidate per l'architettura storica.

Nonostante le numerose azioni portate avanti da enti pubblici e associazioni private e una sempre più evidente attenzione consacrata alla questione da parte degli studiosi, il restauro 'del nuovo' soffre ancora della mancanza di un certo distacco cronologico e di una critica storiografica consolidata, pagando lo scotto della sua giovane età, dell'appartenenza ad un passato ancora non sufficientemente sedimentato e storicizzato che sembra rendere illegittima quell'esigenza di autenticità materiale che ormai si avverte invece per gli antichi manufatti, avallando così operazioni di modifica, sostituzione e/o adeguamento non del tutto correttamente meditate. Attività di 'riparazione', più che altro, favorite da un'industria delle costruzioni che diffonde sul mercato materiali, sistemi e metodologie standardizzate piuttosto che prodotti 'su misura' e buone pratiche ispirate da una chiara convergenza verso la causa della conservazione⁶.

Appare infatti diffusa l'idea che l'appartenenza di tali opere a un mondo tecnologico recente non giustifichi particolari cautele nel trattamento dei materiali costitutivi, secondo un approccio 'visibilista' dell'architettura che riemerge quando si tratta di edifici moderni e favorisce essenzialmente il ripristino d'immagine, seppur con tecnologie rinnovate.

Tale processo esige una reale inversione di tendenza, più solide pro-

poste di metodo - e in questo appare evidente «il contributo importante che gli architetti della salvaguardia possono offrire»⁷ - che non possono che prendere le mosse da processi conoscitivi e di diagnostica rigorosi e che si materializzano nelle operazioni di rilievo, schedatura, catalogazione e inventariazione, nella valutazione dello stato di degrado delle strutture, nell'identificazione delle loro cause e la previsione della loro evoluzione futura ai fini della scelta di intervento più idonea, in una visione ampia e condivisa volta al mantenimento della loro connotazione materiale e culturale.

Una visione che ci conduca ad «agire secondo l'etica della responsabilità nel restauro» come sostiene Andrea Pane, fondata su un solido apparato teorico di riferimento e sul riconoscimento di un sistema pluralista di valori, e volta a collocare «le pratiche conservative oltre la semplice prospettiva storica della conservazione per il presente o della trasmissione al futuro prossimo, adottando invece uno sguardo più ampio, rivolto alla sopravvivenza dell'uomo e della civiltà»⁸.

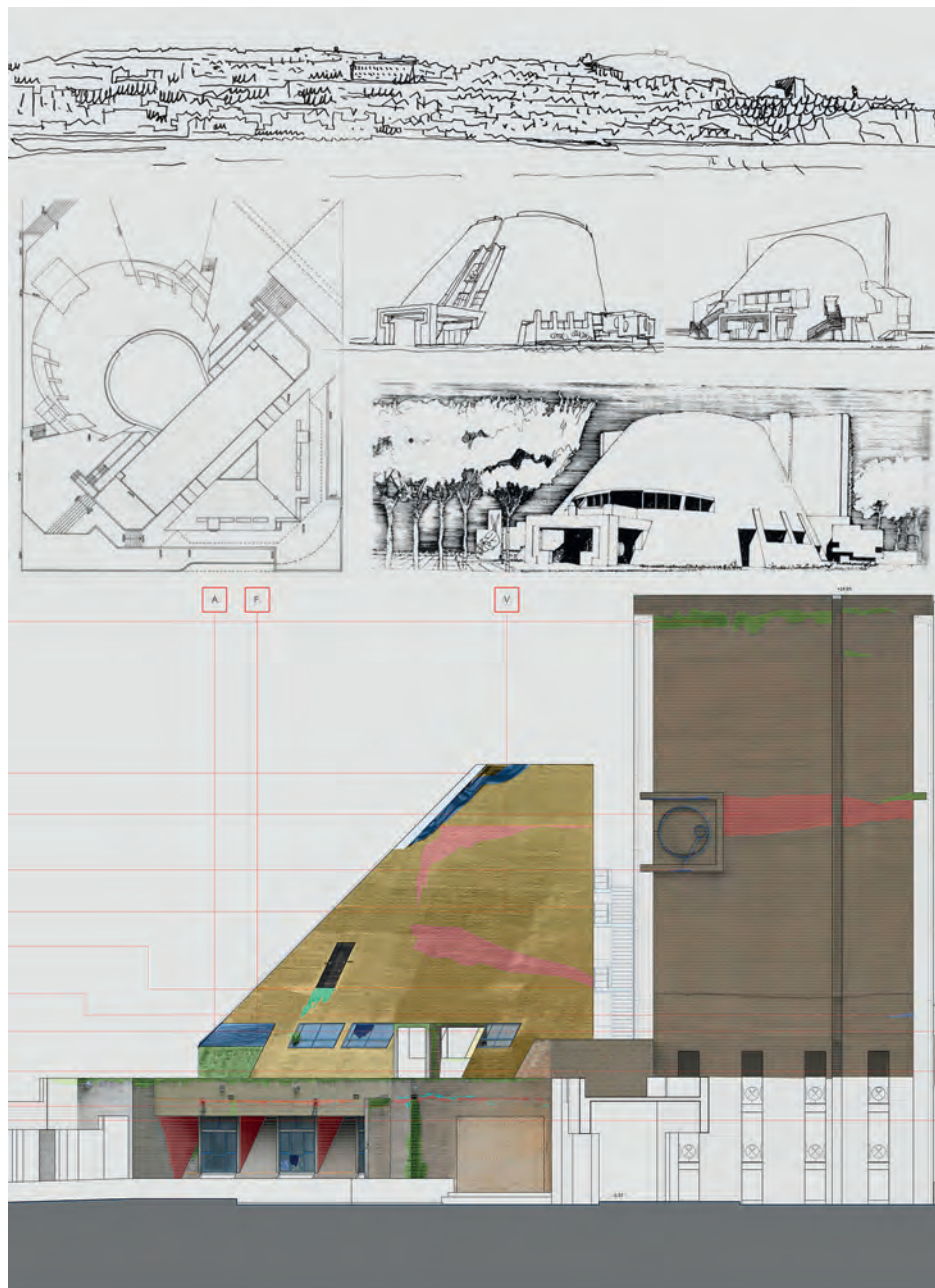
Progetto del passato versus permanenza del nuovo. la storia per il Restauro del Moderno

Mai, come oggi, in tema di composizione e di progetto, si avverte la necessità di un rapporto diretto e incontrovertibile con il Restauro del Moderno e, per continuità riflessa, con la storia. Risultato di una ponderata operatività, si tratta di una scelta metodologica, sempre più pressante, capace di imporre una revisione radicale, fino a comprendere le consuete problematiche legate alla conservazione delle opere d'architettura.

Molti gli interventi, d'altro canto, sull'architettura del Novecento, destinati a mostrare quanto la questione rimanga aperta e da esplorare, in maniera radicalmente differente, lavorando dal suo interno, magari sovvertendo la traccia individuata dal restauro critico tout court.

Innegabili, infatti, le problematiche tecnico-applicative che, per sua stessa natura, la conservazione del nuovo impone: Gibellina la Nuova⁹ - il restauro della Chiesa Madre, in particolare, di Ludovico Quaroni -, gli interventi per il centro storico di Salemi - il progetto di restauro della





Chiesa Madre, curato da Alvaro Siza -, i restauri di Carlo Scarpa, sono soltanto alcuni dei numerosi esempi possibili atti a dimostrare come il mondo contemporaneo, al pari del mondo antico, non è mai avaro di sorprese. Non occorre, in altre parole, ri_costruire, sempre e dovunque, evitando la possibilità palese di originare un falso. Da qualche parte – richiamando uno spiazzante paradosso di Joseph Roth - dovrà pure esistere una 'regione protetta'¹⁰ nella quale il nuovo, forte della storia, possa penetrare senza fare troppi danni, pur nella continuità dell'azione progettuale: «La catena non si spezza, né è lecito infrangerla. Non esiste l'illimitato e puro "avvenire" così come non esiste nulla che vada definitivamente "perduto". Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi, ma non dal nostro sangue. Chi ha visto un anfiteatro romano, un tempio greco, una piramide egizia o un utensile abbandonato dell'età della pietra, sa che cosa ho in mente»¹¹. Senza mettere in discussione che un buon progetto di restauro sia altrettanto difficile e sofisticato di un buon progetto del nuovo, appare pretestuoso potere pretendere di riunire e ricomporre il disperso, reintegrare lacune e riprodurre possibili, ma pur sempre fantasiose, unità figurali, di fatto inesistenti. Perché, allora, imbalsamare l'architettura all'interno di falsi calchi con la pretesa che possano ridare la vita originaria del manufatto? L'azione del progetto, al contrario, implica una trasformazione che è anche inconfutabilmente metamorfosi dell'originale: «E' la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginativo, trasformante»¹², ammonisce Massimo Cacciari. Perché, allora, rinunciare al processo immaginativo che è connaturato al progetto del nuovo, se la conservazione va intesa come un 'processo di continua metaforizzazione'? Opporsi a tale processo implicherebbe un'azione doppiamente falsa! Non si tratta, evidentemente, di mettersi alla ricerca del falso storico ma, al contrario - nella consapevolezza della storia - della certezza di trovarsi davanti a un'opera 'altra', differente rispetto al dato di partenza.

L'atto del restauro e, in particolare, dell'inserimento del progetto in un tessuto stratificato deve porsi come il 'ponte' ideale tra vecchio e nuovo, all'interno di un ragionamento di evidente derivazione nietzschiana, che

affonda le sue radici nel passato. Questo concetto di ponte, di trapasso e di collegamento tra vecchio e nuovo, tra preesistenza e progetto futuro, tra voglia di rottura e desiderio di riconciliazione, insieme agli auspici di premessa, può contribuire a reinventare alcuni dei caratteri fondativi del progetto di restauro del Moderno.

Basta con i duplicati e, soprattutto, basta con i simulacri di un'opera ormai scomparsa nonostante i giochi di parole usati da abili restauratori del 'dov'era, com'era'. L'architettura non ammette repliche e non ama le reliquie. Essa rimane un atto creativo autentico senza ricorrere all'impe- to, forse eccessivo, della ormai datata Carta di Venezia del 1964: «il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi; sul piano della ricostruzione congetturale, qualsiasi lavoro di completamento dovrà distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca, affinché il restauro non falsifichi il monumento».

Una posizione figurativa che individuando, nella manipolazione del limite, uno dei temi più importanti del restauro, esalta la nozione di incompletezza e di frammentarietà quale carattere distintivo dell'architettura contemporanea. Torna in mente l'ammonimento, all'indomani dei disastri della guerra, di Giuseppe Pagano: «Già la scuola più accreditata e intelligente del restauro condanna il rifacimento come una persona morale ha schifo della bugia, come un uomo educato odia la bestemmia, come una signora elegante disprezza il gioiello falso. E non soltanto per ragioni etiche o per ragioni scientifiche di onestà archeologica tale procedura ha conquistato il mondo degli studiosi ma anche per strettissime ragioni d'arte che stanno al di là del rispetto di una giusta valutazione degli accidenti storici»¹³.

Restaurare, a ben vedere, non significa intangibilità e assenza di mutamento. L'architettura vive nel tempo e vive delle sue modificazioni che non consentono di ritornare a un ipotetico momento originario ma, al contrario, di intervenire senza stravolgere. E' il caso del citato progetto di Alvaro Siza per la Chiesa Madre di Salemi. Una interpretazione esemplare che scandaglia e rielabora lo spazio architettonico dell'edificio storico preesistente, riuscendo a imporre il segno distintivo della contemporaneità nel rispetto massimo della storia. Torna, quindi, la sintesi



- tra progetto architettonico, restauro del Moderno e Storia - auspicata in apertura che, consapevole guida alla contemplazione del passato, scongiura qualsiasi inutile simulacro.

Un invito, infine, senza scomodare l'inflazionata diatriba tra Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin, a diffidare dalle scale dei valori, arbitrarie e contingenti, prive di teorie condivise su cui fare cieco affidamento. Di certo, la questione della conservazione della memoria del XX secolo rimane cruciale analogamente al riconoscimento del suo valore storico: ogni opera creata dalla mano dell'uomo, parafrasando Alois Riegl, 'gode del diritto di essere protetta'. Nato per essere 'nuovo', il Moderno si ritrova già 'vecchio', destinato a diventare la rovina di se stesso se, prontamente, non interviene il progetto rigeneratore per la riconciliazione definitiva con un passato recente che molti continuano a percepire e a sperimentare come una presenza eccessiva e minacciosa.

Note

¹ Oddo, 2019.

² Boriani, 2003, p. 8.

³ Gurrieri, 2016, p. 31.

⁴ Bodei, 1987, p. 12.

⁵ Oddo, 2005.

⁶ Cfr. Croft & Macdonald, 2019.

⁷ Di Biase, 2015, p. 50.

⁸ Pane, 2017, p. 128.

⁹ Oddo, 2003.

¹⁰ Roth, 1999.

¹¹ Id.

¹² Cacciari, 1993.

¹³ Pagano, 1943, p. 6.

Didascalie

Fig. 1: La Chiesa Madre di Salemi. Il progetto di Alvaro Siza attraverso la lettura del rilievo 3D.

Fig. 2: Il Teatro Samonà a Siacca. Il processo di conoscenza per la conservazione consapevole (@Cristiano Serra).

Fig. 3: Palazzo Di Lorenzo a Gibellina la Nuova. Stato attuale e problemi di conservazione.

Bibliografia

Andrea, Pane (2017), "Per un'etica del restauro", in *RICerca/REStauo, coordinamento di D. Fiorani, sezione 1A Questioni teoriche: inquadramento generale*, a cura di S. F. Musso, Roma, Edizioni Quasar, 2017, pp. 120-133.

Carolina, Di Biase (2015), "Durata e durabilità del calcestruzzo storico nell'architettura del XX secolo", in *Materiali e Strutture*, n° 8, 2015, pp. 43-64.

Catherine, Croft, Susan, Macdonald (2019), *Concrete: Case Studies in Conservation Practice*. Los Angeles, Getty Conservation Institute.

Francesco, Gurrieri (2016), "Research perspective for restoration/Prospettive per un rinnovato ruolo del restauro", in *TECHNE: Journal of Technology for Architecture and Environment*, n° 12, 2016, pp. 27-32.

Giuseppe, Pagano (1943), "Presupposti per un programma di politica edilizia", *Costruzioni-Casabella*, XVI, n° 186, 1943, pp. 2-7.

Joseph, Roth (1999), *Al Bistrot dopo Mezzanotte. Un'antologia francese*, Milano, Adelphi, 1999.

Massimo, Cacciari (1993), "Conservazione e memoria", in *ANANKE*, n° 1, 1993, pp. 22-24.

Maurizio, Boriani (1997), "Restaurare il 'moderno'? Difficoltà tecniche e teoriche di un tema di attualità", in *Costruire in laterizio*, n° 59, 05/1997, pp. 392-397.

Maurizio, Boriani (2003), *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Milano, Unicopli.

Maurizio, Oddo (2003), *Gibellina la Nuova*, Torino, Testo & Immagine.

Maurizio, Oddo (2005), *Conservare il transitorio: il restauro dell'architettura contemporanea tra storia e progetto*, Saonara, Il Prato.

Maurizio, Oddo (2019), *Dalla parte dell'architettura*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.

Remo, Bodei (1987), *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi.

Il progetto del museo come innesto sulla presistenza: sperimentazioni e casi studio in Olanda

Giulia Proto

Università degli Studi di Napoli Federico II, DIARC-Dipartimento
di Architettura- Dottoranda, ICAR/19, arch.giuliaprote@gmail.com

Premessa

Il tema del 'costruire nel costruito' e del riuso delle architetture storiche, trova nel museo un interessante campo di sperimentazione, i cui esiti possono fornire spunti per la riflessione sul mai superato contrasto tra restauro come disciplina specialistica e progettazione lato sensu¹. L'attitudine a rinnovamenti ciclici, insita nella natura stessa del museo, impone una riflessione concreta sul rapporto disciplinare e operativo tra conservazione e trasformazione, tra restauro e progetto del nuovo.

Il progetto del museo contemporaneo tra conservazione e innesto del nuovo: sperimentazioni e casi studio in Olanda

In Olanda, è possibile riscontrare, in riferimento ai progetti di trasformazione degli spazi museali, una notevole variabilità negli approcci e negli esiti, sia che riguardino musei di primaria importanza che istituti più modesti. Al fine di comprendere meglio tale contesto, può essere utile analizzare e comparare alcuni casi rappresentativi, piuttosto che fermarsi all'osservazione del caso singolo.

Uno dei musei più importanti, realizzato con l'adattamento una preesistenza è il **Museo Prinsenhof** a Delft, istituito nel 1911 nel complesso del Palazzo di Guglielmo I d'Orange, sorto a sua volta sul sito del monastero medievale di Sant'Agata. Il Museo Prinsenhof è compreso nell'elenco dei monumenti di importanza nazionale, essendo il luogo dove, nel 1584, fu assassinato il 'Padre della Nazione', Guglielmo I d'Orange. L'edificio è stato oggetto, nel corso del Novecento, di numerosi interventi di restauro e di trasformazione che, riconoscendone prioritariamente il valore di documento, sono stati condotti con una grande attenzione conservativa anche nei confronti dell'autenticità materica del manufatto. Negli anni venti e negli anni quaranta del Novecento, si portarono alla luce i resti del monastero, e si effettuarono alcune ricostruzioni al fine di restituire all'edificio il suo aspetto cinquecentesco. Nel 1996 l'architetto Mick Eekhout² progetta una copertura in acciaio e vetro del cortile Van der Mandelezaal, per consentire l'uso della corte tutto l'anno, mantenendo i rapporti visivi e percettivi da e verso l'immediato intorno.

Il **Rijksmuseum**, il Museo Statale di Amsterdam, fu costruito su progetto di Pierre Cuypers, tra il 1876 e il 1885 per esporre le collezioni dello Statolder e quelle di proprietà della città di Amsterdam³. Il progetto di *restyling* e adeguamento ai moderni standard museali ad opera di Antonio Cruz e Antonio Ortiz, tra il 2003 e il 2013, ha condotto a trasformazioni molto estese dell'edificio: gli architetti spagnoli avevano come obiettivo principale quello di liberare le due corti e di metterle in relazione al fine di ottenere un unico e ampio spazio per l'accoglienza dei visitatori. Le nuove scenografiche coperture vetrate dialogano con i prospetti neogotici conferendo all'insieme un'immagine rinnovata dove è possibile leggere tutte le fasi costruttive dell'edificio. Un intervento complesso in cui la fondamentale esigenza di aggiornare ed adeguare gli spazi ai bisogni contemporanei cerca il compromesso con l'istanza di conservazione dell'edificio ottocentesco, immagine fortemente identitaria della città di Amsterdam.

Il **Museum de Fundatie** nel centro di Zwolle, è allestito in un edificio neoclassico dell'architetto Eduard Louis de Coninck realizzato tra il 1838 e il 1841, per ospitare il palazzo di giustizia. Tra il 2004 e il 2005 fu trasformato in museo su progetto dell'architetto Gunnar Daan e nel 2012 fu ampliato con una estensione in copertura, *the eye*, opera dei Bierman Henket Architecten. Un elemento realizzato con un linguaggio contemporaneo che non stabilisce alcun rapporto con la preesistenza neoclassica se non quello di dominarla. La necessità di ottenere nuovi spazi espositivi diventa l'occasione per creare un nuovo landmark che, in contrasto con le forme della città storica, assume il ruolo di icona contemporanea per il rilancio anche mediatico della vita culturale di Zwolle.

Il caso della Pinacoteca Reale Mauritshuis a L'Aia: il progetto del nuovo museo tra conservazione del palinsesto e progettazione degli spazi contemporanei

Un caso interessante è quello della **Pinacoteca Reale Mauritshuis** de' L'Aia, in origine dimora del conte Johan Maurits, opera degli architetti Jacob van Campen e Pieter Post⁴: nell'arco dei suoi quattro secoli di

storia, l'edificio ha conosciuto molteplici trasformazioni negli assetti architettonici, corrispondenti ad altrettante variazioni d'uso.

La *Mauritshuis* originaria fu distrutta da un incendio nel 1704, che risparmiò solo le pareti esterne: il suo assetto originario è ricostruibile grazie ai disegni commissionati allo stesso Post⁵ all'indomani della chiusura del cantiere. La ricostruzione settecentesca lasciò invariato l'impianto planimetrico rinnovando gli apparati decorativi: al piano terra il salone d'onore fu completamente ristrutturato per diventare la *Gouden Zaal* decorata da Giovanni Antonio Pellegrini. Questo spazio, nonostante le trasformazioni subite nel corso dei secoli⁶, è ancora oggi l'ambiente più rappresentativo della casa e parte fondamentale del palinsesto dell'edificio. Nel 1807 la Mauritshuis divenne Biblioteca Nazionale, un'istituzione introdotta nel 1798 da Luigi Napoleone, e subì, al fine di adattare gli spazi a tale uso, significative trasformazioni. Il salone al primo piano perse le sue decorazioni quando si rese necessario spostare i varchi per ottimizzare lo spazio disponibile per le scaffalature; gli apparati decorativi di Pellegrini della *Gouden Zaal* furono in parte rimossi e in parte coperti da pannelli per disporre il maggior numero di scaffalature. Lo Stato Olandese acquistò la Mauritshuis il 13 maggio 1820 e a luglio dello stesso anno con decreto del re, si istituì il *Reale Gabinetto di Pittura e il Reale Gabinetto delle Meraviglie*. In questi stessi anni, si operarono le demolizioni più consistenti: furono distrutti l'edificio d'ingresso, la recinzione della corte e la scala d'accesso, tutti elementi del Diciassettesimo secolo, sopravvissuti all'incendio del 1704⁷. Nel 1821 furono installate delle stufe a legna al centro degli ambienti, che restarono in uso per 130 anni, nonostante i danni prodotti alle opere d'arte. Nel 1823 si demolì anche il piano sotterraneo della corte, che originariamente consentiva di raggiungere il giardino senza uscire dalla proprietà attraverso un percorso ipogeo.

Nel corso del Novecento si sono realizzati due estesi interventi di restauro: il primo tra il 1950 e il 1965 con lo scopo di porre rimedio a tutti gli stravolgimenti effettuati nel secolo precedente, e il secondo tra il 1982 e il 1987 che aveva l'obiettivo primario di ampliare gli spazi del museo. In occasione di quest'ultimo restauro si procedette allo

scavo della corte d'ingresso al di sotto della quale si realizzò un nuovo volume interrato articolato su due livelli per collocare uffici, aree di servizio, depositi, archivi ed una biblioteca⁸. Durante gli scavi per la realizzazione di tale ampliamento, si portarono alla luce degli ambienti interrati che facevano parte dell'edificio del XVII sec., che furono demoliti⁹. Si effettuarono interventi di sistemazione interna andando a rendere accessibili solo i varchi utili nel percorso di visita, inficiando in parte la percezione della spazialità originaria. Per quanto riguarda gli interventi sulle superfici architettoniche esterne che, apparivano fortemente degradate da interventi di rimozione degli intonaci, si optò per il ripristino dell'immagine originaria dell'edificio. In particolare l'intervento interessò i fondali in laterizio e gli elementi in pietra, che si presentavano a facciavista, in netto contrasto con l'immagine storica consolidata desumibile dalle fonti iconografiche, dove tali superfici apparivano intonacate o scialbate¹⁰. Prima di intervenire furono effettuate delle prove stratigrafiche che consentirono di evidenziare tracce di ben dodici strati di finitura, rimossi nel 1876. La scelta fu di applicare una scialbatura che consentisse di leggere le tessiture murarie e allo stesso di restituire l'impaginato originario dei prospetti.

Nei primi anni Duemila, il museo, a seguito dell'incremento delle collezioni, necessitava di ampliare i propri spazi: nel 2007 si rese disponibile un edificio appartenente alla New or Literary Society De Witte, posto sull'altro lato della strada Korte Vijverberg. Il progetto della nuova Mauritshuis fu redatto dall'architetto Hans van Heeswijk nel 2012: esso prevedeva un ulteriore ampliamento del piano interrato, attraverso il quale si connetteva la Mauritshuis all'edificio De Witte con un ampio foyer ipogeo che consentiva di accogliere e orientare i visitatori. Gli interventi sulla preesistenza sono stati condotti con la consulenza dell'architetto Askon Eden: l'adeguamento impiantistico, il restauro e la sostituzione delle finiture interne sono stati condotti sotto la sua direzione. Il sistema di illuminazione fu sostituito con LED e le lampade moderne del 1987 furono sostituite con lampadari in vetro di Murano. La sostituzione completa degli infissi esterni ha generato un acceso dibattito per la scelta di inserire dei vetri leggermente oscurati con filtri





UV per proteggere le opere d'arte a diretto contatto con la luce naturale, ritenuti da alcuni in contrasto con l'immagine del manufatto. Per le superfici esterne si optò per la sostituzione delle scialbature realizzate negli anni ottanta con nuove superfici le cui cromie sono state desunte da nuovi dati provenienti dall'analisi dell'iconografia storica e dalle indagini stratigrafiche. Il rigore metodologico utilizzato per il restauro dei prospetti contrasta con la libertà che ha contrassegnato l'intervento sugli interni, dove più che di restauro, si può parlare di un curioso *pastiche* dove l'intenzione è fornire un'immagine rinnovata del museo, più che conservarne il palinsesto. Per usare le parole del direttore del museo «it is not intended to change the Mauritshuis, merely to improve it and bring it up to date»¹¹.

Conclusioni

I casi presentati, scelti volutamente per mostrare atteggiamenti diversi, se non antitetici, nei confronti della preesistenza, invitano a riflettere su una dualità avvertita, seppur con le dovute differenze, sia nel contesto olandese che in quello italiano tra la «cultura della conservazione» e la «cultura del progetto»¹². Il riconoscimento di valore della preesistenza produce inevitabilmente approcci diversi nella strutturazione degli obiettivi e delle priorità del progetto. Nel caso del Museo Prinsenhof, il nuovo si inserisce nel rispetto della preesistenza, con particolare attenzione verso una determinata fase dell'edificio, che è prima di tutto documento materiale della storia olandese. La copertura del cortile Van der Mandelezaal è concepita come una struttura autonoma rispetto all'edificio storico, che rispetta i rapporti volumetrici del complesso del Prinsenhof e del tessuto urbano storico di Delft e mantiene i rapporti percettivi verso il campanile della Chiesa Vecchia e la chiesa di Sant'Agata. Nel caso del Museo de Fundatie si evidenzia un atteggiamento indifferente alla preesistenza: il nuovo non tenta nessun dialogo con l'antico che viene percepito come un'opera aperta sulla quale intervenire *in corpore vili*, aggiungendo e trasformando liberamente. Nel caso del Rijksmuseum il progetto nasce dalla volontà di conservare l'edificio nella sua dimensione urbana senza rinunciare all'adeguamento e

all'ampliamento degli spazi necessari ad un museo di tale rilevanza: se da un lato si riscontra una certa disinvoltura sia nel progetto dell'imponente estensione ipogea che nel trattamento delle decorazioni originali, si deve riconoscere l'altissima qualità architettonica degli elementi "nuovi", come le coperture vetrate delle corti. Nel caso del restauro-ampliamento della Mauritshuis si percepisce una grande attenzione conservativa ma anche la volontà di aggiornare gli spazi architettonici agli standard dei grandi musei. Nel caso dei restauri del Rijksmuseum e della Mauritshuis bisogna sottolineare che pur essendo coinvolta la figura di un architetto restauratore, la direzione dei lavori complessiva è affidata all'architetto progettista, relegando allo specialista un ruolo di consulente per gli interventi diretti sulla preesistenza. Tale circostanza, che tende a separare gli interventi di conservazione da quelli del progetto del nuovo, di fatto non consente un controllo generale degli impatti sul manufatto architettonico, cercando nella separazione delle competenze, anziché nell'integrazione un punto di sintesi, che spesso è a discapito non solo della conservazione del manufatto antico, ma anche della qualità complessiva del progetto.

Note

1 Cfr. C. Varagnoli, *Antichi edifici, nuovi progetti in Antico e nuovo. Architettura e architetture*, (a cura di A.Ferlenga, E Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Venezia, vol. II, pp.841-860

2 M. Eekhout, *Lectures on innovation in building technology lecture articles for students of architecture Delft 1992-2015 /Nottingham 2005-2011*, Publisher And Distributor IOS Press BV, Amsterdam, 2015

3 F. Bodenstein, *National museums in the Netherlands*, in *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen*; Bologna 28-30 April 2011. EuNaMus Report No. 1, Published by Linköping University

4 Sul ruolo di Post nella costruzione della Mauritshuis vedi J.J. Terwen, K.A. Ottenheym, *Pieter Post (1608-1669) Architect*, Zutphen, 1993, pp.21-23

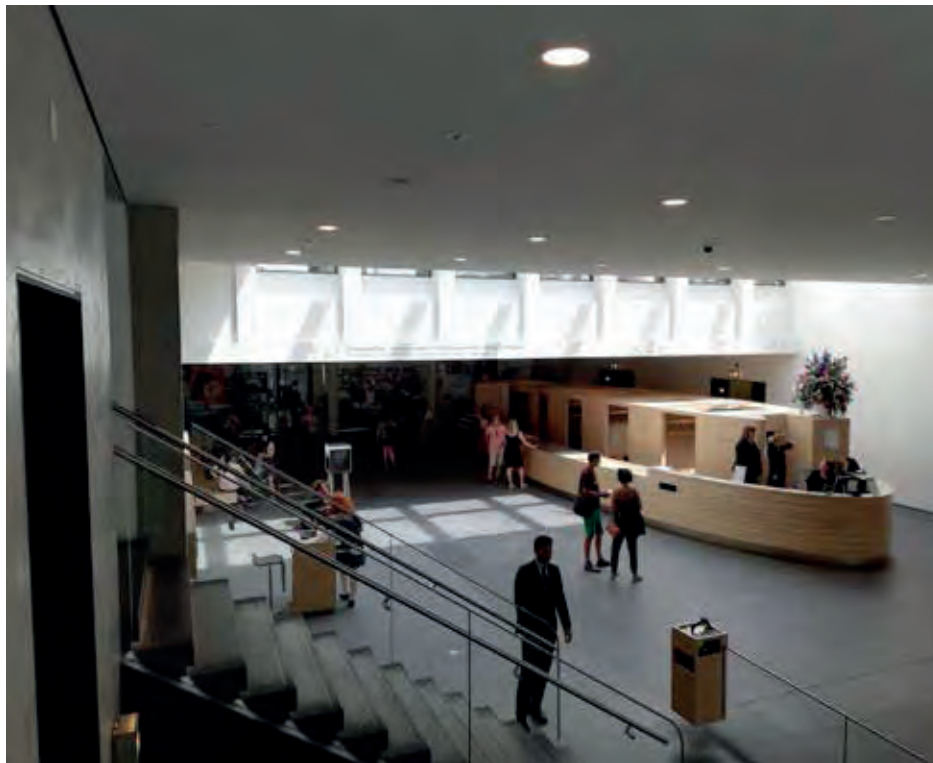
5 L'album di 39 disegni è conservato presso la National Library, The Hague (128 A 34).

6 Per la ricostruzione virtuale della Gouden Zaal: <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/gouden-zaal/>.

7 I documenti che testimoniano queste trasformazioni sono conservati presso gli Archivi Nazionali, L'Aia.

8 Una descrizione precisa dei lavori è la relazione contenuta in E.J Nusselder, with





contributions by L. Vis and A.C. Eikelboom Architects, Mauritshuis The Hague, Documentation of the restoration 1984- 1987, Editorial E.J.N, The Hague, 1993

9 Per il restauro del 2012 vedi Q. Buvelot, The Mauritshuis Revovated from top to bottom. The 1946-1987 period, in Q. Buvelot, Mauritshuis. The building, , Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014-2015, p. 215.

10 E.J Nusselder,1993, op.cit. pp. 15-17.

11 H. Van Heeswijk, The Mauritshuis, nai010 publishers, Rotterdam, 2014, introduzione a cura di Emilie Gordenker, p.49-50.

12 R. Dalla Negra, L'architettura storica tra «cultura della conservazione» e «cultura del progetto»: contrapposizioni, equivoci e finalità, in Institución Fernando el Católico Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza, Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI.

Didascalie

Fig. 1: Museo Prinsenhof, Van der Mandelezaal, Delft, foto di G.J. Dukker (1997).

Fig. 2: Il Rijksmuseum di Amsterdam, vista dalla Museumplein, foto dell'autrice,(2018); Schizzo degli architetti Cruz e Ortiz, in P. Meurs, M.T., van Thoor, (2014);vista di una delle due corti d'ingressooto dell'autrice, foto dell'autrice, (gennaio 2018).

Fig. 3: Museum de Fundatie a Zwolle, foto tratte da <https://www.archdaily.com/458073/museum-de-fundatie-bierman-henket-architecten>.

Fig. 4: La Pinacoteca Reale Mauritshuis, progetto di Hans van Heeswijk (2012), sezione prospettica del foyer; vista interna del foyer, foto dell'autrice, (luglio 2018).

Bibliografia

Umberto Eco, *Il museo del Terzo Millennio*, relazione per la conferenza tenuta al Museo Guggenheim di Bilbao il 25 giugno 2001.

Francesco, Delizia, (2007), *Ricerca di mediazioni e recupero di specificità negli attuali orientamenti museografici*, in A. Ferlenga, E. Vassallo e F. Schellino (a cura di) Antico e Nuovo. Architetture e architettura, Venezia, Il Poligrafo.

Krista, De Jonge, Konrad, A. Ottenheim, (2007) *Unity and Discontinuity:Architectural relationship between the southern and northern low countries 1530-1700 in* (Architettura Moderna, 5), Turnhout, Brepols.

Paul, Meurs, Marie-Thérèse, van Thoor, (2014) *Rijksmuseum Amsterdam, Restoration and Transformation of a National Monument*, Rotterdam, nai010 publishers.

Quentin. Buvelot , (2015), *Mauritshuis. The building*, Zwolle, Waanders Uitgevers.

Riccardo, Dalla Negra, (2016) *L'architettura storica tra «cultura della conservazione» e «cultura del progetto»: contrapposizioni, equivoci e finalità*, in Ascensión Hernández Martínez, *Conservando el pasado, proyectando el futuro. Tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI. Preserving the Past, Projecting the Future. Tendences in 21st century monumental restoration* , Institución Fernando el Católico Organismo autónomo de la Excma, Zaragoza.

La re-invenzione del frammento. Il progetto per il nuovo Museo Archeologico di Milano¹

Elisa Prusicki

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottore di ricerca e collaboratore alla didattica, ICAR14, elisa.prusicki@gmail.com.

In architettura il progetto si offre come strumento per la ricerca di una verità specifica. Una verità che non può dare per scontata la continuità della storia, nella consapevolezza che la si debba intendere nel senso di sequenza di fratture.

L'indagine proposta prende le mosse da uno stato di necessità storicamente determinato nel quale si rende esplicito il bisogno di identificare il ruolo del nucleo storico nella determinazione dello sviluppo della città contemporanea, in particolare riallacciando il rapporto tra progetto e archeologia urbana.

La risoluzione del tema del rapporto tra presente e passato non può limitarsi alla disciplina dell'architettura. Nella definizione di un progetto architettonico e urbano in un contesto consolidato e stratificato l'architetto non può prescindere dall'archeologia e dal restauro.

A questo proposito è interessante mostrare il progetto di Egizio Nichelli² per il Nuovo Museo Archeologico di Milano³, nelle sue diverse fasi di ideazione (non completato nella sua realizzazione).

Invenzione e inventario. Segni, istanze e latenze

Il luogo⁴ nel quale sorge la nuova sede del museo si presenta come un ottimo pretesto per indagare la relazione tra l'architettura e le altre discipline. In questo brano di città, apparentemente di difficile comprensione, le trasformazioni hanno di volta in volta riformato gli elementi costitutivi. La torre dei *carceres* del Circo Romano diventa il campanile della Chiesa del Monastero Maggiore; le antiche Mura Massimiane e i muri che sorreggevano le gradinate delle tribune del Circo, elementi strutturali per costruire i nuovi edifici. Ciò rende questo brano di città interessante nell'ottica di approfondire il valore, non solo documentario, ma soprattutto 'costruttivo' ed 'estetico' del processo di stratificazione.

Intervenendo in un luogo ricco di tracce storiche, Nichelli, architetto e restauratore, instaura un dialogo con la preesistenza nel tentativo di riformarne l'identità.

Egli lavora guardando sia quello che permane nella città, come traccia visibile della sua stratificazione, sia quanto di poco o per nulla evidente rimanga della forma, della morfologia e delle metamorfosi dell'isolato.

Nichelli progetta in un contesto frammentato, dove i bombardamenti aerei del 1943 hanno lasciato vuoti e macerie. Di fronte all'isolato dell'ex Monastero Maggiore egli, straordinariamente, vede nella distruzione l'occasione per ricostruire la forma di quel pezzo di città andata perduta. Il tentativo è quello di riallacciare il rapporto con l'archeologia urbana, smontando i singoli frammenti e riconoscendone l'appartenenza alle diverse sezioni della città stratificata e, successivamente, renderli nuovamente riconoscibili nella loro autonomia restituendoli al contempo ad una trama nascosta e unitaria della città.

Il progetto, 'invenzione' del nuovo, è insieme trasformazione e sintesi interpretativa, ovvero forma di conoscenza della città, strumento per la lettura del carattere del luogo e per il riconoscimento e l'"inventario" dei frammenti che lo compongono, delle strutture significative da usare come traccia analogica della nuova architettura.

La ricerca della forma: analogie⁵ e corrispondenze

Con la ricerca dell'idea essenziale, Egizio Nichelli riconosce nel tipo claustrale un principio compositivo appropriato per ridare ordine ai frammenti ritrovati e attribuisce alla corrispondenza tra il nuovo e l'antico il ruolo di arbitro nella composizione dello spazio.

Questo è quello che rimane costante nelle diverse soluzioni di progetto, dal 1954 al 1959; Nichelli non modifica il modo in cui considera il frammento, né il ruolo che gli attribuisce nella composizione dell'isolato mentre varia, in maniera significativa, il linguaggio dell'architettura. Costante, nelle sue opere, è la volontà di riconoscere le tracce del tempo con l'obiettivo di 'riscrivere' la storia e renderla trasmissibile.

Per meglio esprimere quanto appena detto è fondamentale indagare la prima ipotesi di progetto per il museo, la versione che, libera dai vincoli della Soprintendenza e della Committenza, esprime al meglio la genesi del progetto, dall'idea essenziale alla forma compiuta.

I danni causati dalla guerra e la spinta alla ricostruzione diventano il pretesto per mescolare le gerarchie della città consolidata e Nichelli, come prima cosa, mette in atto un processo di selezione degli elementi che lui stesso ritiene necessari o, viceversa, superflui alla definizione

dell'identità di quel luogo. Egli prevede delle opere di demolizione molto drastiche che, sulla scia degli sventramenti che stavano avvenendo nel centro storico, 'sacrificano' i fabbricati ottocenteschi e i resti del chiostro, quasi totalmente distrutto dai bombardamenti, allo scopo di valorizzare i resti della Milano romana.

Nella prima ipotesi di progetto Nichelli propone una grande pianta che si compone dei nuovi edifici e di quelli esistenti che dialogano pur rimanendo come 'corpi autonomi'. Progetta una corte che unisce in una sintesi armonica le parti dove la Chiesa di San Maurizio diventa uno dei quattro lati della 'nuova corte' ed elemento generatore dell'intera composizione; la dimensione delle campate della chiesa diventa il modulo su cui si costruisce il nuovo, il modello per la riforma del luogo.

La citazione della tradizione, ovvero la ripetizione differente di ciò che è già dato, è materiale da costruzione per il Museo Archeologico; nella grande pianta si identifica, lungo via Nirone, una 'galleria' che denuncia in maniera evidente il suo essere un altro braccio della corte, quello che, di fronte alla chiesa, le fa da controparte, prendendone la giacitura e le dimensioni, sia in lunghezza che in larghezza. E ancora, dove nella Chiesa di San Maurizio vi è la separazione tra la chiesa per i cittadini e quella per le monache di clausura – che avviene in corrispondenza del passaggio delle Mura Massimiane ad una quota inferiore – Nichelli introduce una variazione del modulo. Così la regolarità dell'intercolunnio tra i pilastri subisce un'alterazione che ne aumenta il valore dando più respiro e quindi importanza ai resti della Milano romana.

Questa corrispondenza tra il nuovo e l'antico è principio compositivo del progetto, la preesistenza è materia sia fisica che teorica per costruire il nuovo. Il progetto si assume le proprie responsabilità innovando quelle originali insediative dell'isolato e della città.

Il terzo braccio della corte, che affaccia su corso Magenta, si compone del chiostro quattrocentesco esistente, del nuovo volume di accesso, ovvero l'atrio, e di un volume che deriva direttamente dalle dimensioni della corte del chiostro. A questo nuovo elemento Nichelli affida la soluzione d'angolo dell'isolato, proponendo un volume che scarta in avanti rispetto al filo stradale delle preesistenze e che si mostra come il positi-

vo inscritto all'interno del chiostro.

Questa dualità tra differenze e corrispondenze permette di inserire il nuovo all'interno del processo di formazione storica dell'isolato utilizzando la memoria del luogo come strumento di invenzione.

L'architetto progetta una sequenza di spazi facendo propri quelli esistenti così da permettere, attraverso un avvicinamento graduale, di raggiungere quello che, per lui, costituisce il cuore della composizione: la matrice antica della città.

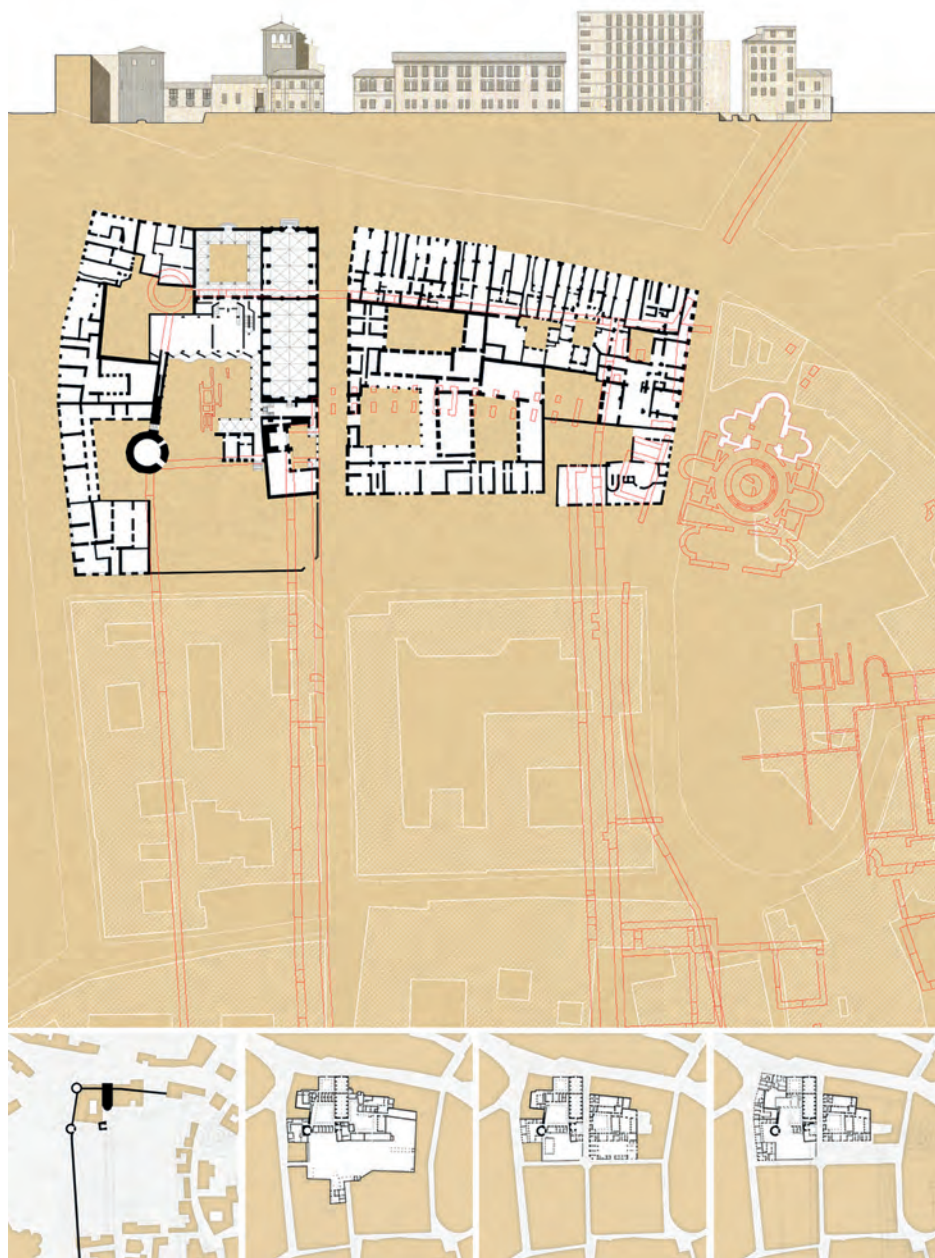
Per questo alla corte viene meno un braccio proprio dove i resti delle mura e del Circo romano affiorano dal suolo e si presentano alla città come memoria e testimonianza del passato.

L'esito mostra quanto l'architettura proposta, attraverso un corpo a corpo con la preesistenza, sia in grado di dare profondità al tempo anziché ancorarsi all'idea di un presente assoluto, immobile e autoreferenziale. È indubbiamente vero però che, se da un lato la scelta di un principio fissato estrae dal tempo l'architettura, dall'altro il linguaggio ne conferma l'appartenenza ad un determinato periodo storico. Sembra, a questo proposito, che Nichelli abbia fatto sua la lezione di Perret e Le Corbusier della costruzione intelaiata in cemento armato. L'architetto propone un *plan libre*, scegliendo una struttura a pilastri che gli permette di disegnare una *façade libre* con finestre a nastro.

Quello che rende l'opera di Nichelli moderna non è il valore delle scelte figurative, che possono apparire in alcuni casi anche discutibili, ma il suo essere stato capace di definire con quale Milano dialogare. La relazione che lega i frammenti della città storica a queste architetture, genera una nuova sintassi urbana «ove – scrive Angelo Torricelli – il riferimento contestuale, ancorché limitarla, sospinge l'autonomia della composizione architettonica e promuove la ricerca tipologica e figurativa volta ad interpretare, ad assecondare e incentivare la storia e l'attualità dei fatti insediativi»⁶.

Parlare di frammento non è più riferito solamente alla peculiarità del sito del Circo Romano e ai resti archeologici ma significa ricorrere ad una metafora in grado di far comprendere il ruolo dell'architettura di Nichelli.





Dove nessuna sintesi totale è più possibile, l'architettura non può essere pensata quale 'oggetto' unitario ma come 'elemento' che si iscrive in una composizione più vasta.

Il museo diventa luogo della memoria come contenitore di reperti archeologici e come testimonianza della stratigrafia della città; i frammenti preesistenti divengono materiale teorico per l'ideazione del progetto e parte integrante del nuovo. Nuovo che si presenta come un'architettura del vuoto perfettamente definita, le cui regole compositive derivano da una rilettura sintetica della successione di ambienti che disegnano la fabbrica originale.

L'interpretazione del carattere dell'antico emerge come ciò che caratterizza la personale linea di lavoro di Nichelli, non per ricavarne il senso autentico ma per riconoscere, nel materiale storico, strutture significative come traccia per la nuova architettura che si appropria delle concatenazioni storiche ma in particolare si fa autrice di un'operazione sovversiva nei confronti dell'antico, cercando di capire quali 'alternative' questo nasconda. Il progetto genera una 'riscrittura' che riconosce il carattere dei luoghi, riferito non solo a come questi sono ma, soprattutto, per come si sono sedimentati nella nostra memoria.

Note

¹ Gli argomenti trattati nel presente testo sono svolti in maniera estesa in Elisa Prusicki, *Milano e la re-invenzione del frammento. Verso una Passeggiata Archeologica*, tesi di Dottorato in Composizione Architettonica, XXXI ciclo, Scuola di Dottorato, Università IUAV di Venezia, maggio 2019, relatori: Pierluigi Grandinetti e Giovanni Marras; tutor: Carlotta Torricelli.

² Egizio Nichelli, il cui nome originario è Egizio Heicke, è un architetto triestino, trasferitosi a nove anni nella città di Milano dove riceve la sua formazione prima presso l'Accademia di Belle Arti e poi alla Scuola di Ingegneria di Milano, dove si laurea, nell'anno accademico 1936-37, con Giovanni Muzio. Architetto poco conosciuto, durante il periodo della ricostruzione partecipa attivamente ai restauri di edifici distrutti nel centro storico (come la Ca' Granda e il chiostro di Santa Maria Incoronata) e progetta nuove architetture, come scuole e centri sportivi. Nato il 4 luglio del 1913 a Trieste muore a Milano il 2 luglio 1991.

³ La vicenda del Civico Museo Archeologico, a Milano, ha inizio nella seconda metà del 1800, quando l'interesse per le preesistenze archeologiche si concretizza in iniziative di carattere ufficiale; il 13 novembre 1862, con Regio Decreto, viene fondato il 'Museo

Patrio di Archeologia', il primo museo pubblico milanese. Questo trova sede presso il Palazzo di Brera, nella chiesa di Santa Maria di Brera, poi al Castello Sforzesco, fino a quando, si decide di dare una nuova sede alla parte archeologica dei Civici Musei che giaceva nei sotterranei del Castello, si istituisce così il nuovo Museo Archeologico presso il Monastero Maggiore.

Così scrive Aristide Calderini nel 1951 «i bombardamenti con la distruzione di buona parte degli edifici interni del cortile della Rocchetta, e la necessità di riorganizzare tutti i musei municipali, fece arrivare in porto [...] la proposta di liberare l'Archeologico [...]. E gli stessi bombardamenti che distrussero parzialmente il Monastero Maggiore [...] indussero a proporre il trasporto del Museo nei chiostri restaurati del Monastero stesso».

⁴ Si tratta della zona del Monastero Maggiore, tra corso Magenta, via Nirone, via Luini e via Ansperto. Un brano di città in continua trasformazione. Il complesso medievale del Monastero Maggiore, la riconfigurazione ottocentesca degli isolati, poi le distruzioni belliche, successivamente il piano di Ricostruzione con il progetto della 'Racchetta', disegnano un isolato che è il risultato di un montaggio di pezzi differenti e autonomi, a cui si aggiunge il piano delle archeologie, riconoscibile dalla testimonianza, seppure frammentaria, dei resti dell'antico Circo, delle Mura e del Palazzo Imperiale.

Il destino di questo luogo è lungamente dibattuto a seguito dei bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale fino a quando si decide di destinarlo alla nuova sede del Museo Archeologico di Milano.

⁵ Attraverso il procedere per analogia si fa riferimento a frammenti di architetture e frammenti di città che non appartengono cronologicamente alle medesime soglie storiche ma che collaborano o dovrebbero collaborare alla definizione dell'identità di un luogo. Progettare per analogia non è sinonimo di progettare in libertà ma per definire una costruzione pienamente logica. Questo procedimento nasce dal rapporto tra realtà e immaginazione.

⁶ Angelo, Torricelli (2008), "La città si cerca con l'architettura", in Aa. Vv., *Cesano Maderno - Besana in Brianza*, L. A. Pezzetti (a cura di), Catalogo della mostra realizzato con il contributo delle Amministrazioni Comunali di Cesano Maderno e Besana in Brianza e della provincia di Monza e Brianza, pp 7-9.

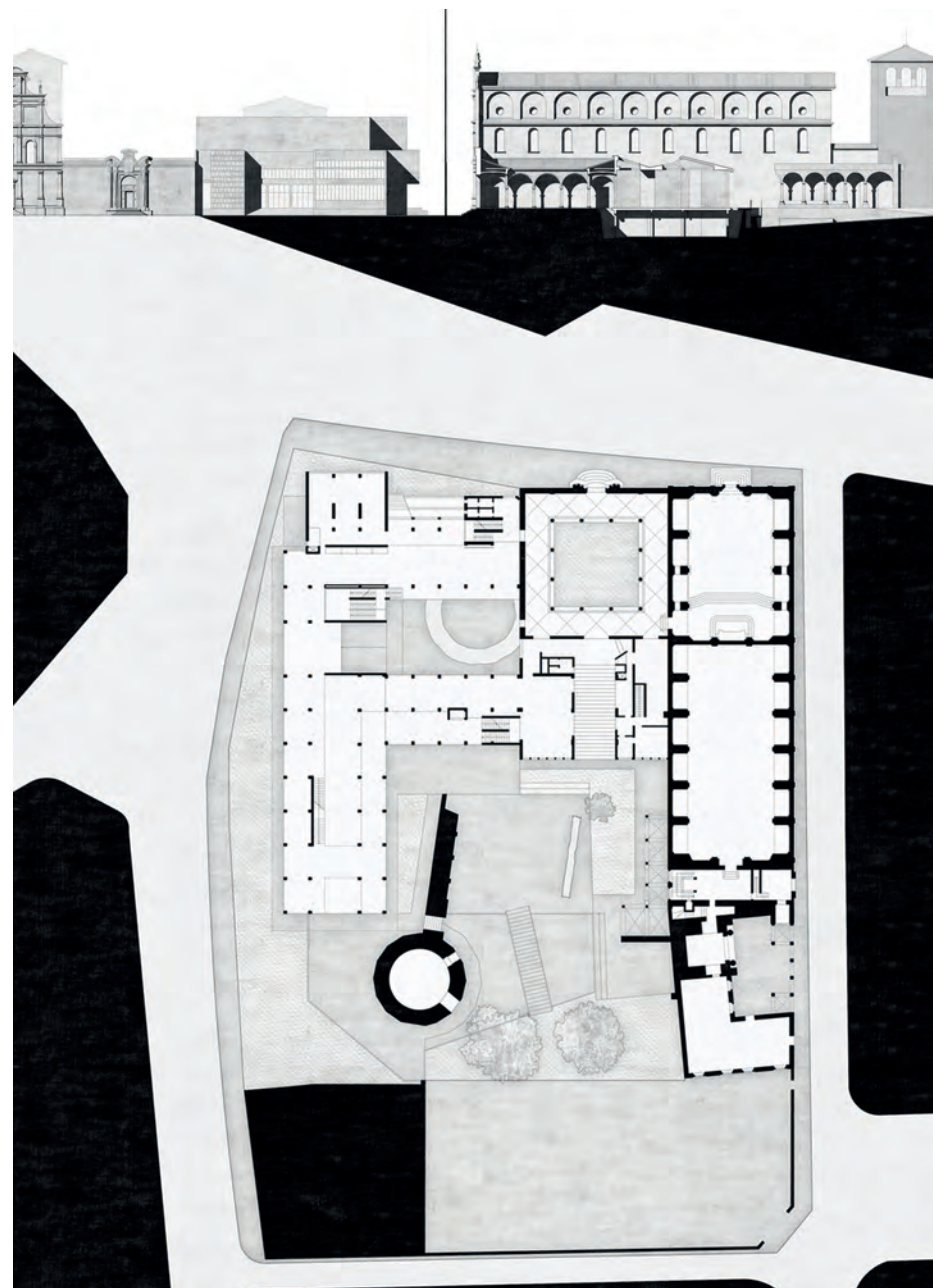
Didascalie

Fig. 1: *La stanza del Museo Archeologico.*

Disegno interpretativo che mostra la sovrapposizione dei tracciati del Circo, delle Mura e del Palazzo Imperiale con la città attuale. Planimetria delle coperture. Disegno dell'autrice.

Fig. 2: *Le trasformazioni e la forma. L'isolato del Monastero Maggiore.*

Pianta tipologica dei piani terra dello stato di fatto dell'isolato, in evidenza la parte di progetto realizzata nel 1964 e la sequenza storica delle metamorfosi dal XIV secolo ai giorni nostri. Disegno dell'autrice.



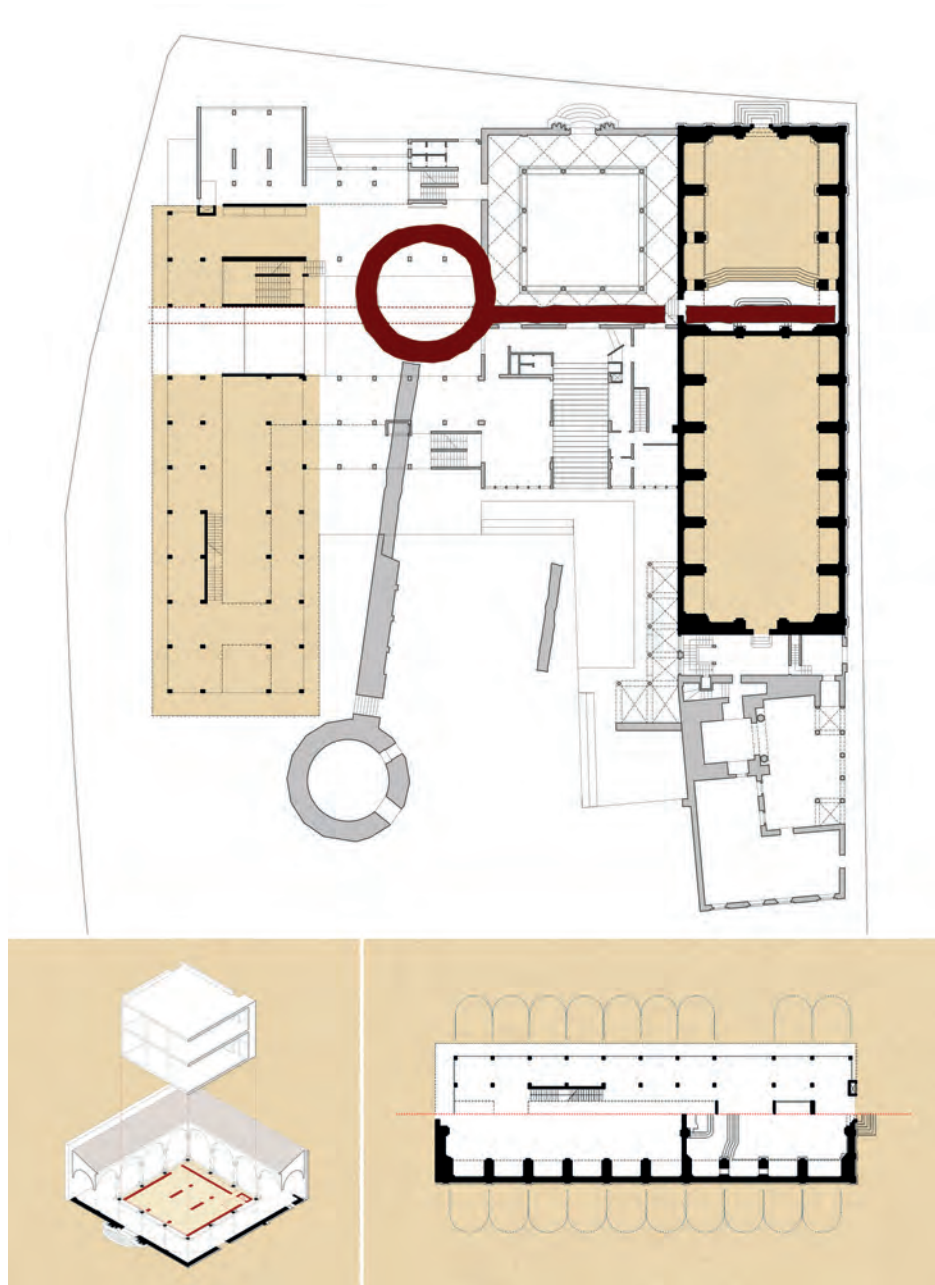


Fig. 3: *Nuovo progetto come frammento della storia.*

Pianta del piano terra, sezione trasversale e prospetto su corso Magenta (prima ipotesi, 1954). Disegno dell'autrice.

Fig. 4: *Corrispondenze e analogie.*

Disegni di studio che indagano il rapporto tra il progetto del 1954 e le preesistenze romane del Circo e delle Mura. Pianta del piano terra, esploso assometrico e disegno di confronto tra la Chiesa di San Maurizio e la nuova galleria. Disegno dell'autrice.

Bibliografia

Marc, Augé (2003), *Le temps en ruines*, Parigi, Éditions Galilée.

Aristide, Calderini (1951), "Il Museo Archeologico a Milano nel Monastero Maggiore", in *Città di Milano*, gennaio 1951.

Aa. Vv. (1979), "Le civiche raccolte archeologiche di Milano", Ermanno, Arslan (a cura di), Milano, Banca Popolare di Milano.

Aa. Vv. (2002), "Archeologia urbana e progetto di architettura", Maria Margarita Segarra Lagunes, Roma, Gangemi.

Gianguido, Belloni e Egizio, Nichelli (1956) "Il Civico Museo Archeologico al Monastero Maggiore", in *Città di Milano*, n. 9, 1956.

Riccardo, Campi (2003), *Citare la tradizione. Flaubert, Eliot, Beckett*, Firenze, Alinea Editrice.

Francesco, Cellini (2006), "Il rudere", in Aa. Vv., *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, a cura di Bruno Billeci, Stefano Gizzi, Daniela Scudino, Roma, Gangemi, pp. 71-76.

Aldo, Rossi (1987), "Frammenti", in Alberto, Ferlenga (a cura di), *Architetture 1959-1987*, Milano, Electa.

Angelo, Torricelli (2002), "Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano", in Aa. Vv., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, a cura di Maria Margarita Segarra Lagunes, Roma, Gangemi, pp. 217-236.

La riabilitazione urbana di Lisbona attraverso interventi di architettura sul patrimonio

Gianpaola Spirito

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario RTDA, ICAR 14, gianpaola.spirito@uniroma1.it

Il progetto di trasformazione del Patrimonio architettonico dovrebbe sempre basarsi sulla lettura e sulla conoscenza dei contesti fisici, sociali, culturali sui quali interviene e della loro storia.

Tale conoscenza, attuata in condivisione con altri saperi, porta a definirne i valori (che dipendono dal suo testimoniare vicende passate, dal far parte di un immaginario collettivo, dalla riconoscibilità della sua struttura spaziale) in base ai quali operare le scelte del progetto. Quest'ultime derivano dalla valutazione dello stato di conservazione del manufatto, dalla sua autenticità. Con questo non s'intende che il progetto debba preservare solo le spazialità, le tecniche e i materiali originari, ma anche quelli che nel corso della storia si sono aggiunti e stratificati. In questa fase la condivisione con gli altri saperi svolge un ruolo fondamentale.

Le scelte progettuali, quindi, non devono dipendere da regole o criteri generali, ma dall'attenta valutazione del caso per caso e da un'interpretazione dell'architetto al fine di ricercare un giusto equilibrio tra la conservazione della memoria, delle spazialità e dei materiali ereditati dal passato e la possibilità che essi continuino a vivere, a far parte della città e ad essere abitati.

Un manufatto, infatti, indipendentemente dal suo valore storico-artistico, è parte e configura un pezzo di città, definisce un paesaggio urbano, è testimone di vicende passate e fa parte di un immaginario collettivo.

In questo saggio si intende mettere in evidenza questo aspetto urbano del progetto sul patrimonio attraverso gli interventi che in questi anni stanno trasformando Lisbona. Indipendentemente dall'essere progetti di un singolo manufatto o di un'area vasta, essi rintracciano nel rapporto con la città e con la sua storia le strategie di progetto, il loro senso. In tal modo si configura una modalità specificamente portoghese di intervenire trasformando i manufatti esistenti in modo da permetter loro di rivivere; la loro rinascita è affidata soprattutto alla creazione di una continuità tra spazi pubblici, nel loro essere reinseriti in un complesso sistema di connessioni urbane.

Questa modalità non caratterizza solo gli attuali interventi nella capitale lusitana ma è connaturata con la sua storia.

Goncalo Byrne in *Lisbona. Tra vulnerabilità e resistenza* parla della



Baixa Pompalina¹: “Non si trattava solo di fondare una nuova città, ma anche di collegare la città nuova a ciò che restava dell’antica”².

Ricardo Carvalho in *Lisbona: Resilienza e Vulnerabilità* afferma: “La Lisbona settecentesca del marchese di Pompal può essere letta come un sistema di edifici aggregati in isolati o di vuoti articolati in strade e piazze, poiché nella sua regola costruttiva l’architettura e le infrastrutture coincidono”³.

Nel 1988 la storia urbana di Lisbona è segnata, ancora una volta, da un evento catastrofico: l’incendio che distrugge gran parte dello Chiado, il quartiere tra la Baixa e il Barrio Alto che a partire dagli anni Sessanta era stato progressivamente abbandonato sia dalle numerose attività commerciali che dai suoi abitanti.

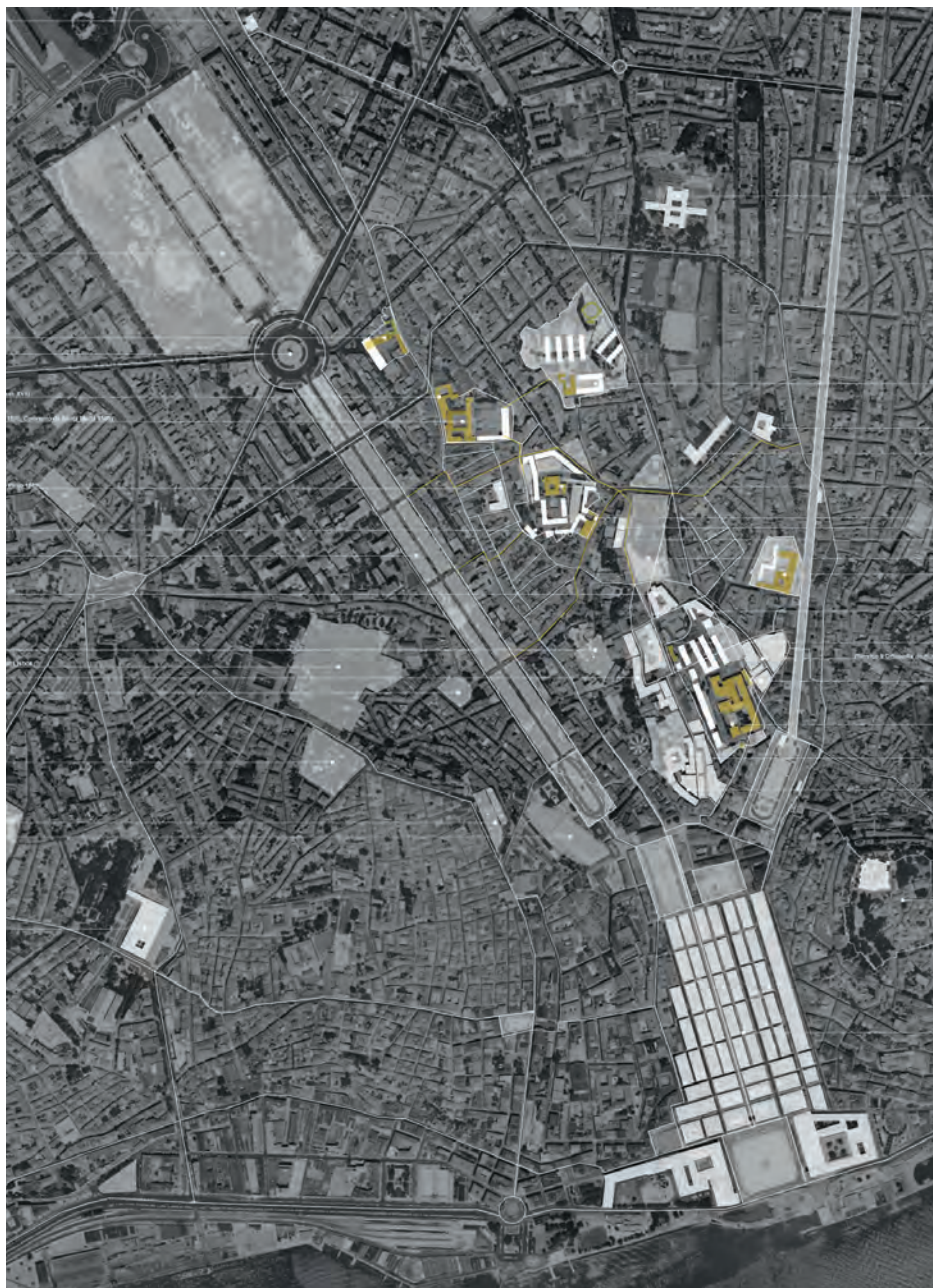
Alvaro Siza è incaricato della sua ricostruzione. Il progetto parte dalla analisi della Baixa Pompalina e dal riconoscere le sue singolarità nel sistema delle facciate - la cui uniformità ne determina la scala urbana - e in quello degli spazi vuoti, gerarchizzati in spazi pubblici, tra gli isolati, e privati, al loro interno.

Siza sceglie di continuare e rafforzare tali caratteri: ricostruisce in chiave moderna le facciate distrutte, riduce a quattordici metri la profondità dei corpi di fabbrica in modo da migliorare gli alloggi e allargare le corti che diventano spazi pubblici, inserite in una trama di percorsi, rampe e ascensori che collegano le diverse quote del barrio, comprese quelle della fermata della metropolitana Baixa - Chaido, realizzata nel 1998 su progetto di Siza.

Questi due interventi diventano modelli per successivi progetti di trasformazione che, partendo da una rigorosa comprensione dell’esistente - una condivisione dei saperi e dalla conoscenza della morfologia e della storia urbana, della sua evoluzione, delle tracce lasciate dal passato - operano con la medesima strategia: progettare sia l’architettura che l’infrastruttura, la connessione e la continuità con il resto della città. Tra questi interventi, si segnala la riqualificazione della sede del Banco de Portugal di Goncalo Byrne⁴ e Joao Pedro Falcao de Campos (2013). L’edificio occupa un intero isolato all’interno della Baixa Pompalina, avendo annesso nel 1868 la chiesa di São Julião tra-

sformandola in deposito di sicurezza delle riserve auree, collocando le casseforti nel presbiterio. L'intervento è l'esito di un concorso del 2007 che richiedeva sia la riabilitazione strutturale dei manufatti che l'adeguamento degli spazi della chiesa a Museo del Denaro. Il progetto si basa su un'analisi rigorosa, ma non per questo è un restauro filologico, valorizza gli elementi della *fábrica* pombalina, reinterpretandoli e reinventandoli. Contemporaneamente risolve questioni strutturali, tecniche, di accessibilità e di sicurezza legate alla nuova funzione. Gli elementi la *fábrica* pombalina reinterpretati sono: il sistema di spazi vuoti, nel progetto una sequenza di spazi aperti al pubblico che a partire dalla piazza del Municipio, attraverso l'ingresso, il nartece, la navata centrale e l'altare della chiesa arrivano al patio interno; la rigorosa metrica delle aperture e il disegno degli infissi delle facciate, ripensati in chiave contemporanea; il *saguão*, lo stretto patio interno e scoperto, qui occupato dai servizi tecnici, è svuotato per permettere agli ambienti di affacciarsi, ricevere la luce naturale e l'areazione. La questione strutturale è risolta, demolendo i due edifici tra la chiesa e il *saguão*, ad eccezione delle facciate, e collocando al loro posto un nucleo in cemento armato che irrigidisce l'intero isolato e alloggia la distribuzione e gli impianti tecnici. Gli spazi della chiesa sono restaurati, le parti distrutte non sono ripristinate, né demolite quelle posteriori: nel presbiterio resta la grande apertura che collegava la chiesa alla banca, dove sono collocati i ballatoi che appartengono al nucleo distributivo e permettono di vedere contemporaneamente il *saguão* e l'interno della chiesa. Questi e la continuità spaziale e percettiva tra la chiesa e la banca può essere interrotta dal velario in seta, opera di Fernanda Fragateiro, che ricostruisce lo sfondo prospettico e monumentale della navata centrale. Ai lati di quest'ultima le casseforti, inserite nelle arcate, non sono rimosse ma fanno parte dell'esposizione. Il progetto mette in evidenza la necessità della condivisione dei saperi, un continuo dialogo e confronto con diverse figure professionali che determinano le scelte progettuali e che si avvicendano in cantiere: oltre alla conoscenza legata all'edificio e al luogo - la storia urbana - il rilievo architettonico, la collaborazione con i geologi, gli strutturalisti, gli impiantisti, gli archeologi - che hanno ritrovato reperti inseriti

nel percorso museale - le diverse specificità legate al restauro - dei marmi, degli stucchi, ecc. - la collaborazione con dell'artista Fernanda Fragateiro che ha completato questa grande scenografia urbana. Il secondo progetto sul patrimonio riguarda la riconversione di sei conventi del XVI secolo presenti sulla Collina di Santana. La collina è una vasta area di 183 ettari, a nord della Baixa. In seguito al terremoto del 1755 il principale ospedale della città, l'Hospital de Todos os Santos, è trasferito sulla collina all'interno dell'ospedale São José, un convento del 1492 convertito nel 1770. Successivamente, con l'estinzione degli ordini religiosi nel 1834 e con l'epidemia della peste del 1857, altre strutture conventuali presenti sulla collina sono trasformate in ospedali. A queste si aggiunsero altre istituzioni: la facoltà di medicina e numerosi istituti di ricerca che qualificano quest'area per le attività legate alla salute. Nel 2008 il Comune promuove un concorso per la realizzazione di un nuovo ospedale Todos os Santos a Marvila, nella parte orientale della città e programma la dismissione di quelli presenti sulla collina. La società immobiliare Estamo tra il 2008 e il 2010 acquisisce la proprietà dei sei complessi ex-conventuali e nel 2012 incarica l'architetto Ines Lobo di redigere un progetto urbano per la Collina di Santana. Lo studio è un'accurata indagine sulla storia urbana, sulla lettura morfologica dell'area, sull'individuazione e sulla classificazione dei manufatti che appartengono al Patrimonio, le attrezzature e i servizi presenti. A questi si aggiunge una campagna fotografica che documenta lo stato degli edifici e serve a farli vedere ai cittadini da un punto di vista diverso. Questi materiali fotografici, insieme a quelli che illustrano i progetti, sono, infatti, oggetto di mostre che servono a dibattere e condividere con i cittadini le trasformazioni proposte dall'amministrazione. La Lobo individua tre strategie principali per la rigenerazione dell'area: valorizzare il patrimonio storico e architettonico; ristabilire il rapporto con il resto della città, migliorando l'accessibilità dell'area e aprendo i recinti ospedalieri integrandoli in una rete di percorsi pedonali, giardini e attrezzature pubbliche; affidare ai privati la costruzione di nuove abitazioni e nuove attività economiche. Nel 2014 il comune elabora il *Programa de Ação Territorial* per la Collina



de Santana in collaborazione con la società Estamo, il Ministero della Salute, l'Università, la società del turismo di Lisbona e altri enti interessati. Il programma ripropone i principali temi dello studio della Lobo e li integra con: la riabilitazione delle aree e delle abitazioni maggiormente degradate; la costruzione di residenze sociali e economicamente accessibili; la promozione del turismo culturale; la garanzia di non chiudere nessun ospedale prima che il nuovo polo ospedaliero entri in funzione.

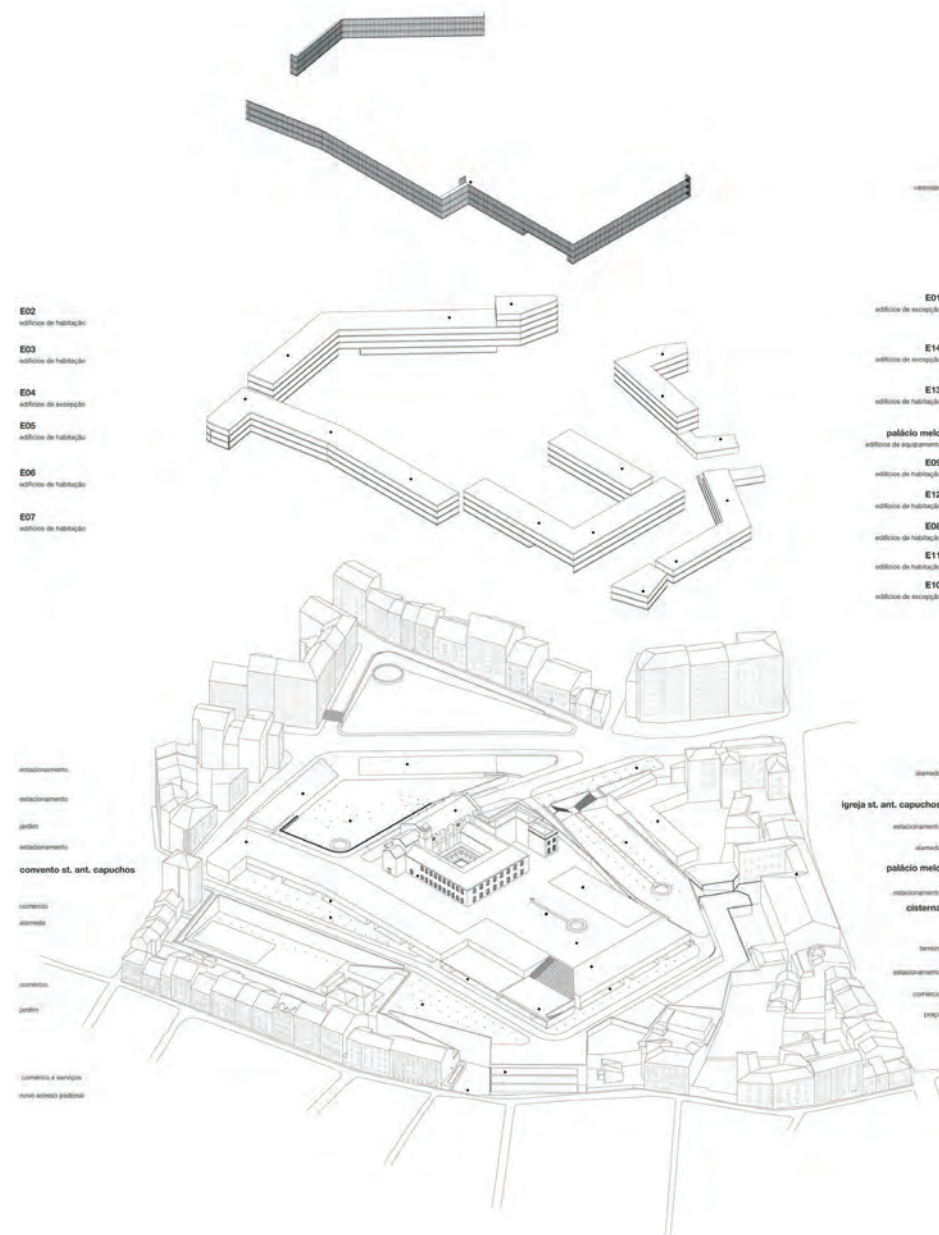
Le strategie principali sono riprese dai progetti di riconversione dei sei conventi, ognuno affidato a uno studio di architettura. La Lobo redige quello dell'Ospedale di Santo António dos Capuchos. Il convento e il Palazzo Mello sono entrambi edifici che appartengono al patrimonio storico-artistico e la loro presenza caratterizza questo pezzo di città. Il progetto della Lobo ne rafforza il ruolo, sia collocando al loro interno attrezzature collettive, aprendo e rendendo pubblica la corte interna e circondando il convento con spazi aperti e cinque blocchi, residenziali e commerciali, che ne rimarcano la centralità. I nuovi volumi assumono diverse altezze in base alla topografia del sito e poggiano su piattaforme che regolarizzano l'articolazione dei dislivelli e formano dei belvedere. Un terzo esempio individua un'ulteriore questione del progetto di trasformazione del patrimonio esistente: l'intervento su manufatti non di pregio, che appartengono al patrimonio pubblico, come gli edifici scolastici. In Portogallo tra 1930 e 1960, in un periodo in cui la scuola era ancora un fenomeno di élite, lo Stato Nuovo promosse il "Piano di nuova costruzione, ampliamento e miglioramento degli edifici scolastici". Questi edifici sono esempi di un'architettura di qualità ma, essendo collocati nelle periferie, non sono vincolati, né è riconosciuto loro alcun valore storico o culturale. Nel 2007 il governo portoghese istituisce il programma "Rinnovare le scuole per il futuro" e la società pubblica Parque Escolar per gestirlo. Numerose sono le scuole che sono ampliate e adeguate alle nuove necessità; tra queste la Scuola Francisco de Arruda, progettata da José Neves nel 2008 a Lisbona.

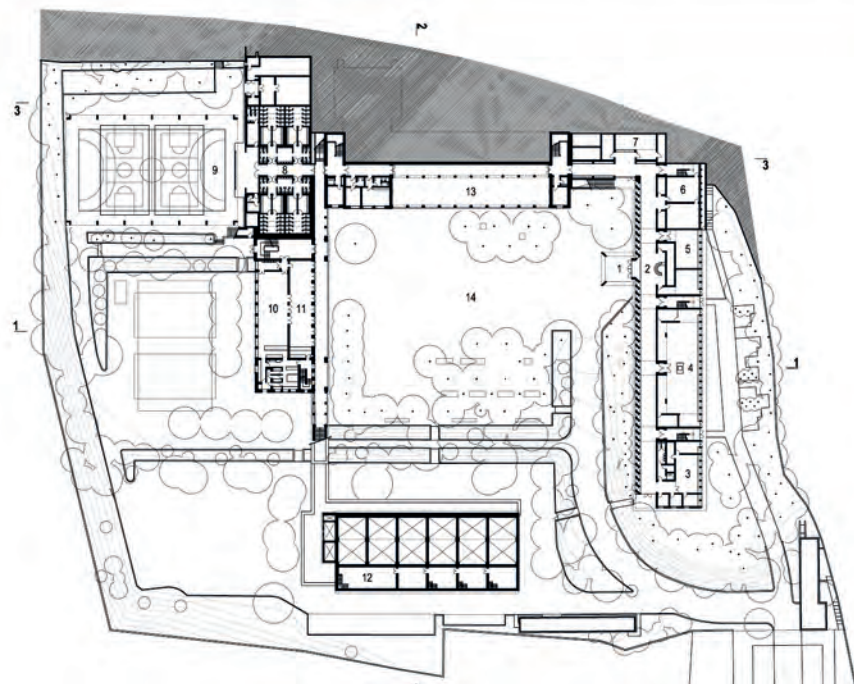
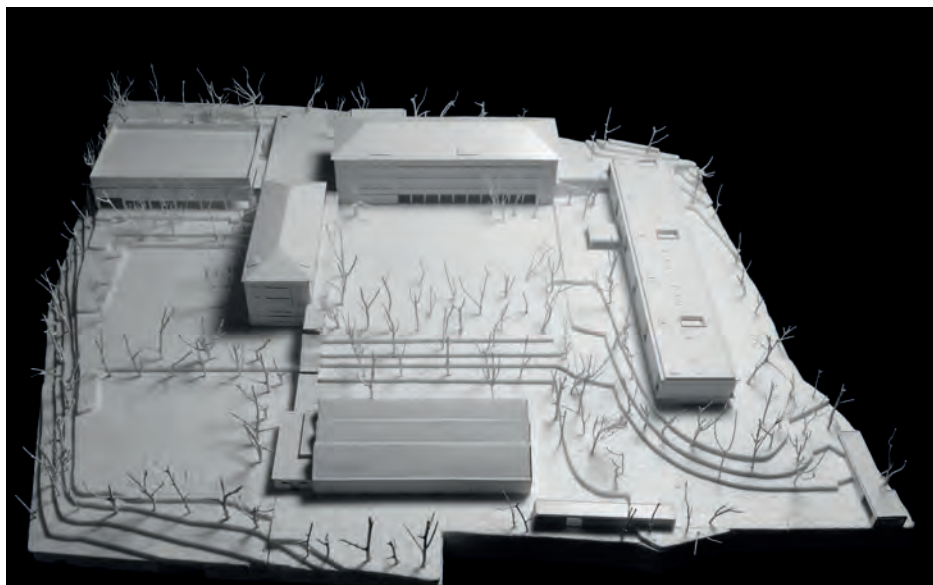
La scuola originaria era composta da tre corpi separati, posti su tre piattaforme che si inseriscono nel pedio che definisce l'area. Tra i corpi

viene realizzata una corte aperta alla quota più bassa e, al livello superiore, un giardino, in continuità con la foresta della Tapada da Ajuda, nel quale sono collocati i campi sportivi. Questi spazi esterni conferiscono il valore urbano alla scuola.

L'architetto rintraccia nell'esistente le regole compositive e le relazioni da riproporre nel progetto. La sua composizione per padiglioni, realizzati in tempi diversi e raccordati da un sistema di percorsi, è ripresa dall'architetto. Sul quarto lato della corte viene aggiunto un corpo di fabbrica creando un nuovo ingresso alla scuola. Di qui, un percorso giunge fino ai campi sportivi che vengono coperti. Un secondo volume, posto alla quota più alta - dove il progetto originario prevedeva l'entrata principale mai utilizzata per la mancata costruzione di una strada - dà senso all'atrio che è trasformato in uno spazio espositivo e ingresso al nuovo volume.

Anche in questo progetto è fondamentale la sequenza di spazi esterni che lo strutturano e che lo mettono in relazione con il paesaggio circostante. Con il nuovo volume si rafforza il ruolo della corte centrale, mentre alla quota superiore viene creato un giardino tra i campi sportivi coperti e il volume preesistente. Per far questo è necessario il lavoro congiunto con le paesaggiste Catarina Asis Pacheco e Filpa Cardoso de Menezes, pratica di lavoro per altro molto diffusa tra gli architetti lisbonesi. L'altra questione che richiede la collaborazione con i professionisti di diversi settori è adeguamento degli impianti. In questo progetto l'architetto la risolve in modo semplice: ogni ambiente, sia esso nuovo o preesistente, è dotato di un controsoffitto che permette di migliorare l'acustica e nascondere i condotti. Gli atri, i corridoi e lungo le scale che, secondo l'architetto sono gli spazi dove si concentra la memoria e il valore dell'edificio, sono restaurati in modo da non alterarne la spazialità originaria.





Note

¹ La Baixa Pompalina venne così chiamata dal marchese de Pombal, ministro che redisse il Piano Pombalino dopo il terremoto del 1755. Il Piano Pombalino del 1758 è stato il primo strumento di pianificazione di Lisbona, configura il centro della città, tra la collina del castello e il Barrio Alto, secondo i principi illuministi.

² Gonçalo Byrne, Lisbona. Tra vulnerabilità e resistenza, in "Domus" 986, dic. 2014, p. 136.

³ Ricardo Carvalho, Lisbona: Resilienza e Vulnerabilità, in "Rassegna di architettura e urbanistica" n. 159, ago-dic. 2019.

⁴ Gonçalo Byrne partecipa alla ricostruzione dello Chiado con il progetto di ristrutturazione dell'isolato lungo rua Garrett (1998-2002).

Didascalie

Fig. 1: Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos, *Restauro della Sede del Banco de Portugal*, Lisbona, 2007-2012.

Fig. 2: Inês Lobo, *Progetto urbano per la Collina di Santana*, Lisbona 2012.

Fig. 3: Inês Lobo, *Progetto urbano per l'Ospedale di Santo António dos Capuchos*, Lisbona 2012.

Fig. 4: José Neves, *Progetto di ampliamento della Scuola Francisco de Arruda*. Lisbona, 2008. Plastico e pianta del primo livello.

Sine cura

Architetture del riciclo del secondo Novecento

Zeila Tesoriere

Università degli Studi di Palermo, D'ARCH - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR/14, zeila.tesoriere@unipa.it

I quarant'anni che ci hanno preceduto sono stati scanditi da un'inedita attenzione per i territori della dismissione, inquadrati attraverso i nuovi paradigmi della sostenibilità e della transizione energetica. Per fare ciò è stato necessario costruire le condizioni del loro riconoscimento, interpretando in modo sempre più appropriato quello che ci circonda. Queste forme di rappresentazione, interne ai metodi disciplinari, hanno permesso di ampliare gli approcci del progetto, segnando l'inizio del XXI secolo.

Attraverso queste descrizioni alcune produzioni del secondo Novecento hanno modificato il concetto di Modernità. Non più inteso solo come ciò che è del proprio tempo, ma come valore riferito alla produzione di fatti costruiti colti nei loro legami specifici con le tante e diverse forze che li hanno determinati.

Tale passaggio deve ampliare lo sguardo verso la città costruita nel secolo scorso, che ha bisogno di ricevere quella stessa attenzione interpretativa che oggi riconosce i valori delle architetture industriali, infrastrutturali e dell'energia.

Questa città va cercata con coraggio nel corpo urbano che ha fatto del vantaggio speculativo immobiliare l'unica matrice del suo sviluppo. E' una città che riflette le figure del Movimento Moderno come uno specchio deformante: ne ignora integralmente i contenuti ideologici, ne avvilisce le sperimentazioni, ne abbrutisce il rapporto fra tecnologia e linguaggio. La questione non è certo esprimersi a favore o contro questa città, che è oggi in ogni città del mondo. Si tratta piuttosto di dotarla di significati e contenuti, a partire dall'evidenza che la demolizione e la ricostruzione sistematica hanno costi ambientali insostenibili ed esiti incerti rispetto alla necessaria nuova attribuzione di senso e capacità che questi luoghi aspettano.

L'elaborazione sistematica di progetti che intervengano all'interruzione di un ciclo d'uso (o subito prima) per avviarne altri, ampliando le funzioni, le pratiche, le temporalità e i caratteri dell'elemento di partenza, si configura come nodo procedurale e teorico di particolare rilievo per il futuro dei nostri contesti costruiti, che vanno intesi come giacimento di risorse progettuali.

Riciclare l'architettura è sempre implementare

Nel novero più ampio dei comportamenti produttivi che hanno dato concretezza ai paradigmi della sostenibilità, il riciclo dei manufatti è stato preceduto per decenni dalle pratiche industriali di riciclo degli oggetti o delle componenti.

Da questo punto di vista è necessaria una precisazione su alcune differenze relative ai due campi di applicazione.

L'efficacia nel riciclo degli oggetti è sempre proporzionale alla loro semplicità tecnologica e alla loro disponibilità a essere trasformati di nuovo in materie prime. Ciò è possibile se la natura dell'elemento da riciclare lo consente. Il vetro, per esempio, si ricicla solo se è possibile rifonderlo per ottenere del nuovo vetro. Sistemi più complessi, come per esempio gli impianti idraulici di un edificio, si possono riciclare solo se sono composti da materiali omogenei (tubature interamente in metallo da fondere per ottenere della materia prima). La produzione contemporanea delle componenti impiantistiche, le cui parti metalliche sono stratificate con altre in resine polimeriche, per esempio, ne ha accresciuto la resa e i caratteri di inerzia termica, ma le ha rese praticamente impossibili da riciclare.

Da questo punto di vista, il riciclo degli oggetti è un'attività energivora, che trasformando l'elemento ne modifica e spesso ne impoverisce le caratteristiche. Ottenere della carta da quella già usata significa in genere confezionare un prodotto di qualità diversa o addirittura inferiore rispetto a quello utilizzato come risorsa. Il riciclo degli oggetti (tutt'altra cosa rispetto al riuso) quindi è in linea di massima una procedura al confine con il down-cycling, la diminuzione delle qualità iniziali della materia riciclata.

Una delle principali implicazioni dei progetti di riciclo agli edifici, è invece che si tratta sempre di procedure implementali. Cessato il ciclo iniziale, il manufatto in obsolescenza del secondo Novecento è materia di un progetto che associ nuovi cicli al precedente, incrementando le funzionalità, le temporalità e i gruppi di fruitori cui si indirizza. Il progetto di riciclo che l'architettura contemporanea deve mettere a punto per il costruito del secondo Novecento deve interpretare la genericità

dei manufatti su cui si esercita come disponibilità alla trasformazione, come assenza di vincoli, dotazione di potenzialità per un ulteriore orientamento dei significati spaziali e relazionali di questi soggetti urbani. Al ciclo inteso come semplice svolgimento di una funzione prevalente deve subentrare l'idea di processo multicircolare, i cui spazi saranno progettati tenendo conto di altri processi circolari analoghi che saranno svolti insieme.

Accanto agli impianti industriali, agli edifici delle infrastrutture dei trasporti e dell'energia, cui l'architettura si dedica da decenni, il paniere delle materie va aperto ad altri edifici lasciati in abbandono per la cessazione dei loro cicli d'uso. Esiste una frequenza nei processi di ripresa e abbandono dei cicli, e in tal senso la maggiore ricorsività del fenomeno interessa i singoli fabbricati per attività commerciali. Ospitati in contenitori spesso (ma non sempre) di assoluta genericità edilizia, essi incarnano al grado più alto la mancanza di intenzionalità progettuale del manufatto. Il progetto di riciclo deve indirizzare verso questi elementi le capacità trasformatrici del progetto per dimostrare che esiste un'alternativa vantaggiosa al binomio demolizione-ricostruzione¹. In questi interventi, i cicli passivi dell'esercizio commerciale e dei servizi vanno affiancati ad altri, attivi, che siano attrattivi per gli investimenti legati alla trasformazione architettonica e che si facciano garanti di nuovi segmenti di profitto per sostenere l'esercizio del manufatto. E' relativamente facile ricordare che le capacità energetiche o la rispondenza alle norme dei manufatti del secondo Novecento non sono questioni di automatismo edilizio. Si tratta invece di temi con densità teorica, valenze estetiche ed etiche. La produzione dell'energia da fonti rinnovabili, infatti, o la sinergia fra la fruizione artistico-culturale, quella commerciale e l'intrattenimento appaiono oggi senz'altro gli orizzonti di policiclicità più appetibili e praticabili.

Tutelare il progetto, progettare la tutela

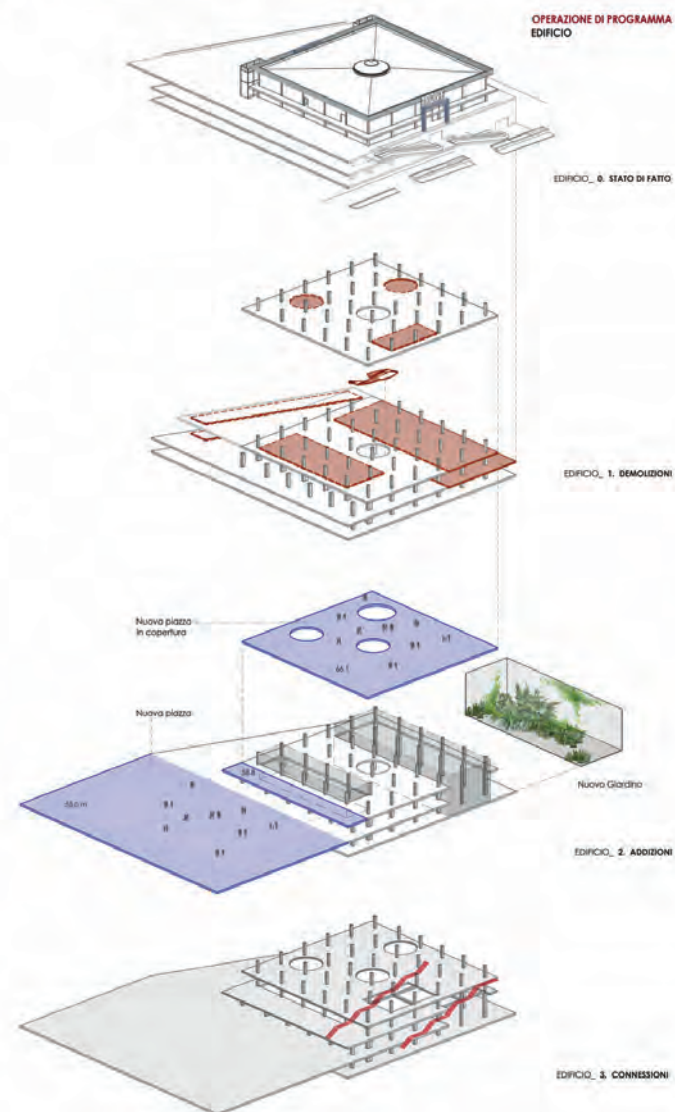
Lo statuto euristico dell'architettura contemporanea riceve quindi contributi di particolare interesse da questi progetti. Fra essi, il principale riguarda il superamento dei dogmi del monofunzionalismo e della mo-

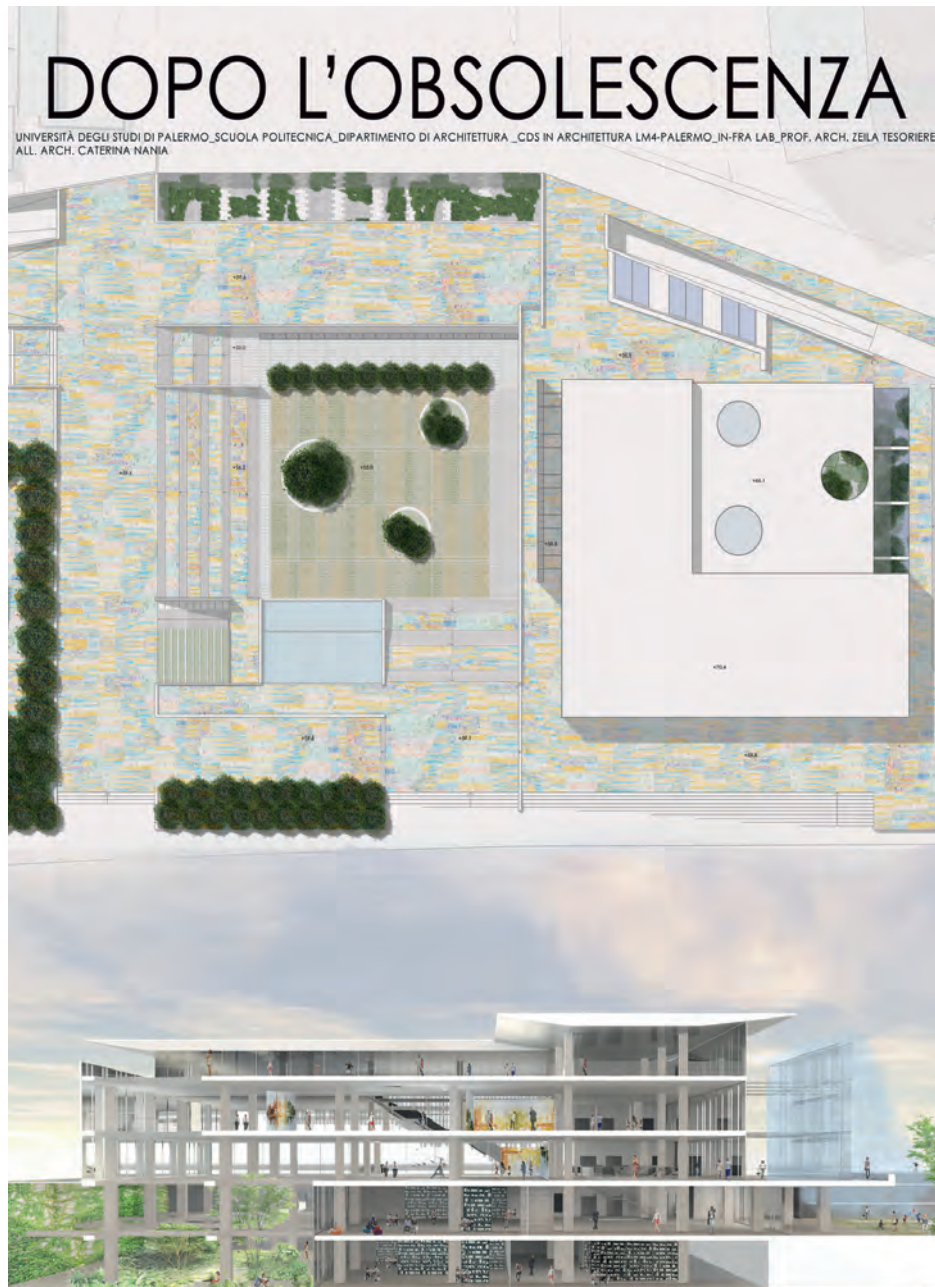
notemporalità su cui si sono costruiti tutti i luoghi specialistici del Novecento. L'ibridazione delle attività spinge a diversificare le modalità di gestione del manufatto. Ciò introduce il superamento dell'ulteriore, granitico, dogma novecentesco dell'incompatibilità fra pubblico e privato nella proprietà e uso dell'architettura. La compartecipazione fra soggetti pubblici e privati va riscritta attraverso le nuove spazialità che l'architettura potrà progettare, secondo una nozione sempre più incisiva, diffusa e condivisa del progetto di riciclo.

Un carattere peculiare di questo nuovo approccio si può definire di tutela trasformativa. Né restauro, né ristrutturazione, la tutela trasformativa si configura come ambito di pertinenza peculiare del progetto di riciclo. In tal senso, le condivise sensibilità contemporanee, che amano definirsi sempre più orientate alla conoscenza, formazione e salvaguardia di sistemi patrimoniali, devono ancora consolidare il loro rapporto nei confronti delle opere del secondo Novecento. La costruzione di uno sguardo sensibile a tale insieme disorganico di manufatti, incontra però alcune difficoltà. La prima è una pre-condizione, dato che si tratta di un corpus frammentario e non censito², composto da elementi che per datazione, funzione, tecnologia e cicli d'uso sono spesso segnati dall'abbandono e dall'obsolescenza. La seconda, più complessa, è legata alle ambiguità e alle incongruenze delle attuali procedure legislative circa il loro destino. Com'è noto, il nuovo Codice dei Beni Culturali fissa a 70 anni (e non più 50) l'età minima dell'opera per un pronunciamento automatico delle Soprintendenze circa un vincolo per la loro eventuale salvaguardia. Ciò mette la maggioranza di tali edifici, spesso costruiti da meno di settant'anni e di proprietà privata, nelle condizioni di essere legittimamente demoliti dai proprietari; incoraggia pratiche di sostanziale speculazione edilizia e accresce l'impatto ambientale. In casi come questi, ove ci fossero detentori della proprietà intellettuale di edifici a rischio di demolizione che intendessero proteggere l'opera, non potrebbero fare altro che sollecitare le Soprintendenze in merito al rilevante interesse storico artistico del manufatto ai sensi della L. 633/1941. E' in particolare la circolare ministeriale 5/2016 ad indicare i parametri per individuare l'eccellenza nella produzione recente. Va però rilevato che tre

DOPO L'OBSOLESCENZA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO_SCUOLA POLITECNICA_DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA_CDS IN ARCHITETTURA LM4-PALERMO_IN-FRA LAB_PROF.ARCH. ZEILA TESORIERE
ALL. ARCH. C. NANIA





di tali sette criteri sono relativi alla ricorrenza bibliografica e alla fortuna critica di opere che, proprio per la loro recente realizzazione e per la loro destinazione d'uso sovente di tipo industriale o infrastrutturale, è difficile invece che abbiano veloce e reiterata presenza in letteratura³.

La Costituzione ha concepito nel 1947 il concetto di patrimonio culturale come bene comune e nazionale, capillarmente diffuso sul territorio sino a costituirne il tratto prevalente (l'identità). Il rapporto con l'architettura del secondo Novecento estende l'idea di patrimonio a sistemi che per la loro omogeneità di datazione, tecnologia, trasformazioni indotte sul territorio, rapporti di scala, regimi di pratiche, spazialità intrinseche e peculiari si possano ritenere l'espressione formale di una produzione culturale e situata, in una data epoca.

Il progetto di architettura oggi in questo campo deve chiedere maggiore congruenza fra il livello burocratico e amministrativo e la consistenza reale di questo corpus. La praticabilità del progetto di riciclo va rafforzata, ricordando che i codici e le leggi devono corrispondere al contesto che devono regolare e il loro aggiornamento dovrebbe essere orientato prioritariamente ad accrescere questa congruenza. La legittimità disciplinare del progetto di riciclo va ribadita, come approccio di salvaguardia che supporti le opere di rilievo del tardo Novecento nell'inevitabile passaggio a nuove condizioni d'uso, mantenendo la loro integrità formale e dignità culturale. Ciò sollecita profondamente il ruolo culturale delle esperienze di ricerca che usano metodologie meta progettuali, e al tempo stessa sottolinea la responsabilità culturale degli Uffici che di fatto decidono del destino della città costruita.

Note

¹ Si fa qui riferimento a temi, metodi e risultati del Laboratorio di Laurea *Dopo l'obsolescenza. Architetture di riciclo per il Secondo Novecento*, coordinato dalla Relatrice Prof. Arch. Zeila Tesoriere presso il D'ARCH (UniPa). Fra il 2015 e il 2019 sono state svolte otto tesi sul riciclo di edifici commerciali in obsolescenza o abbandono. Ad alcune di esse fanno riferimento le immagini di questo articolo.

² Dal 2015, la Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane del MiBac ha avviato l'elaborazione di un Atlante dell'Architettura contemporanea e un censimento delle opere del Secondo Novecento su base regionale.

³ Per una disamina delle contraddizioni e delle ambiguità nell'applicazione di tali procedimenti ad un caso reale, si rinvia a: Tesoriere, Zeila(2019). L'articolo ripercorre le fasi che hanno portato nel 2017 alla demolizione del padiglione commerciale progettato da Gabriele Nicoletti lungo la circonvallazione di Palermo, per la salvaguardia del quale il Consiglio di Dipartimento di Architettura si è espresso all'unanimità attraverso un appello indirizzato a tutti i soggetti sensibili e competenti nella seduta del 23.05.2017.

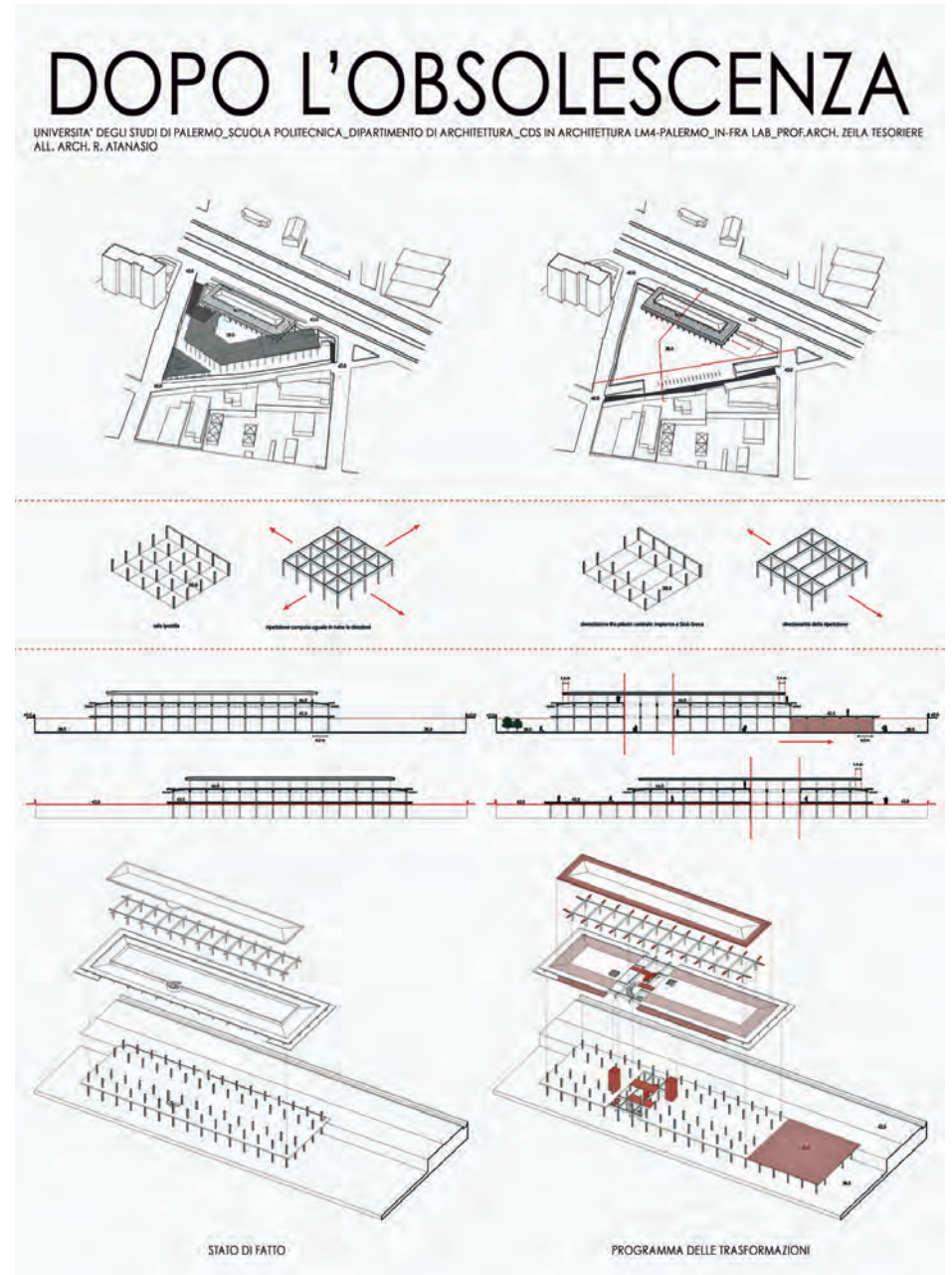
Didascalie

Fig. 1: Laboratorio di Laurea *Dopo l'obsolescenza. Architetture di riciclo per il Secondo Novecento*, "Progetto di riciclo del padiglione Mediaworld lungo la circonvallazione di Palermo" tesi di Caterina Nania. Il progetto trasforma l'edificio esistente in Centro culturale con ateliers e maisonnettes per artisti. Stato di fatto e programma complessivo delle operazioni.

Fig. 2: Laboratorio di Laurea *Dopo l'obsolescenza. Architetture di riciclo per il Secondo Novecento*, "Progetto di riciclo del padiglione Mediaworld lungo la circonvallazione di Palermo" tesi di Caterina Nania. Planimetria e sezione prospettica di progetto.

Fig. 3: Laboratorio di Laurea *Dopo l'obsolescenza. Architetture di riciclo per il Secondo Novecento*, "La struttura e l'involucro. Riciclo del padiglione Salamone & Pullara di Gabriele Nicoletti lungo la circonvallazione di Palermo", tesi di Rachele Atanasio. Il progetto trasforma l'edificio esistente in scuola per l'infanzia ed elementare, ufficio postale, ristorazione. Stato di fatto e programma complessivo delle operazioni.

Fig. 4: Laboratorio di Laurea *Dopo l'obsolescenza. Architetture di riciclo per il Secondo Novecento*, "La struttura e l'involucro. Riciclo del padiglione Salamone & Pullara di Gabriele Nicoletti lungo la circonvallazione di Palermo", tesi di Rachele Atanasio. Planimetria e vista di progetto.



DOPO L'OBSOLESCENZA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO, SCUOLA POLITECNICA, DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, CDS IN ARCHITETTURA LM4-PALERMO, IN-FRA LAB, PROF. ARCH. ZEILA TESORIERE
ALL. ARCH. R. ATANASIO



Bibliografia

Tesoriere, Zeila (2019), "Il padiglione *Salamone & Pullara* di Gabriele Nicoletti a Palermo", in *PER Salvare Palermo*, Priulla, Salvare Palermo.

Tesoriere, Zeila (2018), "Recyclage et Résilience. La fin des oppositions » in Rouillard, Dominique (a cura di), *Politique des infrastructures. Permanence, effacement, disparition*, Genève, Metis Presses, collezione Vues d'ensemble, pp. 169-180.

Tesoriere, Zeila ; Lecardane, Renzo (2015), "L'urbanité de l'héritage industriel. La re-conversion du viaduc de la High Line à New York", in *In Situ, revue des patrimoines*, n. 26/ 2015.

Tesoriere, Zeila (2013), "Dopo l'obsolescenza. Progetti per trasformare i viadotti ferroviari dismessi" in Palazzotto, Emanuele (a cura di) *Esperienze nel Restauro del moderno*, Bologna, Franco Angeli, collana Nuova serie di Architettura, p. 79-86.

Tesoriere, Zeila (2013), "vL'High Line Elevated Parkway : metamorfosi di un'infrastruttura in riconversione" in *Trasporti e Cultura* n. 35, L. Facchinelli Editore, Cannareggio, maggio 2013, pp. 76-85.

Tesoriere, Zeila ; Lecardane, Renzo (2011), « Bunker culturel : la régénération du patrimoine militaire urbain à Saint-Nazaire », in *In Situ, Revue des patrimoines*, 2011/16.

Restauro e progetto per l'archeologia: il caso della Villa Romana di São Cucufate

Daria Verde

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, Dottoranda (XXXIV ciclo), ICAR 19, daria.verde@libero.it

Lo studio delle tematiche connesse alla conservazione e alla valorizzazione delle aree archeologiche è ad oggi una delle questioni maggiormente dibattute in ambito nazionale e internazionale. Affrontato sotto molteplici punti di vista disciplinari, tale ambito di studi è infatti connotato da una moltitudine di significati, secondo un intreccio di sguardi differenti che ne sancisce al contempo complessità e ricchezza. Al centro del tema dell'implementazione della conoscenza, della conservazione e della manutenzione di aree archeologiche e di siti culturali allo stato di rudere si pone inoltre una nozione di grande attualità nella cultura contemporanea, vale a dire quella di "bene culturale" come "bene pubblico", da preservarsi quale luogo identitario dei membri della comunità¹. Partendo da queste premesse, il contributo si propone di indagare il rapporto tra le discipline del progetto e del restauro di architettura in relazione a un caso-studio individuato nel panorama della tutela e della valorizzazione dei siti archeologici portoghesi: quello della Villa Romana di São Cucufate. Ciò permetterà di valutare criticamente la ricaduta degli interventi realizzati dal punto di vista delle scelte operative, del loro impatto sulla materia storica, oltre che del miglioramento dell'accessibilità – intesa sia in termini di fruizione che di conoscenza – delle strutture archeologiche del sito di Beja. Partendo dalla lettura di tale esperienza sarà infatti possibile trarre spunti per una riflessione critica volta a valutare gli impatti – tangibili e intangibili – dell'intervento in esame.

La Villa Romana di São Cucufate

Considerata la residenza rurale romana meglio conservata in Portogallo, la Villa Romana di São Cucufate², situata nell'entroterra dell'Alentejo, nel distretto di Beja, è stata classificata come monumento nazionale nel 1947³. L'origine del sito archeologico risale all'occupazione romana del I secolo d.C., con l'edificazione di una prima villa, organizzata attorno a un peristilio, residenza di un grande proprietario terriero. Su tale nucleo originario, di cui sopravvivono soltanto gli ambienti termali, si sono succedute nel corso dei secoli diverse trasformazioni.

Tra il III e il IV secolo essa venne infatti sostituita da un secondo edificio su due piani, in mattoni e pietra, fulcro di un fiorente villaggio agricolo,

di cui restano ancora oggi tracce di edifici monumentali, tra cui i resti di un tempio successivamente convertito al culto cristiano.

Le emergenze archeologiche risalenti a questa fase e ancora oggi visibili comprendono parte dell'edificio a due piani, formato da un lungo corpo centrale e delimitato da due corpi laterali sporgenti. Questi ultimi, uniti da una galleria a volte – un elemento architettonico non comune nella penisola iberica – originariamente sostenevano un piano superiore, non più esistente, destinato agli ambienti residenziali.

All'interno dell'edificio sono invece ancora oggi presenti sale coperte a volta, probabilmente utilizzate per conservare scorte di vino e olio d'oliva, prodotti agricoli tipici della regione. L'accesso al piano superiore era servito da una ripida scala, in contrasto con l'imponenza dell'edificio, che immetteva in un ballatoio il cui sviluppo seguiva l'intera facciata. Nella parte posteriore si intravede tutt'oggi una cisterna, mentre degli ambienti termali si conservano l'impianto idraulico in pietra che portava l'acqua nelle aree del *frigidarium*, così come gli archi nelle aree della fornace che riscaldavano *tepidarium* e *calidarium*. A nord di questa zona termale si trovano le mura che delimitano la proprietà, con stanze per servi o schiavi impegnati nell'agricoltura. Infine, sono presenti resti di un giardino con un laghetto in pietra probabilmente utilizzato come piscina.

Non è nota la data esatta dell'insediamento della prima comunità di frati tra le rovine dell'antica fattoria romana, tuttavia nel Medioevo – probabilmente intorno al IX secolo – la parte settentrionale della villa fu trasformata in un convento, che resterà in uso fino alla fine del XII secolo. In seguito, nel 1254, i frati Agostiniani di San Vincenzo de Fora, succeduti ai Benedettini, fondarono nel convento la parrocchia intitolata a São Cucufate, un martire giustiziato nel 304 nell'attuale Catalogna, di cui ancora oggi si conservano alcuni affreschi raffiguranti scene della sua vita. Infine, nel XVII secolo l'edificio viene abbandonato dalla comunità monastica e cadde in stato di abbandono, mentre la cappella restò in uso probabilmente fino al XVIII secolo.

Interventi di restauro e progetto per una nuova fruizione

Nel 1975, la Direzione generale degli edifici e dei monumenti nazionali (DGEMN - *Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*) è stata coinvolta nelle operazioni di consolidamento delle coperture del sito, di rinforzo di pavimenti e pareti e di riparazione delle porte esistenti. L'anno seguente, nel 1976, sono invece state riparate le murature e le coperture a volta, e sono state poste in opera alcune nuove porte. La prima campagna di scavi è iniziata sotto la guida del professor Jorge Alarcão⁴ e del suo collaboratore Robert Etienne nel 1979, per poi proseguire nel 1981 e nel 1985.

All'inizio degli anni Novanta le indagini svolte dall'Istituto portoghese per il patrimonio architettonico (IPPAR - *Instituto Português do Património Arquitectónico*) presso il sito di São Cucufate hanno segnato l'inizio di un nuovo periodo di gestione. Infatti, il 1° giugno 1992, il sito è passato sotto la supervisione e l'autorità dell'IPPAR⁵, essendo quindi inserito nel programma di valorizzazione che punta alla creazione delle infrastrutture necessarie per motivare le visite ai siti archeologici del territorio dell'Alentejo.

In questo senso, nel 2001, il sito è stato riorganizzato: sotto la guida dell'IPPAR, sono stati condotti nuovi scavi archeologici, è stato realizzato un progetto di allestimento degli spazi esterni e sono stati aperti al pubblico degli spazi orientati al turismo, attraverso la costruzione di un centro accoglienza.

Inoltre, al fine di implementare la conoscenza dell'area e garantirne la continuità storica e geografica, l'IPPAR ha creato il *Núcleo Museológico* a Vila de Frades, nella *Casa do Arco* e nella *Casa do Almeida*, due edifici ceduti dal consiglio comunale di Vidigueira per fungere da centri divulgativi per i siti archeologici della regione. Il sito di São Cucufate è stato così inserito in un itinerario storico comprendente altri comuni, come Viana do Alentejo, Portel, Cuba e Alvito, secondo una strategia di partenariato tra comuni, popolazione locale e investimenti regionali, che al tempo stesso combina patrimonio storico, religioso e archeologico. Inserendosi in tale strategia a scala territoriale, il progetto di Nuno Bruno Soares per il centro di accoglienza della villa romana di São Cucufate

(210 m²) rientra in un generale programma di sistemazione paesaggistica – realizzato dall'architetto paesaggista Francisco Caldeira Cabral – dell'intera area circostante il monumento⁶. Tale programma si pone l'obiettivo di definire l'accessibilità al sito e l'avvicinamento ai ritrovamenti archeologici, attraverso un percorso di graduale scoperta che, partendo dalla *reception*, conduce al punto più alto del sito: un vero e proprio belvedere dal quale per la prima volta si ammira l'edificio antico. La struttura del centro accoglienza, posto all'ingresso del sito, è composta da due spazi complementari, ma tra loro distinti: la *reception*, dove è possibile acquistare il biglietto e dove si trova il *merchandising* diversificato – comprendente anche materiale promozionale relativo ad altri siti archeologici del territorio – e la sala espositiva, che racchiude una mostra riguardante le specificità del sito di São Cucufate. Grazie a questa mostra, che illustra in dettaglio l'evoluzione storica del monumento, il visitatore è così messo nelle condizioni di comprendere ciò che osserverà durante la visita alle strutture archeologiche.

Per quanto riguarda invece il percorso all'interno dell'area archeologica, esso viene guidato dalla presenza di pannelli informativi in ogni punto strategico della visita, rendendo in tal modo possibili itinerari diversificati e facilitando l'identificazione dei due periodi prevalenti, ossia la fase degli insediamenti romani e quella del monastero medievale.

L'itinerario consigliato parte, per motivi di coerenza cronologica, dalla visita al tempio romano, alla cisterna e alla piscina, tutte emergenze relative alla prima fase costruttiva del sito. Il secondo punto di sosta si colloca invece nei pressi dei granai e della cantina, successivamente riutilizzata anche nella costruzione del monastero.

Tuttavia, alcuni aspetti potrebbero essere migliorati, come l'accessibilità al sito da parte di visitatori a mobilità ridotta, incapaci di percorrere l'intero itinerario di visita per la presenza di dislivelli in corrispondenza di vari punti di interesse archeologico e turistico. Inoltre, dei resti oggi visibili delle ville di epoca romana, alcuni risultano di difficile identificazione, nonostante il supporto dei pannelli esplicativi contenenti piante di fase e relative definizioni, che non sempre garantiscono la lettura immediata degli spazi oggetto della visita. A tal proposito risulta particolarmente





significativa la possibilità di acquistare una brochure informativa che facilita la coerente interpretazione delle rovine, così come la possibilità di richiedere una guida presso il centro accoglienza prima dell'inizio della visita al sito.

L'aumento del numero di visitatori – in prevalenza famiglie e scolaresche – negli ultimi 15 anni può essere collegato da un lato alla possibilità di richiedere una visita guidata personalizzata, dall'altro all'incremento degli eventi culturali organizzati nel sito con la partecipazione attiva della popolazione locale. La gestione IPPAR del sito archeologico ha infatti tentato di migliorare la strategia promozionale e favorire la partnership con la comunità locale.

Conclusioni

Risulta dunque evidente come, grazie alla nuova gestione dell'IPPAR, il sito di São Cucufate sia stato sottratto alle condizioni di rudere attraverso la sua musealizzazione, o per meglio dire la sua urbanizzazione⁷, collocandolo cioè tanto nella dimensione urbana quanto in quella territoriale. Se da un lato ciò ha richiesto la progettazione di attrezzature specifiche per la sua fruizione, come il centro accoglienza, che aiuta ad interpretare lo spazio visitabile, dall'altro è stato necessario ricostruire filologicamente la sua immagine, per facilitarne la lettura, offrendo cioè una sintesi storica, definendo livelli e volumi, proponendo percorsi di visita.

In questo senso la conservazione preventiva e il restauro confermano la loro essenziale funzione conoscitiva, secondo una complessa circolarità che lega il fare storia al restaurare⁸. Infatti, se è vero che la conoscenza e la valorizzazione delle aree archeologiche rappresentano un tema che richiede un ampio approccio disciplinare – come il caso del sito di São Cucufate pone bene in evidenza – tali obiettivi vanno necessariamente raggiunti avvalendosi delle conoscenze proprie del restauro, intesa quale disciplina di sintesi, in grado di esercitare una regia tra i vari saperi coinvolti, focalizzando l'attenzione sulla massimizzazione della permanenza del patrimonio archeologico⁸.

La tutela e la valorizzazione del sito portoghese in esame ha infatti rap-

presentato un'occasione in cui alle competenze dell'ambito restaurativo, ben rappresentato dall'IPPAR, sono stati assegnati ruoli molteplici: dall'attitudine a leggere e riconoscere i valori del patrimonio archeologico alla capacità d'intervenire sulle evidenze antiche con l'intento di consentirne da un lato la trasmissione al futuro dall'altro la sua attuale fruizione, intesa sia in termini di miglioramento dell'accessibilità che di accesso alla conoscenza

Note

¹ Bellini 1998.

² Viana 1957, Almeida 1971, Espanca 1992.

³ Decreto n° 36 383, DG I Série, n° 147, del 28-06-1947.

⁴ Alarcão 1979/1980, Alarcão 1981.

⁵ Decreto 106F / 92, DR, 1a serie A, n. 126.

⁶ Mareco 2007.

⁷ Melucco Vaccaro 2000, p. 244.

⁸ Picone 2018.

Didascalie

Fig. 01: La villa romana di São Cucufate prima dei restauri.

Fig. 02: Il centro accoglienza progettato da Nuno Bruno Soares.

Fig. 03: Volta a botte affrescata all'interno della villa romana.

Fig. 04: Il percorso archeologico progettato da Francisco Caldeira Cabral.

Bibliografia

Alarcão, J., 1979/1980. "Escavações na villa luso-romana de S. Cucufate", in *Humanitas*, n. 31-32.

Alarcão, J., 1981. "A vila romana de S. Cucufate", in *Arqueologia*, n. 3, Porto.

Almeida, D., 1971. "Notícia sobre a «villa» romana de S. Cucufate", *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia*, Coimbra.

Bellini A., 1998. "La pura contemplazione non appartiene all'architettura", in *Tema*, n. 1.

Espanca, T., 1992. *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja*, Lisboa.

Mareco, P., 2007. *Sítios arqueológicos e centros de interpretação, em Portugal – Alentejo e Algarve*.

Melucco Vaccaro A., 2000. *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*, Roma.

Picone R., 2018. "Archeologia e contesto: il ruolo del restauro", in *Materiali e strutture*, n. 13.

Russo V., 2017. "Una difficile circolarità per la conservazione. Interpretazione storico-evolutiva e operatività sul patrimonio costruito", in *RICerca|REStauo*,

a cura di D. Fiorani, Roma.

Viana, A., 1957. *Notas Históricas, Arqueológicas e Etnográficas do Baixo Alentejo* in *Arquivo de Beja*.

Sitografia

http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=1044

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70270/>

http://www.brunosoaresarquitectos.pt/bsa_portfolio/brunosoaresarqs_portfolio.pdf

Il progetto di architettura per i contesti archeologici

Federica Visconti

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, SSD ICAR/14 - Composizione architettonica e urbana, federica.visconti@unina.it

L'attenzione 'architettonica' ai contesti resi sensibili per la presenza di rilevanti valori – storici ma ancor più formali – è, come viene da più parti riconosciuto, una specificità della cultura architettonica italiana, consolidatasi nel corso della seconda metà del Novecento nell'ambito disciplinare della composizione architettonica e urbana. Alla elaborazione di un pensiero teoretico originale non ha corrisposto, tuttavia, una sperimentazione altrettanto significativa e ampia legata all'architettura e al suo farsi, probabilmente per l'affermarsi di una cultura della conservazione che, in un eclatante paradosso, pare voler rinunciare a che *la nostra epoca possa esprimere una propria grandezza*, tralasciando in questo modo di riconoscere che la ricchezza di valori che le nostre città e i nostri territori esprimono deriva anche dalla loro ininterrotta stratificazione. Questo inutile contrapporsi tra cultura del vincolo e cultura della trasformazione si fa più aspro nei contesti archeologici, laddove il tempo della storia è stato interrotto e sembra impossibile ipotizzare che gli spazi possano tornare ad accogliere la vita, se non nelle forme della loro trasformazione in musei a cielo aperto.

«Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l'opera dello scultore, l'ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore.

Non abbiamo più, inutile dirlo, una sola statua greca nello stato in cui la conobbero i contemporanei: scorgiamo appena qua e là, sulla capigliatura di una Kore o di un Kuros del VI secolo, lievi tracce di colore rossastro, comparabili oggi alla più pallida henna, che attestano la loro qualità antica di statue dipinte, con la vita intensa e quasi terrificante di manichini e di idoli che per di più sarebbero capolavori. Questi materiali duri modellati a imitazione delle forme della vita organica hanno subito, a loro modo, l'equivalente della fatica, dell'invecchiamento, della sventura. Sono mutati come il tempo ci muta.

Talune di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l'ha

voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo.»¹.

Le parole di Marguerite Yourcenar innescano una riflessione su una possibile definizione di cosa siano i 'paesaggi archeologici' e sul se e come l'architettura debba intervenire su di essi.

Come è stato osservato, l'archeologia perviene a noi attraverso una *ferita*² che è fisicamente rappresentata dallo scavo e si reifica in manufatti architettonici spesso estranei o confliggenti con la configurazione formale della città o dei territori di superficie perché di questi non vengono assunti gli allineamenti, le giaciture, le regole che ne governano la struttura. Dallo *Spazio* al *Tempo*, queste vestigia non appartengono più neppure alla continuità della vita che la città nella quale irrompono mette in forma. Si pongono dunque all'Architettura questioni e problemi: cosa accade e come agire, progettualmente, quando l'archeologia emerge, all'interno di un ambito urbano o di un paesaggio le cui regole di impianto differiscono da quelle che regolano le strutture archeologiche? Quali sono i nuovi orizzonti di senso che l'archeologia, magari dal punto di vista formale solo frammento o brandello, può assumere? Come reimmettere questa archeologia in una dinamica urbana viva?

Domande di architettura rispetto alle quali due concorsi per due straordinari e differenti 'contesti archeologici' – quello dei Fori Imperiali nel cuore della Roma *caput mundi* e quello della Villa di Adriano immersa nel paesaggio delle valli in cui scorre il fiume Aniene – hanno rappresentato una significativa occasione, attraverso il progetto inteso come strumento di conoscenza oltre che di trasformazione, per sondare possibili risposte agli interrogativi che il lavoro sull'archeologia pone alla nostra disciplina.

Ponte dei Fori. Nova/antiqua forma urbis

L'Area archeologica centrale di Roma si struttura intorno al sistema rappresentato dai 5 Fori (di Cesare, di Augusto, della Pace, di Nerva e di Traiano) che costituiscono un insieme archeologico eccezionale, realizzati per progressive addizioni dal 46 a.C. al 112 d.C.. A partire dall'età

post-antica e per tutto il Medioevo, la città si è poi costruita al di sopra delle antiche strutture romane, utilizzandone spesso le pietre come materiale da costruzione e realizzando un processo di progressiva cancellazione e occultamento delle antiche vestigia che può dirsi ininterrotto sino al XVI secolo. Appartiene infine al XX secolo la 'liberazione' dei monumenti cui venne però inflitta una ulteriore ferita attraverso la realizzazione della Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali.

Non vi è dubbio che siamo qui di fronte a un caso esemplare nel quale la storia della città ha prodotto un palinsesto incapace di restituire un chiaro impianto e rendere intelligibili le qualità spaziali delle parti che lo compongono perché tutte le tracce sono alla fine considerate di pari dignità, forse in quanto interpretate come *documenti*, il cui valore è più che altro di natura testimoniale, più che come *monumenti*, il cui valore è invece di natura eminentemente formale.

Il progetto *Ponte dei Fori. Nova/antiqua forma urbis*³ si assume invece la responsabilità della scelta, accetta l'onere del giudizio critico sulla realtà e prova, con misura, a selezionare le tracce e restituire a queste straordinarie architetture urbane parte del loro antico splendore, seppure in alcuni casi 'per frammenti' o meglio con una scrittura sul suolo che non ambisce del tutto a ricostruire le spazialità originarie dei fori ma si limita a evocarle. Per far ciò non si esita a demolire la via dei Fori Imperiali e a costruire una nuova architettura – un ponte dalla piazza del Colosseo a piazza Venezia – che non è mera architettura tecnica di collegamento ma diventa luogo dell'affaccio e delle connessioni con il piano archeologico: un ponte 'radicato' al suolo, alla quota della città contemporanea attraverso due torri, a costruire una nuova porta di accesso da est all'area archeologica, e un nuovo foro, a ovest, che inquadra una inedita vista sul Colosseo.

Civitas Hadrianea

Il complesso archeologico di Villa Adriana, che fu residenza extraurbana dell'imperatore Adriano che la fece costruire in venti anni dal 118 al 138 d.C., è uno straordinario sistema di edifici che si volle fossero costruiti come riproposizioni analogiche delle architetture che lo stesso

Adriano aveva conosciuto e ammirato nei suoi viaggi in Egitto, in Grecia, in Siria e nelle vaste terre del suo impero. Oltre ciò, estesa su una superficie di oltre 120 ettari, la villa si adagia su un sistema morfologico che esalta e 'misura', disponendosi lungo un pianoro tra due affluenti del fiume Aniene.

Visitata e rilevata da studiosi di ogni tempo – dal XVI al XVIII secolo, Pirro Ligorio, Francesco Contini, Giovanni Battista Piranesi, Jacques Gondoin e Francesco Piranesi – la Villa ci parla oggi innanzitutto della sapienza dei Romani nel *costruire collaborando con la terra*, una sapienza che appare oggi smarrita come il territorio intorno al complesso archeologico testimonia tra addandono, incauto insediamento di attività estrattive e industriali, urbanizzazione nelle forme informi della dispersione.

Il progetto *Civitas Hadrianea*⁴ propone un generale ridisegno della buffer zone dell'Unesco, a partire dalla individuazione di quel sistema di relazioni a distanza tra 'punti importanti' – la Villa, la Villa d'Este, il Sepolcro dei Plauzi –, fondato anche sulle tracce della antica organizzazione agricola di questo territorio.

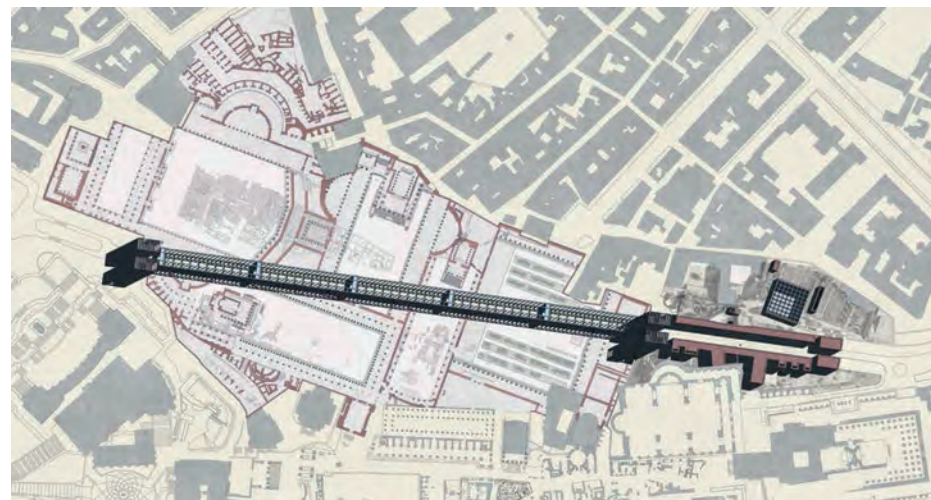
La 'composizione per analogia' della villa suggerisce poi di lavorare per astrazione a partire da alcune architetture di riferimento ed evocare, ad esempio, la villa di Settefinestre a Orbetello per il progetto della Domus agricola o il tessuto urbano basato sull'insula rettangolare di Pompei per il sistema degli alberghi. Nuove architetture vengono così collocate sulle stesse assialità che lo studio del territorio storico ha disvelato e dove la forma del suolo suggerisce riprendendo, anche in questo, la 'lezione' che la villa di Adriano ci offre come ancora operante.

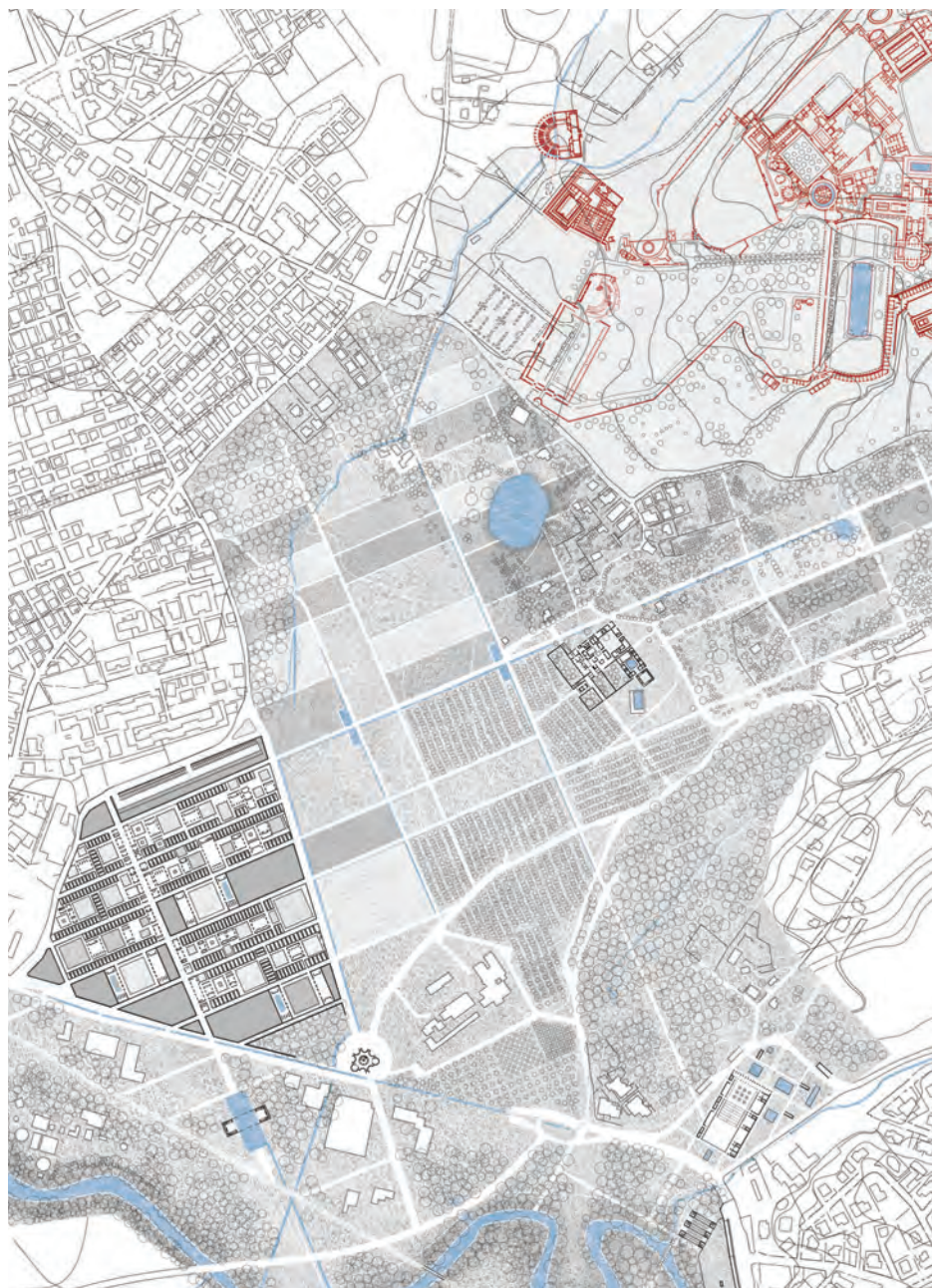
Note

¹ M. Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985.

² A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra*, Donzelli, Roma 2006.

³ Il progetto è stato elaborato in occasione della "Call internazionale per la riqualificazione e risignificazione di via dei Fori Imperiali - Piranesi Prix de Rome", promossa nel 2016 dalla Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia onlus. Gruppo di progettazione del DiARC_Dipartimento di Architettura della Università di Napoli Federico II + Uwe Schröder Architekt: V. Pezza e U. Schröder (coordinatori), R. Capozzi, F. Visconti, G. Fusco, C. Orfeo con F. Addario, M. Antoniciello, N. Fortunato, M. Russo, C. Sansò. Consulenti: A. Bossi con V. Saitto (museografia); I. Cortesi con M. Crosatto (paesag-





gio); R. Picone con L. Veronese (restauro); H-J. Beste (archeologia); P. Sanvito (storia dell'arte); A. Acierno (urbanistica); R. Landolfo e F. Portioli con L. Cascini (strutture).

³ Il progetto è stato elaborato in occasione della "Call internazionale Designing the UNESCO Buffer Zone - Piranesi Prix de Rome", promossa nel 2018 dalla Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia onlus. Gruppo di progettazione del DiARC_Dipartimento di Architettura della Università di Napoli Federico II: V. Pezza, J. Gomes da Silva, P. Portoghesi (coordinatori), R. Capozzi, G. Multari, F. Visconti, G. Fusco, C. Orfeo. Consulenti: I. Norton (architettura del paesaggio); L. Boursier (agronomia); H-J. Beste (archeologia); G. Cafiero (museografia); R. Picone, L. Veronese (restauro); O. Niglio, M. Pisani (storia dell'architettura); A. Acierno (urbanistica).

Didascalie

Fig. 1: Ponte dei Fori. Planovolumetrico

Fig. 2: Ponte dei Fori. Vista prospettica

Fig. 4: Civitas Hadrianea. Pianta tipologica

Bibliografia

Renato, Capozzi; Gaetano, Fusco; Federica, Visconti (2019) (a cura di), *Villa Jovis. Architettura e paesaggi dell'archeologia*, Firenze, Aión Edizioni.

Basso Peressut, Luca; Caliarì Pier Federico (a cura di) (2019), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Firenze, Vicenza, in edibus - Accademia Adrianea.

Renato, Capozzi; Gaetano, Fusco; Federica, Visconti (2018) (a cura di), *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Firenze, Aión Edizioni.

Federica, Visconti (2018), "Le ragioni di uno studio sulla città antica", in Manuela, Antoniciello; Roberta, Esposito (a cura di), *Pompeji. Città Moderna/Moderne Stadt_Postille*, Napoli, Clean edizioni.

Basso Peressut, Luca; Caliarì Pier Federico (a cura di) (2017), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aión Edizioni.

Federica, Visconti (2017), *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*, Tübingen/Berlin, Ernst Wasmuth Verlag.

Federica, Visconti; Renato, Capozzi (2017), "La Napoli sotterranea. Napoli "cava" e Napoli archeologica. Forme dello spazio sotto la città", in Uwe, Schröder (a cura di), *NEA-PEL*, Tübingen/Berlin, Ernst Wasmuth Verlag.

Federica, Visconti (2015), Numero monografico di *EdA_Esempi di Architettura* sul tema Urban Archaeology. Vol.2, n.1.

Federica, Visconti; Renato, Capozzi (2014), "La lezione della Città Antica. Impianto urbano e forme dell'abitare nell'area mediterranea. L'esempio di Ercolano", in Adelina, Picone (a cura di), *Culture Mediterranee dell'abitare*, Napoli, Clean edizioni.

Renato, Capozzi; Adelina Picone; Federica, Visconti (a cura di) (2011), *Archeourb. archeologia e città*, Napoli, Clean edizioni.

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,3} Il Patrimonio come *genius locis*

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,3} Il Patrimonio come *genius loci*

La sotto-sessione "Il patrimonio come *genius loci*" intende riflettere, a partire dall'analisi di opere di alcuni Maestri dell'altro moderno e di architetture di autori contemporanei dalla significativa produzione di edifici dall'alto valore simbolico ed intellettuale, sulle modalità di azione specifica attraverso il progetto di architettura per il patrimonio. Il patrimonio è qui inteso non soltanto come insieme di valori fisici da preservare, ma come vero e proprio contesto fondamentale ed unitario, fatto ineludibile per la concezione dell'opera di architettura. È ancora possibile, nella condizione contemporanea, considerare il patrimonio nella sua complessità spaziale e unitarietà formale come valore fondativo per il progetto di architettura?

Raffaele Amore

Il nuovo per l'antico nell'opera di Hans Döllgast

Luca Cardani

Il progetto come accumulazione di significati. John Hejduk e la maschera del New England

Gennaro Di Costanzo

L'atto fondativo come misura del paesaggio: La Fabbrica Olivetti di Pozzuoli

Marco Falsetti

Paesaggi della Tarda Modernità: nuove prospettive sulla trasformazione tipologica degli spolia contemporanei

Davide Franco, Chiara Frisenna

Hans Döllgast: memoria, ricostruzione e interpretazioni

Lorenzo Giordano

La ricostruzione della contemporaneità. Das Gelbe Haus

Andrea Iorio

Vero, falso, finto.

Archeologia scientifica e di invenzione nella Lubiana di Jože Plečnik: la sistemazione delle mura romane

Mariagrazia Leonardi

Giancarlo De Carlo e l'esperienza del Monastero dei Benedettini a Catania

Rachele Lomurno

La "virtualità" della rovina. Progetti per il Mausoleo di Augusto

Riccardo Lopes

Stratificazioni nel Tempo. Progetti di allestimento di Francesco Venezia

Roberta Lucente

Dialoghi necessari tra Progetto e Storia.

Fonti del progetto e il progetto come fonte

Eliana Martinelli

Ri-costruire il Patrimonio. Esperienze di progetto nella Tunisia del dopoguerra

Alessandro Mauro

Eduardo Souto de Moura e la Scuola di Porto: dal contesto "topografico" al contesto "culturale"

Giovanni Menna

Memento mutare mundi. Il progetto di Luigi Cosenza per la Galleria d'Arte Moderna di Roma

Alessandro Oltremarini

Modello, memoria, tipo. Sul progetto di Franco Purini e Laura Thermes a Marianella

Nicola Panzini

Recupero, riuso e ricostruzione del rudere. Tre edifici di Rudolf Schwartz nel dopoguerra tedesco

Francesca Patrono

L'eredità di Fernand Pouillon: un patrimonio comune tra Italia e Francia

I nuovo per l'antico nell'opera di Hans Döllgast

Raffaele Amore

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, Ricercatore Universitario, ICAR 19, raffaele.amore@unina.it

Premessa

L'articolo di Winfried Nerdinger del 1996¹ dedicato all'intervento di ricomposizione dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera ha avuto il merito di far conoscere anche in Italia uno dei restauri architettonici più interessanti realizzati nel secondo dopoguerra da Hans Döllgast.² «Sebbene le sue costruzioni abbiano per il resto un'importanza che non supera i confini regionali - scrive Nerdinger -, con l'Alte Pinakothek Hans Döllgast è stato l'unico che è riuscito a conservare in maniera originale a testimonianza e ammonimento dei posteri la storia che si evince dai resti sopravvissuti alla distruzione»³, realizzando un intervento emblematico per modalità compositive, scelta dei materiali e sobrietà del segno architettonico.

Il contributo che segue, partendo dall'esame critico dell'opera di Döllgast, intende svolgere una serie di riflessioni circa il tema della 'reintegrazione' di edifici storici parzialmente distrutti, con particolare attenzione alla 'materia' ed alla 'forma' delle aggiunte.

Il 'restauro creativo' della Alte Pinakothek

Progettata da Leo von Klenze tra il 1826 ed il 1836, in un'area periferica rispetto al nucleo medioevale della città bavarese, l'Alte Pinakothek è uno dei primi e più importanti edifici museali costruiti in Europa. Fu realizzata con murature di mattoni pieni ed elementi in arenaria di rivestimento, combinando elementi stilistici classici e rinascimentali, al centro di un intero isolato con una forma allungata a doppio 'T'. Tra la fine del 1944 e l'inizio del 1945 fu ripetutamente colpita dalle bombe sganciate da aerei anglo-americani che provocarono il crollo parziale di parte delle due facciate lunghe e del tetto. La mancanza di risorse impedì l'esecuzione di immediate operazioni di messa in sicurezza anche a conflitto ultimato, con il conseguente progredire delle forme di degrado e dissesto in atto. Nel 1947 fu avanzata la proposta di demolirla nell'ambito di un più ampio progetto di riassetto del quartiere che prevedeva la realizzazione di nuovi edifici universitari.⁴ Intanto, Döllgast che insegnava presso la Technische Hochschule, la cui sede era ubicata a poca distanza dai ruderi della pinacoteca, con il supporto dei suoi studenti cominciò ad elaborare soluzioni alternative alla demolizione,



dimostrando che un intervento di parziale ricostruzione sarebbe stato più economico di quelli prospettati di demolizione e ricostruzione. Le sue argomentazioni furono accolte dalle Autorità cittadine; fu così che nel 1952 – tra lo scetticismo di molti – fu incaricato di procedere ad elaborare un progetto di restauro dell'edificio di von Klenze.

Coperto i ruderi con un tetto provvisorio, Döllgast cominciò a lavorare al programma degli interventi da realizzare che ben presto si indirizzò secondo due precise direttrici: ricostruire le parti distrutte rispettando la struttura e la composizione delle facciate, mantenendo ben visibili le profonde ferite lasciate dalle deflagrazioni; apportare alcune modifiche all'impianto distributivo interno ideato da von Klenze, che appariva inadeguato sin dalla sua originaria realizzazione.

Ciò premesso, per la ricomposizione della facciata rivolta a sud che presentava i danni maggiori, scartata l'ipotesi⁵ di utilizzare materiali 'moderni', Döllgast optò per la realizzazione di una parete di mattoni di recupero a vista, poggiata direttamente sui bordi sfrangiati dei muri crollati, in cui si aprivano vani ad arco che seguivano il ritmo di quelli originali. Inoltre, rinunciò a riproporre cornici, fasce marcapiano e bugnato basamentale (fig. 1). Atteggiamento analogo tenne per riconfigurare la facciata verso nord, meno danneggiata (fig. 2). Dal punto di vista distributivo, invece, spostò l'ingresso al centro del corpo principale sul lato a nord, eliminò la scala ubicata nell'ala orientale, e costruì due grandi scale contrapposte in luogo della loggia lungo il fronte meridionale, per migliorare e rendere circolare il percorso museale (fig. 3).

I lavori si conclusero nel giro di pochi anni e la pinacoteca fu, dunque, reinaugurata nel 1957. Da allora e fino a tutti gli anni Ottanta del Novecento, ciclicamente, associazioni di cittadini, storici dell'arte e politici locali, continuarono a criticare aspramente le scelte di Döllgast, accusandolo di 'romanticismo delle rovine' e di aver 'rappezzato' le facciate, auspicando interventi di ripristino delle forme originarie. Fortunatamente, nonostante le forti pressioni della opinione pubblica locale, i caratteri essenziali del progetto di Döllgast sono stati salvaguardati; le uniche trasformazioni realizzate hanno riguardato le sale espositive interne, che

sono state riportate alle atmosfere originarie di Klenze, ed alcune parti dei prospetti, dai quali sono stati eliminati i segni di alcune sbrecciature.

Antico / nuovo. Tradizione / innovazione.

L'interesse e l'attualità per scelte compositive compiute da Döllgast per l'Alte Pinakothek riguardano le modalità di ricomposizione delle parti distrutte e la definizione dei dettagli e dei particolari costruttivi che – pur rimanendo riconoscibili nella loro 'contemporaneità' – si integrano nell'insieme, in continuità con le caratteristiche dell'edificio antico. L'integrazione delle mancanze è concepita attraverso l'interpretazione e l'elaborazione delle regole e dei principi compositivi, rinunciando a qualsivoglia idea di riproposizione delle forme originarie e dell'apparato decorativo. I nuovi muri in mattoni si integrano perfettamente con quelli di von Klenze senza creare tensioni, pur essendo chiaramente riconoscibili; gli elementi compositivi della facciata, cornicioni e cornici marcapiano sono evocati da inserti in cemento armato, lasciando all'osservatore il compito di ricomporre l'unità architettonica del prospetto mediante l'immaginazione. Il risultato è, ovviamente, un edificio diverso da quello originario, ma che in sé contiene, interpretati e rielaborati, i principi architettonici e costruttivi della fabbrica ottocentesca.

In tal senso, Giovanni Carbonara definisce l'intervento di Döllgast un esempio paradigmatico delle modalità di approccio nuovo/antico, «vera espressione d'un concetto 'critico-conservativo' del restauro inteso nella pienezza delle sue valenze scientifiche, visive e comunicative»,⁶ che nel riconfigurare l'unità compositiva, mira ad un'intima fusione tra le aggiunte e le parti superstiti, senza, peraltro, generare nessuna confusione storica.

Alcune delle soluzioni compositive adottate dal Döllgast rimandano ai restauri ottocenteschi del Colosseo di Stern e di Valadier. Del restauro dello sperone orientale di Stern, Döllgast fa sua la volontà di mettere a confronto antico e nuovo per dimostrare l'irripetibilità della soluzione ori-





ginale, ben evidente nella tensione che si genera nei punti di raccordo tra le murature esistenti e quelle aggiunte (figg. 4 e 5); della soluzione di Valadier fa propria la ricerca della misura compositiva dell'antico, della regola con la quale dare forma all'integrazione.

F. Peter e F. Wimmer evidenziano che Döllgast durante il suo viaggio di nozze in Italia nel 1926 ebbe modo di studiare le testimonianze archeologiche di Roma antica e che ciò influenzò positivamente la sua formazione: «Über die Villen hinaus wurde Döllgast in Rom zum ersten Mal mit Ruinen inmitten einer vitalen Großstadt konfrontiert, sah sie nicht nur als museale Relikte, sondern ergänzt, überlagert, umgenutzt und von Leben erfüllt. Auch die einfachen Maßnahmen zu ihrer Sicherung, wie Schutzdächer, Stützpfeiler oder Strebebögen durften ihn beeindruckt haben».⁷

Dal punto di vista compositivo, poi, non va dimenticato che Döllgast è stato esponente di un gruppo di architetti attivo in Germania «who, already in the twenties, could neither be counted among the radical Moderns nor the backward-looking historicists».⁸ Architetti che mostrarono sempre un approccio naturale alle forme storiche e tradizionali, senza mai cadere nello storicismo, e che seppero esplorare i nuovi materiali e le forme della contemporaneità senza perseguire il modernismo a tutti i costi.

Forse proprio per questo le opere di Döllgast nel campo della ricomposizione e del restauro di edifici parzialmente distrutti ci appaiono così interessanti: il suo modo di concepire il fare architettura, infatti, gli consentiva di affiancare il nuovo all'antico in maniera 'naturale', senza produrre inutili contrapposizioni. Le sue aggiunte sono sempre distinguibili, ma mai eccessive. I segni del passato, anche quelli più violenti, diventano parte della composizione, armonizzandosi con il nuovo. Ne sono testimonianza oltre che l'intervento all'Alte Pinakothek, quelli eseguiti per la Basilica di St. Bonifaz, per l'Alter Sudlicher Friedhof e per la Allerheiligenhofkirche (fig. 6), sempre a Monaco di Baviera.⁹

Conclusioni

Il restauro della Alte Pinakothek di Hans Döllgast, dunque, risulta ancora oggi, a più di sessant'anni dalla sua realizzazione, un intervento di grande interesse per molteplici ragioni.

È di grande interesse ed attualità se lo si esamina in una prospettiva storica, ovvero se lo si pone a confronto con la maggior parte dei restauri di antichi edifici per i quali si è resa necessaria una ricomposizione più o meno cospicua di parti mancanti, per motivi bellici, piuttosto che per eventi accidentali e/o catastrofi naturali. Scartando i casi, per la verità maggioritari, per i quali si è preferita la più rassicurante via del ripristino più o meno filologico – si pensi a solo titolo esemplificativo alla ricostruzione del Duomo di Noto, della Frauenkirche a Dresda, del ponte sulla Neretva a Mostar, del Castello di Berlino, ecc. –, infatti, gli interventi di restauro nei quali è stata affrontata la tematica del rapporto antico / nuovo, non hanno sempre prodotto risultati di grande qualità. L'antologia di casi proposta da Carbonara¹⁰ qualche anno fa – ed il relativo tentativo di elaborarne una prima classificazione in funzione dell'approccio metodologico seguito – testimoniano le oggettive difficoltà che comportano interventi di integrazione e riuso come quelli in esame.

In tal senso, ragionare sull'approccio metodologico seguito da Döllgast può rappresentare lo stimolo per una comune proficua riflessione tra il Restauro e la Progettazione architettonica per individuare una 'unità di metodo' che si caratterizzi per la capacità di ascoltare, di capire, di interpretare e di dialogare consapevolmente con il 'passato' nelle sue molteplici forme, significati e materiali, nonché metterne in luce le valenze, compatibilmente con l'adeguamento alle diverse esigenze della contemporaneità.

La varietà e la qualità delle proposte di ricostruzione del tetto e della *flèche* avanzate a poche ore dall'incendio di Notre-Dame¹¹ a Parigi da parte di alcune archistar o aspiranti tali, testimoniano la necessità di una seria riflessione sul ruolo dell'architettura di fronte ad eventi come quelli accaduti a Parigi e, più in generale, sul tema del presente contri-





buto. Il restauro architettonico negli ultimi duecento anni ha maturato un proprio corpus disciplinare che non può essere banalmente superato dall'estemporaneità di esercizi formalistici, privi di spessore culturale. Ogni azione progettuale e, dunque, trasformativa che si compie su una architettura storica impone un approccio basato sulla conoscenza pluridisciplinare ed integrata, che sia in grado di disvelarne i caratteri ed i valori, oltre che il degrado ed i dissesti, nella consapevolezza della grande responsabilità culturale che comporta ogni scelta tecnica e compositiva che si compie, a fronte dell'unicità e della irriproducibilità dell'architettura storica che si intende conservare.

Note

1 Nerdinger, 1996.

2 Hans Döllgast (1891 – 1974) dopo gli studi svolti a Monaco lavorò come collaboratore di diversi architetti tra i quali Peter Behrens, prima di approdare all'insegnamento, quale Professore di 'Disegno architettonico' presso la Technische Hochschule di Monaco.

3 Nerdinger, 1996, p.46.

4 Nerdinger, 1996, p.52. Nelle città tedesche devastate dalla guerra le politiche di ricostruzione sono state anche lo strumento attraverso il quale procedere ad una rimozione più o meno cosciente delle testimonianze della sconfitta e del proprio ruolo nel conflitto mondiale appena concluso. La gran parte delle chiese e dei monumenti sono stati reintegrati cancellando tutti i segni della guerra: solo in pochi casi i resti di edifici distrutti sono stati volontariamente conservati a testimonianza di quanto accaduto (Braun-Baus, 2009).

5 Döllgast elaborò anche una soluzione con mattoni di vetrocemento che avrebbe consentito la netta distinguibilità tra il nuovo e l'antico, ma che avrebbe restituito un edificio ricco di tensioni e meno equilibrato dal punto di vista compositivo che scartò in fase progettuale (Nerdinger, 1996, p. 50).

6 Carbonara, 2011, p. 122.

7 Peter- Wimmer, 1989, p.9.

8 Nerdinger, 1998, p. 113.

9 Jean - Klaus 2019.

10 Carbonara, 2011, pp. 111-137.

11 Pane, 2019, p.28.

Didascalie

Fig. 1. Monaco di Baviera. Alte Pinakothek, particolare della facciata sud.

Fig. 2. Monaco di Baviera. Alte Pinakothek, facciata nord.

Fig. 3. Monaco di Baviera. Alte Pinakothek, particolari della scala e dell'atrio di ingresso. In alto a sinistra la loggia originaria prima dell'inizio dei lavori di restauro (da Zapatero Rodriguez – Mora Alonso-Muñoyerro, 2016, p. 15). In alto a destra la scala ideata da Döllgast che occupava poco più della metà dello spazio dell'originaria loggia, in modo da consentire l'accesso alle retrostanti sale espositive e la conservazione delle strutture superstiti, successivamente abbattuta contro il parere di Döllgast per realizzare le monumentali scale oggi esistenti (da Braun - Baus, 2009, p. 77). In basso la scala e l'atrio di ingresso oggi.

Fig. 4. Monaco di Baviera. Alte Pinakothek, particolare facciata sud.

Fig. 5. Monaco di Baviera. Alte Pinakothek, particolare della facciata sud.

Fig. 6. Monaco di Baviera. Allerheiligenhofkirche, vista dell'interno con il tetto provvisorio progettato da Döllgast nel 1971. La foto è stata scattata nel 1987 dal fotografo Klaus Stock, quando nella chiesa fu allestita una mostra dedicata all'architetto bavarese (da



Jean-Stock 2018, p. 61). Agli inizi del nuovo secolo la copertura a tetto è stata rimossa e sostituita con una nuova struttura voltata nell'ambito di un complessivo intervento di restauro della chiesa.

Bibliografia

Technische Universität München und Bund Deutscher Architekten DBA (1987), *Hans Döllgast 1891-1974*, München, Callwey.

Winfried, Nerdinger (1996), "Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco", in Casabella, LX, n. 636, luglio/agosto 1996, pp. 46-55.

Franz, Peter - Franz, Wimmer (1998), *Von den Spuren: Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Salzburg, Anton Pustet.

Winfried, Nerdinger (1998), "Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture", in Convention, OASE, (49-50), 108-119; <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/4950/Hans-Dollgast>.

Hans, Döllgast (2003 reprint), *Journal retour*, Salzburg, Anton Pustet.

Miguel, Martinez Monedero (2008), *Proyectar el Vacio. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlin tras la Segunda Guerra Mundial*, Universidad de Granada, Granada.

Michael Braum, Ursula Baus (2009), *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser.

Giovanni, Carbonara (2011), *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET.

Maria Irene, Lattarulo 2016, "Le ricostruzioni interpretative: il caso di Hans Döllgast a Monaco di Baviera", in Riflessioni a margine delle 15° Biennale di Architettura, Rassegna di Architettura e Urbanistica, anno LI, n. 149, maggio-agosto 2016, Macerata, Quodlibet, pp. 80-86.

Maria Elena, Zapatero Rodriguez – Susana, Mora Alonso-Muñoyerro (2016), "La antigua Pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes", in rita n. 6, ottobre 2016, pp. 102-109.

Wolfgang, Jean, Stock, Klaus (2018), *Hans Dollgast: Creative Reconstruction*, München, Hirmer Verlag.

Wolfgang, Jean, Stock, Klaus (2019), *Schöpferische Wiederherstellung. Creative Reconstruction: Hans Dollgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann*, München, Hirmer Verlag.

Andrea, Pane (2019), "Notre-Dame de Paris: NO to the haste of politics. YES to the patient time of restoration" in Compasses, XI, n. 31, luglio 2019, pp. 25-33.

Il progetto come accumulazione di significati. John Hejduk e la maschera del New England

Luca Cardani

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura
Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, dottore di
ricerca e assegnista di ricerca, ICAR-14, luca.cardani@polimi.it

Introduzione

L'architettura nella storia ha spesso trovato nella contaminazione o intersezione con le altre discipline artistiche e scientifiche l'impulso per il suo rinnovamento. Il confronto con i risultati e le innovazioni delle scienze e delle arti ha fornito lo stimolo al rinnovamento del suo linguaggio e alla scoperta di nuove forme e nuove soluzioni.

Basti pensare a tutti i momenti nella storia in cui l'architettura ha avuto degli scatti decisivi - il Rinascimento, l'Illuminismo, il Movimento Moderno - e all'influenza che hanno esercitato le invenzioni e innovazioni delle scienze e delle arti sulla ricerca di nuove forme e idee, come necessità di rappresentare lo spirito e la cultura del proprio tempo, illuminando nuovi orizzonti di senso.

Ciò che consente di mettere in relazione i risultati di diversi processi conoscitivi è il meccanismo dell'analogia ed in particolare quella che viene chiamata la sua "funzione sintetica"¹, che presume l'unità della conoscenza e pone l'architettura nel generale processo conoscitivo.

L'analogia è una facoltà del pensiero che, stabilendo un'uguaglianza esatta di rapporti tra cose di differente natura, permette di sviluppare nuove ipotesi conoscitive come risultato di questa proporzione: una trasgressione al sistema conoscitivo che consente di superare i confini disciplinari, divenendo promessa di nuove scoperte conoscitive in attesa di esser verificate.

Nei tempi antichi la genesi del linguaggio architettonico, inteso come sistema di rappresentazione del significato degli elementi della costruzione e del senso degli edifici, è stato fondato sul principio dell'imitazione della natura, attraverso un processo di mimesi formale, che possiamo comparare ad un'analogia. Più tardi queste analogie hanno investito il mondo delle forme storiche dell'architettura e delle forme tecniche della costruzione, contribuendo all'aggiornamento del linguaggio, come scrive Antonio Monestiroli².

Con la "Città Analoga"³ Aldo Rossi ha costruito una teoria, messa in rappresentazione, con cui intendere un metodo di progetto sviluppato attraverso analogie con oggetti di una memoria personale e collettiva che diventano le fonti di ispirazioni per il significato delle nuove forme,

come afferma: «L'analogia si presenta quindi come elemento di riferimento a forme conosciute. E il riferimento investe anche il significato»⁴. Questo significa che durante la genesi della forma architettonica l'immaginazione si muove su cose già conosciute per immaginarne di nuove: grazie all'analogia l'immaginazione recupera quelle forme che hanno impresso su di noi un particolare significato o emozione che vogliamo ripresentare nel nostro progetto con una nuova forma.

Il progettare per analogie di John Hejduk

L'opera di John Hejduk (1929-2000) è caratterizzata da un intenso uso delle analogie, secondo una concezione fortemente influenzata dalla teoria di Rossi, come suggeriscono le sue parole da questo estratto: «In qualche modo la nostra relazione con specifici eventi e immagini nel tempo sembra concentrarsi su alcuni frammenti inquietanti della nostra esperienza, siamo allo stesso tempo osservatori e giocatori come in una partita di biliardo; (...) all'inizio silenzio; in attesa; compatti atomi densi di storie passate; e anche di storie future; messe in moto dalla nostra volontà; (...)»⁵.

In particolare Hejduk crede nella contaminazione tra le discipline come opportunità per l'ispirazione e lo sviluppo dell'architettura, e usa il pensiero analogico come mezzo per la costruzione del significato e della forma del progetto, intendendo l'architettura come momento di sintesi di un più ampio spettro conoscitivo, come afferma: «L'architettura è filtrata attraverso le discipline parallele della pittura, della letteratura e della medicina (...) l'architettura è un'arte di avvicinamento»⁶.

Questa concezione introduce dunque nel processo di progetto la possibilità di servirsi di riferimenti che non riguardano solo la storia dell'architettura, ma anche tutte quelle forme della cultura in cui si esprime un particolare significato che si vuole rappresentare in architettura.

The New England Masque, 1979

Con il progetto del "New England Masque" Hejduk avvia la sperimentazione di questo processo di contaminazione del progetto architettonico, disegnando un piccolo edificio che tenta di rappresentare lo spirito del

New England, attraverso un processo di accumulazione di significati stratificati nel patrimonio culturale di questa regione americana.

Hejduk guarda alle opere dei grandi artisti del New England, alla pittura di Edward Hopper, alla fotografia di Paul Strand, alla letteratura di Hawthorne e Melville, al teatro di Eugene O'Neill, e cerca quel pensiero autentico del New England che risiede in ognuna di queste opere; una sorta di patrimonio genetico comune che ha alimentato la loro genesi formale declinandosi in diversi linguaggi espressivi.

Hejduk scava nella 'cultura' di questi luoghi per estrarre i valori da tradurre in un carattere architettonico rappresentativo del New England, e attraverso l'uso del pensiero analogico tenta con questo progetto una traduzione da una forma culturale all'altra, come si evince dalle parole di Hejduk: «Lo Spazio che possiamo trovare nella poesia può esser tradotto architettonicamente e allo stesso modo l'architettura può esser costruita poeticamente e allegoricamente»⁷.

Grazie ad una prima analogia con l'opera teatrale "Mourning Becomes Electra", la tragedia di O'Neill sul modello della trilogia di Eschilo⁸, Hejduk avvia il processo di concezione dell'idea di questa casa. Nella tragedia di O'Neill la scena fissa su cui si svolgono le vicende è il Palazzo di famiglia della protagonista ai margini di una cittadina portuale del New England, che viene descritto con molti elementi architettonici che si possono ritrovare nel progetto di Hejduk: «Tutta la proprietà è circondata da una palizzata bianca e da un'alta siepe. (...) un vasto edificio in stile neoclassico... Un portico bianco, di legno, con sei alte colonne, contrasta con la facciata vera e propria dell'edificio, che è in pietra grigia... Le persiane sono dipinte di verde scuro. Dinnanzi alla porta, una scalinata di quattro gradini sale dal viale al portico»⁹.

Durante lo sviluppo delle tre parti del dramma, il palazzo subisce un decadimento analogo ai cambiamenti del carattere della protagonista. Alla compostezza neoclassica del palazzo corrisponde la maschera dell'austerità della protagonista, che cela dietro la rigidità del corpo e l'assenza di espressioni del viso, ogni possibile spiraglio per intuire le sue mosse e i suoi segreti.

La 'personificazione' tra il personaggio e l'architettura rappresenta la genesi del progetto di Hejduk e uno dei temi che caratterizza il suo lavoro: un edificio concepito come una maschera, che nasconde e allo stesso tempo rappresenta tutti gli aspetti socioculturali del New England, un'architettura conformata ai luoghi e ai suoi abitanti.

Un altro carattere di questa casa estratto dal mondo della letteratura del "Rinascimento Americano", da opere come "The Scarlett Letter" di Daniel Hawthorne, è il tema del simbolo e del doppio, come nota D.H. Lawrence: «non è un racconto grazioso e piacevole, è piuttosto una specie di parabola, una storia terrena con significato diabolico. (...) Dovete guardare oltre la superficie dell'arte americana se volete avere un'idea di quanto diabolico fosse tutto quel simbolismo, che si ridurrebbe, altrimenti, a puro bamboleggiamento»¹⁰: un tema intrecciato con il puritanesimo, il movimento religioso sviluppatosi largamente nel Nord America con la colonizzazione inglese, che ha costruito il costume e la cultura di questi luoghi al grido di "apparire puri".¹¹

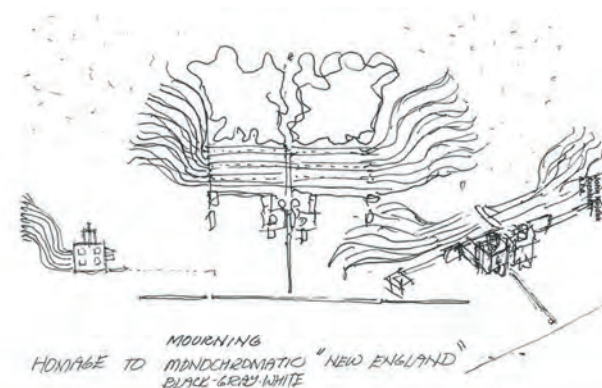
In particolare Hejduk coglie l'aspetto del doppio nella sua condizione umana: la relazione tra due persone, tra maschio e femmina.

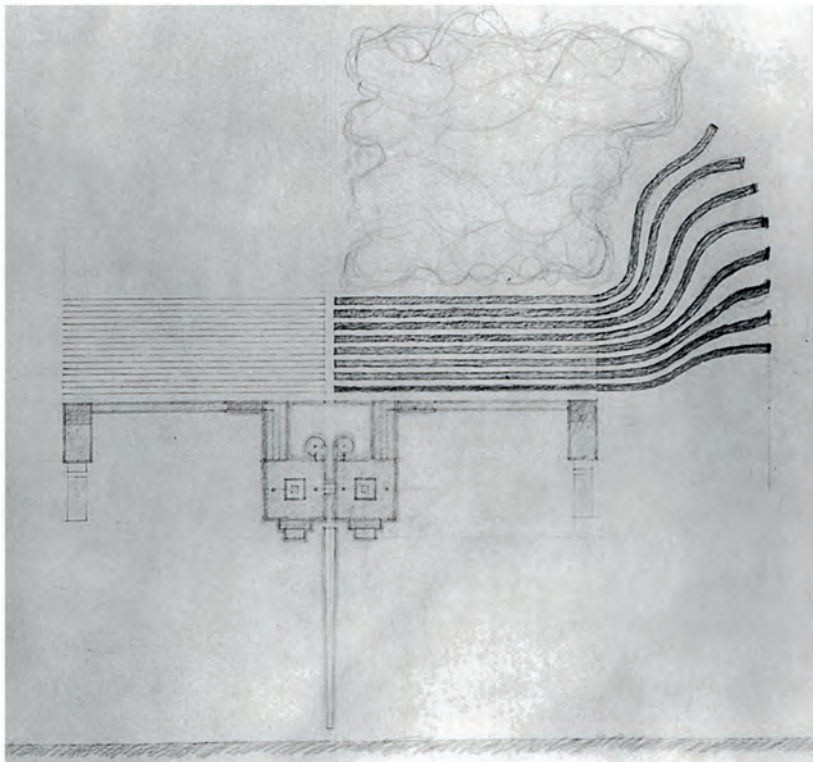
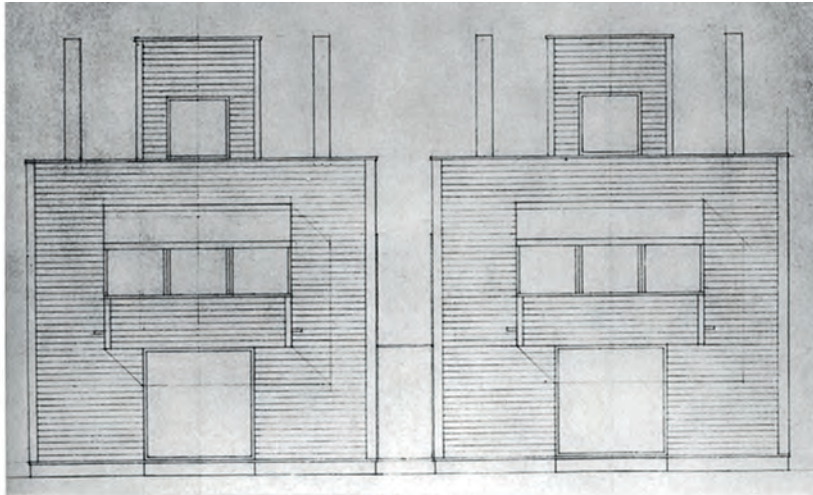
Questo tema è tradotto nell'architettura di una 'Casa doppia' una casa composta di due unità identiche, una per un abitante e una per un altro, con un rimando citato dallo stesso Hejduk alle "Double Houses" di Robert Venturi costruite sull'isola di Nantucket, qualche miglia a largo delle coste del New England.

Nel progetto di Hejduk queste due unità si dispongono affiancate lungo un asse di simmetria che crea due figure speculari, una che è l'opposto dell'altra, distanziate di una misura molto ridotta che in definitiva le rende riconoscibili come due parti di un solo edificio.

La simmetria crea anche due affacci, che diventano il fronte e il retro della figura: il fronte affaccia sulla distesa dell'Oceano Atlantico, il principale referente della casa, mentre sul retro sono addossati specularmente i corpi cilindrici delle risalite che rimarcano l'asse di simmetria, con un rimando citato da Hejduk alle torri del Maschio Angioino di Napoli e all'effetto di compressione creato all'interno della soglia¹².

Per raggiungere la piccola corte di ingresso alla casa dal retro, si deve





attraversare un esteso labirinto di siepi, una citazione diretta al film “The Shining” di Stanley Kubrick usata per ricordare quella sensazione di panico ed eccitazione spaventosa di un gioco ludico ma pericoloso, e dunque nuovamente legata al tema del doppio, dell’ambivalenza di significati e delle relazioni umane.

Infine Hejduk introduce la questione del linguaggio dell’architettura del New England, fondato storicamente sul concetto di decoro, come strumento attraverso cui la colonizzazione dei ‘Padri Pellegrini’ ha costruito una nuova società mercantile e puritana, rappresentata dalla nuova architettura coloniale, con uno stile neo palladiano di importazione, tramandato dal “Country Builder’s Assistant” di Asher Benjamin nel 1797, un “manuale che convenziona lo stile degli edifici e certifica allo stesso tempo i comportamenti e lo stile di vita”¹³.

Hejduk intende dunque richiamare le forme della tradizione in cui si sono manifestati e tramandati gli ideali e i modi di vita della società, e lo fa riferendosi al significato della tradizione espresso dalla campagna fotografica di Paul Strand chiamata “Time in New England”¹⁴, con cui il fotografo americano ha cercato di catturare il genius loci di questi territori, cioè il carattere che lega assieme i luoghi e la cultura degli abitanti alle forme architettoniche del paesaggio.

In particolare Hejduk è attratto dalle fotografie dalle architetture in legno dipinto di bianco, nero e grigio, così come nelle scene descritte da O’Neill, che incarnano lo spirito puritano e austero del New England, e che vuole riproporre nel suo progetto, come lascia intendere con una dedica sui disegni: HOMAGE TO MONOCROMATIC NEW ENGLAND / BLACK-GREY-WHITE.

Un particolare uso dell’analogia si riferisce nello specifico ad un ritratto architettonico, come ricorda Hejduk: «Ero dunque ossessionato da una fotografia di Paul Strand. The widow’s walk. Era completamente americana. È autentica. Non c’è altro posto, non in Europa, che abbia il widow’s walk. Lo sappiamo. (...) Quindi quando mi riferisco a Mourning Becomes Electra di O’Neill intendo dire che è qualcosa di veramente americano. È basata sulla commedia greca di Electra, ma O’Neill l’ha

trasformata in una cosa americana»¹⁵. Il widow's walk è una torretta a base quadrata o ottagonale posta in cima alle abitazioni, su cui salivano le mogli dei marinai per scrutare l'orizzonte dell'Oceano Atlantico, in attesa del rientro o meno dei propri mariti, da cui deriva il nome cammino delle vedove.

Hejduk estrae questo elemento, lo traduce nel suo personale linguaggio e lo inserisce nel suo progetto a coronamento delle due case speculari. Il widow's walk è una torre belvedere, che identifica con un nome e un elemento architettonico stabile e definito, il rito dell'osservazione dell'orizzonte dell'Oceano e il sentimento connesso, come nota Aldo Rossi durante la visita di questi luoghi assieme ad Hejduk¹⁶: «Le terrazze delle vedove sulle case del New England ripetono il rito greco di scrutare nel mare ciò che non è ripetibile, la sostituzione del rito al dolore, così come la fissazione si sostituisce al desiderio»¹⁷.

L'analogia è dunque usata in questo caso come citazione così come intesa da Aldo Rossi, per cui alcuni pezzi o parti di architettura possono essere direttamente usati durante la composizione perché: «risolvono esemplarmente o come rimando a un certo particolare, o arrivano a rendere esplicito il carattere di una architettura la cui soluzione è in fondo definitiva...»¹⁸, ed il cui significato è filtrato dal riferimento dell'immaginazione a qualcosa di già conosciuto in un'esperienza precedente e collettiva, che fissa la misura autentica di questo significato e per cui «il senso di ogni rappresentazione è così prefissato: ogni opera o parte è il ripetersi di un avvenimento, quasi un rito, poiché è il rito e non l'evento che ha una forma precisa»¹⁹.

Il progetto come accumulazione di significati

Il New England Masque è un progetto come sintesi di una relazione di cose, una rete di analogie riferite al patrimonio di un territorio, al riconoscimento di quei valori tangibili e intangibili che lo formano, e alla loro rappresentazione in forma architettonica.

Hejduk descrive questo movimento di costruzione del significato della forma come processo di accumulazione²⁰, durante il quale estrae e raccoglie i significati essenziali del soggetto, seguito poi da una gesta-

zione²¹ che mette assieme questi significati in una composizione architettonica, che si esprime con la tecnica dell'assemblaggio e del collage, unendo elementi di architettura e frammenti di altre cose per costruire una nuova forma che include tutti i loro significati in un senso più esteso.

Pur dentro una dimensione fortemente poetica e narrativa la rilettura di questo progetto non realizzato porta la riflessione su due aspetti intrecciati tra loro. Il primo riguarda la finalità dell'architettura e la missione dell'architetto. Il compito, sospinto da desiderio e volontà, di tradurre in forma costruita i significati del vivere civile, attraverso la conoscenza profonda della storia dei luoghi, dei valori del patrimonio, filtrati dalla personale ma necessaria interpretazione di essi.

La necessità di superare il predominio dell'approccio tecnicistico o normativo, in favore di una rinnovata cultura del progetto, che riscopra i valori preesistenti e persistenti della cultura dei luoghi, intendendo la cultura come serbatoio di valori civili che include tutte le diverse forme di espressione della conoscenza umana. Il progetto della New England Masque è una sorta di operazione archeologica di ri-costruzione di memoria collettiva, alimentata dalla capacità dell'immaginazione di creare nuove associazioni con tutte le forme della cultura - la poesia, la pittura, la scienza, la città, ecc. - che trovano una sintesi finale nel progetto di architettura. Una sintesi che non è didascalica di questo processo, ma piuttosto l'esito finale che immette una nuova forma nella realtà di questi luoghi, aggiungendo ad essi un ulteriore senso. Il secondo aspetto è invece legato all'analogia come strumento che permette di dare valore a questa operazione, estendendo i confini della ricerca architettonica perché non sia esclusiva e possa dialogare con le altre discipline nella costruzione della cultura. Specialmente nei giorni attuali, in cui le discipline sembrano specializzarsi e separarsi le une dalle altre, guidate spesso dal predominio della tecnica, l'analogia manifesta la sua necessità per tenere in relazione gli esiti delle diverse ricerche. Come ci ricorda Goethe l'analogia però non è immediatamente verificabile perché nasce da una trasgressione al sistema cultura: «Un'informazione mediante analogie la ritengo tanto utile quanto gradevole; il caso analogo

non vuole imporsi, non vuole provare niente...»²².

E così il risultato di questo processo necessita di esser per così dire provato, attraverso il riconoscimento dell'opera²³, quel momento in cui la società riconosce la forma architettonica come parte della propria cultura, e le persone provano un sentimento di appartenenza verso di essa. Solo quando questo avviene l'analogia porta alla scoperta di nuove forme, che rappresentano una nuova soluzione ad un problema conosciuto e immettono questa soluzione nella cultura, promettendo nuove scoperte nuovi orizzonti di senso; a condizione che ci sia un aggiornamento delle idee rispetto al proprio tempo, che si cerchi l'autenticità dei significati, altrimenti l'analogia dopo la sua prima scintilla, si estingue e sparisce.

Note

1 Cfr. Enzo Melandri (1974), *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, Milano, ISEDI, pp.18-19.; Antonio Monestiroli (1979) *L'architettura della realtà*, Milano, Clup.

2 Cfr. Capitolo Quarto "Natura, tecnica, storia. Le forme dell'analogia nel linguaggio architettonico". Op.Cit. Antonio Monestiroli (1979), *L'architettura della realtà...*

3 Cfr. Aldo Rossi (1976), *La città Analoga*, in Lotus International, n°13, Milano, Electa, p.5; Aldo Rossi (1999), *I quaderni Azzurri - 1968/1992*, n°14, Francesco Dal Co (a cura di), Milano, Electa, Los Angeles, The Getty Research Institute.

4 Op.Cit. Aldo Rossi, *I quaderni Azzurri...*, n°14.

5 Trad. «Somehow our own relation to specific events and images in time appears to be focused upon certain haunting disparate fragments of our experience, we are both observer and participator as in a game of billiards; (...) at first silent; waiting; dense compact atoms of past histories; and future histories too; set into motion by our will; (...)». John Hejduk (1980), "Casa come me", in *Domus*, n°605, Aprile, 1980.

6 Trad. «Architecture is filtered through the parallel disciplines of painting, literature, and medicine (...) architecture is an art of approximation» John Hejduk (1985), "The Flatness of depth", in *Mask of Medusa: works 1947-1983*, New York, Rizzoli.

7 «Space found in poetry may be translated architectonically (my emphasis)and equally, ... architecture can be created poetically and allegorically». John Hejduk, "Cooper Union: a Haven for Debate", *Architecture*, August, 1984. pp.42-49

8 O'Neill riprende il modello della trilogia di Eschilo ma per costruire una rappresentazione completamente Americana nei suoi caratteri: «Avevo in mente la trilogia di Eschilo – scrisse O'Neill – ma nel disegnare la psicologia nei miei personaggi non ho inteso seguire nessuno dei drammaturghi greci. All'opposto, ho fatto del mio meglio per dimenticare totalmente le loro varie Elette, eccetera.» dalla nota introduttiva in: Eugene

O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1962.

9 Ivi. p.9

10 D.H.Lawrence (1923), *Studies in Classic American Literature*; vers.it. *I Classici Americani*, Milano, SE, 1988. p.95

11 Ivi. p.100

12 «You come in here through the hedges into the court. And the, like the towers of Naples, you get squeezed in and enter here. These are not doors. They are 4·6> by 8·9> glass elements that raise up and down. Like glass blades... Guillotine." in op.cit. John Hejduk (1985), *Mask of Medusa...* p.132

13 Lamberto Amistadi (2015), "Convenzione e simboli della New England Masque", in AA.VV., John Hejduk, Firenze, AION. p.47.

14 Paul Strand e Nancy Newhall (1950), *Time in New England*, New York, Oxford University Press.

15 «So I get obsessed with a photograph by Paul Strand. The widow's walk. It was entirely American. It's authentic. There's no other place, not in Europe, which has the widow's walk. We know that. (...) So when I refer to O'Neill's Mourning Becomes Electra, that is a very American thing. It's based on the Greek play Electra, but O'Neill turned it into an American thing.» Op.cit. John Hejduk (1985), *Mask of Medusa...* p.130.

16 Hejduk in un'intervista afferma: «Rossi picked up when we were going up to New England. He had never seen the "Widow's walks" and he understood immediately the authenticity» estratto da: Carrsten Thau, "John Hejduk. Arkitekturens illumination indefra", *SKALA Nordisk magasin for arkitektur og design*, n°16, December, 1988.

17 Aldo Rossi (1981), *Autobiografia Scientifica*, Parma, Pratiche, 1990. p.94

18 Op.cit. Aldo Rossi, *Quaderni Azzurri...* n°14

19 Ivi. n°4

20 "process of accumulation". Op.cit. John Hejduk (1985), *Mask of Medusa...* p.125.

21 «Wall: "how do you pull all these diverse sources together? What are its mechanisms? Its time rate?" Hejduk: "It's gestation, basically"». Ivi. p.134

22 J.W.Goethe (, *Aforismi sulla natura*, Milano, Abscondita, 1994. n°113, p.28.

23 «l'analogia non deduce da un sistema di principi dati ma stabilisce un'ipotesi a partire da uno o più sistemi di riferimento. La costruzione del sapere attraverso analogie non assicura certezze ma è sempre da sottoporre a verifica. In architettura la verifica avviene attraverso il riconoscimento dell'opera» Op.Cit. Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà...* p.219

Didascalie

Fig. 1: John Hejduk, schizzo; R.E.Jones, Scenografia di *Mournin Becomes Electra*, 1933; Robert Venturi, *Houses in Nuntuckett*, 1970; Paul Strand, *Time in New England*, 1950.

Fig. 2: John Hejduk, *New England Masque*, Prospetto e planimetria generale, 1979.

L'atto fondativo come misura del paesaggio: La Fabbrica Olivetti di Pozzuoli

Gennaro Di Costanzo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 14,
gennarodicostanzo9@gmail.com

La Fabbrica Olivetti di Pozzuoli di Luigi Cosenza rappresenta l'esito di un lungo studio sul tema della fabbrica moderna. La problematicità fondamentale riguarda la condizione dell'uomo in rapporto all'ambiente produttivo e industriale, dove la 'fabbrica' rappresenta quel luogo teatro di alienazione e deprecabili condizioni di vita che nella modernità ha costruito, nell'immaginario collettivo, l'emblema di un ambiente inumano. Rispetto a queste premesse, la Fabbrica Olivetti vuole elevare il tema della fabbrica al livello di 'architettura industriale', quindi rappresentare l'edificio fabbrica. In questo senso, vi è un superamento della funzione e del problema contingente in favore di un più alto grado di sintassi tra quegli elementi che costituiscono un edificio: diviene architettura, ovvero opera d'arte per l'abitare dell'uomo, per György Lukács «l'architettura come arte deve appropriarsi dei risultati scientifici come base saldissima del suo specifico modo di "porre", deve partire da essi in tutte le sue creazioni; per suo conto vi aggiunge soltanto un corrispondente modo di apparire estetico, così che essi, senza perdere il loro carattere di nessi formulati in termini scientifici, vengono trasformati in un nuovo peculiare mezzo omogeneo: dalla costruzione regolata su principi scientifici, nasce uno spazio inteso come mondo proprio dell'uomo in un determinato grado di sviluppo storico-sociale»¹. Ne consegue che la costituzione del manufatto ambisce a un fine di ordine superiore: riguarda la composizione di spazi e il loro rispondere, in modo innovativo rispetto alle epoche precedenti, a un tema di architettura, ovvero al senso ultimo di un edificio. Riprendendo le considerazioni di Antonio Monestiroli, nel tema di architettura sono condensate le conoscenze e le aspirazioni di una data collettività, l'architetto ha il compito di intenderne la ragione collettiva «la sua attività è dunque attività rivelatrice di qualcosa che già esiste che egli deve conoscere e rendere evidente, che egli deve per così dire, trasformare di nuovo in architettura»².

Cosenza, nell'espone le ragioni della scelta architettonica adottata per la Fabbrica Olivetti, enuclea una serie di linee programmatiche³ delle quali si intendono riportare due passaggi, il primo riguarda l'inserimento dei volumi edilizi nel paesaggio flegreo e il secondo la composizione degli spazi interni ed esterni secondo la tradizione campana. Per quan-

to riguarda l'inserimento dei volumi edilizi nel paesaggio flegreo, vengono evidenziati diversi aspetti tra cui l'articolazione dei volumi edilizi attorno agli spazi naturali, l'accentuazione degli elementi architettonici rivolti a modulare la luce azimutale e zenitale, atti a produrre effetti chiaroscurali come le pergole e i frangisole; mentre per quanto attiene alla composizione degli spazi interni ed esterni secondo la tradizione campana, viene evidenziata la permanenza del caratteristico schema a corte appartenente all'area flegrea e alla Terra di Lavoro.

Per Cosenza risulta particolarmente importante pensare l'architettura industriale in rapporto a delle invarianti formali, costruttive e caratteristiche del territorio flegreo, che fanno parte di quell'esperienza architettonica specifica di un dato luogo e, per questo, rivelatrici di un determinato modo dell'abitare. In particolare risulta interessante come il processo compositivo tenga conto di alcune premesse che poi vengono puntualmente affrontate in modo critico, senza cedere il passo a facili rievocazioni di forme vernacolari. Lì dove viene individuata una specifica espressione formale, essa passa al vaglio di un processo di astrazione e messa in discussione delle sue caratteristiche proprie; ne consegue un chiarimento delle ragioni di quella forma, della sua costituzione. Un processo analogo a quanto avviene con la 'traduzione' come 'tradimento' della forma originale: questi due termini hanno una comune base etimologica con 'tradizione' e quindi con la continuità della storia, 'tradire' è intendibile come falsificazione, ma non siamo di fronte a una verità incontrovertibile, anzi, la necessità di messa in discussione e di dissacrazione è ciò che rende continuo il discorso in una data storia, in questo caso specifica di un luogo. Quello che avviene con la riproposizione delle forme vernacolari *tout court* riguarda piuttosto il 'tradizionalismo', differente dalla 'tradizione' per le medesime ragioni che interessano la comparazione di due termini come *mythos* e *logos*. Il primo indica la parola, nell'accezione di narrazione e l'uso della stessa rivolto a velare il senso profondo che la narrazione stessa trasmette ai posteri, il logos invece indica la parola nell'accezione di discorso, di ragione, ed è rivolto piuttosto a disvelare il senso⁴. Le forme vernacolari, intese come mito, appaiono così come cristallizzate, fornendo esclusivamente un patrimo-

nio di modelli statici, svuotate del senso profondo che ne permettano la continuità storica. Invece, quando questo patrimonio formale compare sotto la luce del logos diviene materiale per il progetto di architettura: la ragion d'essere di queste forme emerge per infondere nuovamente l'esattezza, attualizzandosi in una forma inedita ma appartenente alle specificità di quel luogo.

A questo punto, risulta interessante verificare la validità della scelta tipologica della Fabbrica Olivetti in ragione della sua capacità di trattenere le istanze legate alla cultura architettonica del territorio flegreo, dove invece la letteratura architettonica sul tema ha generalmente fatto risalire tale configurazione a ragioni di ordine funzionale e di ottimizzazione impiantistica; a testimonianza del processo compositivo che ha condotto all'elaborazione dello schema cruciforme, vi sono i 57 cartoncini disegnati da Cosenza, in questi risulta evidente come il problema compositivo riguarda la possibilità di inserire, fin dalla prima proposta, una fabbrica aperta al paesaggio flegreo. Questa prima proposta riprende quella già elaborata da Le Corbusier per la *Usine Verte* del 1944, composta in un sistema di padiglioni variamente disposti nel verde caratterizzati da facciate continue in vetro, che quindi consentono la visione dell'esterno dall'interno della fabbrica. Le variazioni successive sul tema mostrano come venga ricercato un asse principale della composizione generale: è interessante come se ne individuino due principali, l'uno in direzione sud-nord che quindi riprende l'andamento che dal mare conduce al monte Gauro, mentre l'altro, est-ovest, riguarda una giacitura prossima alla via Domiziana e all'andamento dei tracciati agricoli rinvenibili nella zona in cui la Fabbrica si sarebbe insediata. Con il cartoncino 36 avviene una svolta radicale nel processo compositivo: viene ipotizzato uno schema a corte disposto con il lato lungo parallelo alla Domiziana, da questo momento in poi le composizioni presenti nei cartoncini successivi cambiano radicalmente: rispetto alla disposizione monoassiale provata nelle proposte precedenti viene introdotta la compresenza di due assi principali che, attraverso una serie di depurazioni, conduce allo schema cruciforme definitivo. Se ne evince come lo schema a corte sia stato rivelatore per Cosenza di un principio insediativo fecondo, capace di

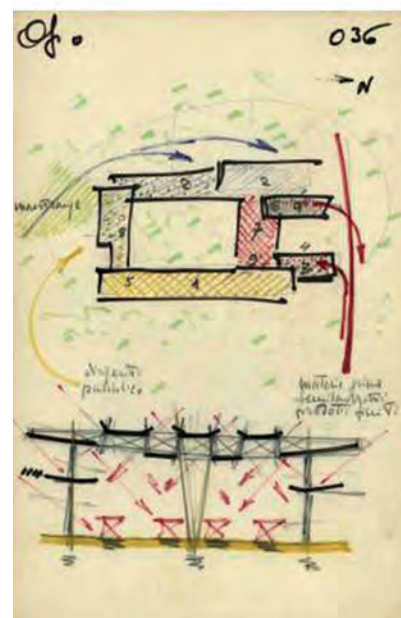
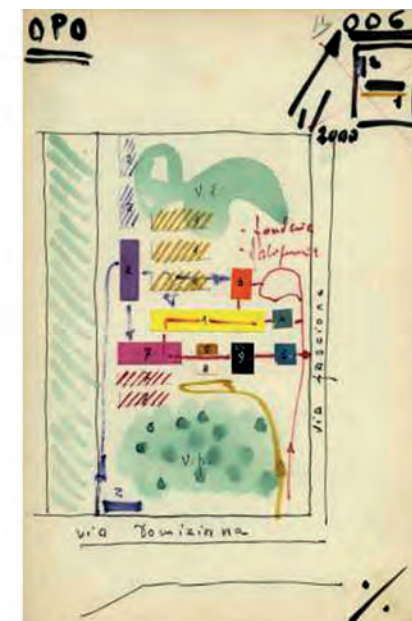
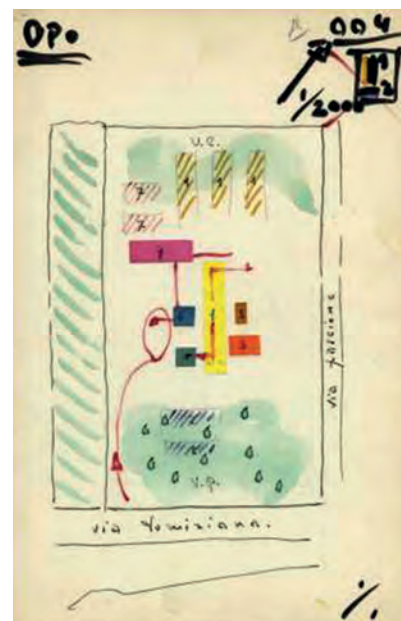
rilevare quegli ordini preesistenti nel paesaggio flegreo, ovvero sia stato in grado di allineare la difficoltà di insediare un nuovo e cospicuo manufatto in un'area dalla forte vocazione paesaggistica con le necessità funzionali di una fabbrica moderna, in particolare, con la possibilità di assicurare l'ampliamento della stessa rispettando il principio insediativo fissato fin dall'inizio. Lo schema tipologico cruciforme appare dunque come una variazione della corte aperta, il corpo di fabbrica che definisce le quattro corti aperte si configura in questo modo come l'incrocio di due volumetrie in cui agisce una forza centrifuga⁵, rilevabile dalla presenza delle aggiunte e dei punti cospicui dell'impianto sugli estremi, in uno di questi -l'edificio della direzione- si condensano una serie di soluzioni formali che lo qualificano come parte del manufatto generale dotato di maggior pregio anche in rapporto allo scenario naturale su cui prospetta. In conclusione, dello schema tipologico cruciforme si deve sottolineare come esso sia una soluzione legata soprattutto alla necessità di fissare uno sviluppo possibile per il luogo, alla stregua della crociera romana che informa l'evoluzione del *castrum*, lo schema biassiale si pone come strumento di misura del territorio e della sua forma, in questo modo l'ordine dell'opera coincide con gli ordini rinvenibili nel golfo di Pozzuoli. Questa identità, tipica degli impianti urbani, appartiene nel caso specifico a un singolo edificio che riesce a costituire una polarità all'interno di un sistema antropico più ampio, in diretta relazione con la natura, un modo di intendere i grandi manufatti che richiama l'idea moderna dell'*Outillage* lecorbusierano⁶. La convivenza tra natura e artificio è garantita dall'ordine intrinseco di quest'ultimo, dove non è la dimensione dell'intervento a stabilire relazioni con entità di scala differente, appartenenti alla natura, ma la sua autonomia formale. La Fabbrica Olivetti, in quanto autonoma, non ricerca alcuna mimesi con la natura ma convive serenamente con essa.

Note

¹ G. Lukács, *Estetica*, Torino 1970, p. 14 Vol. II.

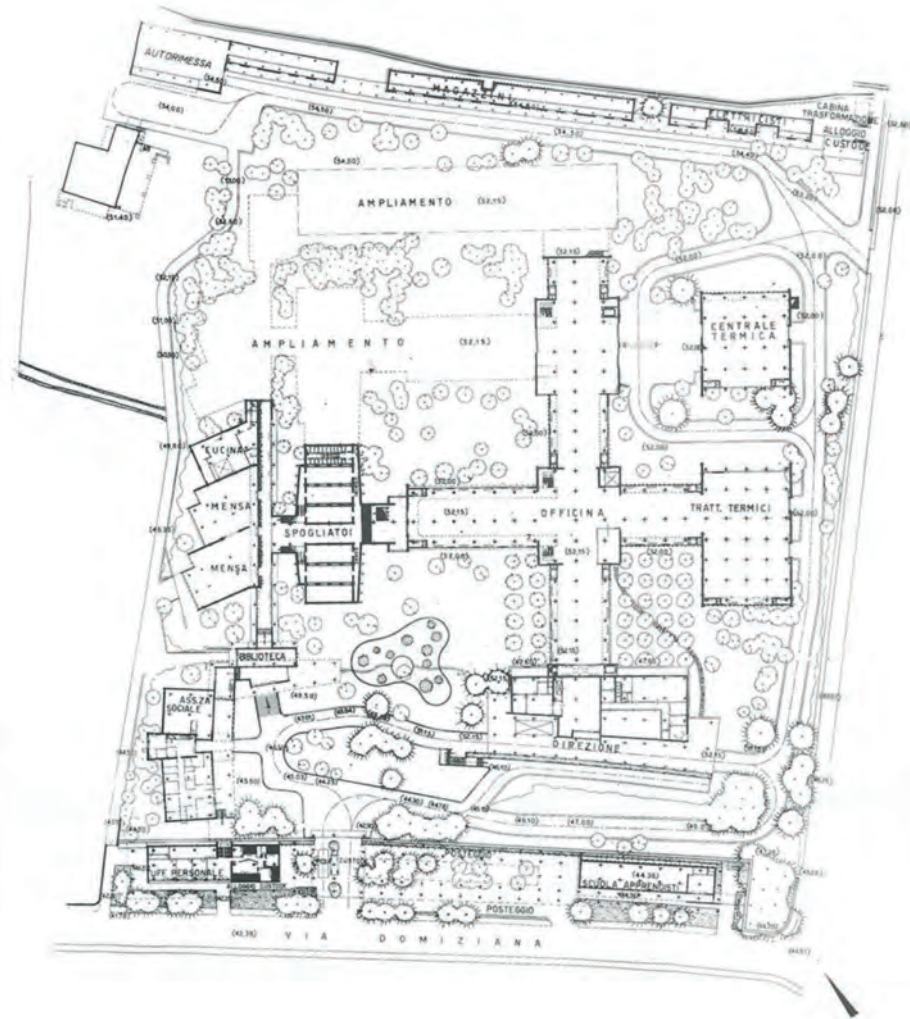
² A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Milano 1989, p. 13.

³ Si veda la scheda sulla fabbrica riportata in: F. Viola (a cura di), *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, Napoli 2012, pp. 180-183.



⁴Cfr. E. Franzini, *Il mito e l'infinito estetico*, in Id. (a cura di), *Paul Valéry. All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Milano 2016.

⁵Si veda la lucida considerazione di Carlos Martí Aris riguardo la Fabbrica Olivetti come schema cruciforme completamente differente rispetto a schemi analoghi rinvenibili nella storia; C. M. Aris, *Luigi Cosenza a Pozzuoli*, in: Id., *La centina e l'arco*, Milano 2002, pp165-170.



Didascalie

Fig. 1: Composizione dei cartoncini elaborati per il progetto della Fabbrica Olivetti, sono riportati il n.4 e n.6 ad indicare le composizioni monoassiali, nel cartoncino n.36 la composizione a corte e nel n.57 la soluzione definitiva.

Fig. 2: Tipologico della Fabbrica Olivetti nella sua prima configurazione (1951-1955).

Bibliografia

Francesco Viola (a cura di) (2012), *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, Napoli, Clean.

Pasquale Belfiore (2011), "La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli, un'architettura scienziata", in Salvatore Bisogni, *Ricerche in architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.

Maria Pia Fontana, Miguel Y. Mayorga (2008), *Luigi Cosenza. Il territorio abitabile*, Firenze, Alinea.

Giancarlo Cosenza (a cura di) (2006), *La fabbrica Olivetti a Pozzuoli. The Olivetti factory in Pozzuoli*, Napoli, Clean.

Alfredo Buccaro, Giancarlo Mainini (a cura di) (2005), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean.

Francesco Domenico Moccia (a cura di) (1994), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli, Clean.

Mario Labò (1955), "Lo stabilimento e il quartieri Olivetti a Pozzuoli dell'Ing. Luigi Cosenza", in *Casabella*, n° 206, luglio-agosto 1955, pp 57-61.

Paesaggi della Tarda Modernità: nuove prospettive sulla trasformazione tipologica degli spolia contemporanei.

Marco Falsetti

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, assegnista di ricerca, 08/D1 ICAR 14, levonraisen@gmail.com

L'uso degli spolia rientra da sempre nei processi antropici di appropriazione e modificazione di luoghi che hanno perso l'originaria funzione. I caratteri adattivi di tali processi, hanno prodotto, in molti casi, interessanti modelli urbani e architettonici, il più celebre dei quali è di certo il Palazzo di Diocleziano a Spalato. Ma, se in tale esempio, la trasformazione risponde ad un criterio "funzionale" che riverbera nell'immagine urbana, esistono altri casi paradigmatici nei quali l'uso e la ricontestualizzazione degli spolia è alla base di una operazione intenzionale che produce un cambiamento tipologico legato anche al dominio dell'immagine.

Per la sua eccezionale concentrazione di monumenti e, in particolare, di infrastrutture ereditate dal mondo antico, e per la continuità abitativa da sempre propria della sua storia, la città di Roma si è trovata nel tempo a metabolizzare i cambiamenti e le opere dell'antichità dando luogo ad innovativi paradigmi architettonici. Se il tema della modificazione e stratificazione dei monumenti romani da una prospettiva archeologica e iconografica è tuttavia materia che appartiene alla storia dell'architettura, l'analisi dei fattori trasformativi della tipo-morfologia può offrire, ancora oggi, gli strumenti utili –e talvolta operativi- a decifrare e prevedere i possibili esiti di molti fenomeni contemporanei.

Ai cambiamenti subiti dal paesaggio di Roma nel corso della storia, testimonianze frammentate di un passato più o meno definitivamente perduto, si sono sommate le fratture del presente, spesso legate ad eredità conflittuali o al valore di memoria. Non mi soffermerò tuttavia in questa sede sul tema amplissimo delle rovine e dei paesaggi ad esse associati per evitare di scivolare più o meno inconsapevolmente in una riflessione sugli attributi segnici, e sulla fascinazione estetica da esse prodotta. Al contrario, l'oggetto di questa riflessione è quello di riprendere in mano, attraverso alcuni esempi mediati dalla storia, il discorso sulla trasformazione a livello tipologico, valutando non solo la congruenza delle modificazioni alla luce di casi emblematici ma, soprattutto, la sua possibile contiguità operativa. Pur prendendo atto della "distanza" cronologica che ci separa dagli esempi riportati va comunque riconosciuto come il tema della modificazione del patrimonio edilizio, a livello tipologico, abbia dato forma ad un certo numero di invarianti che si ripetono nel

tempo e all'interno delle quali possono farsi ricadere molti esempi del passato recente o finanche appartenenti alla contemporaneità.

I casi qui sinteticamente "evocati" (Mura Aureliane, Terme di Diocleziano, area del Teatro di Pompeo) –solo apparentemente confinati in un' dimensione meramente archeologica- rappresentano in tal senso tre elementi archetipici del tema della modificazione: l'infrastruttura, l'edificio speciale, e il tessuto, la parabola dei quali è ancora oggi in grado di illuminare l'evoluzione degli attuali fenomeni urbani globali dalla Fünf Höfe di Monaco, alla Torre di David di Caracas e all' High Line di New York.

Sotto questo profilo, riconoscendo la validità degli archetipi finora delineati, ci si può approcciare al progetto secondo una duplice logica: da una parte intervenendo sul patrimonio "incompiuto" secondo un criterio di contiguità costruttiva (cioè proseguendone operativamente il processo trasformativo), dall'altra inquadrando anche gli interventi moderni all'interno di "categorie" tipologiche per le quali individuare metodologie operanti. Alla luce di questo secondo criterio anche gli esempi "eccezionali" tra i progetti contemporanei possono venire facilmente ascritti ai processi trasformativi di tipologie che si ripetono nel tempo.

Il primo esempio, cioè le mura aureliane, ci introduce al tema infrastrutturale dove l'infrastruttura non è solo un mero dato formale bensì, morfologicamente parlando, un organismo capace di assorbire processualmente al suo interno diverse tipologie edilizie. L'analogia con un'epoca apparentemente così remota non è, del resto, un'idea del tutto peregrina: diverse ricerche (soprattutto in campo socio-politico) come il recente volume della Scopece "L'impero globale. Transizione tardo antica e crisi post-contemporanea" hanno infatti tratteggiato le affinità tra la nostra epoca e il tardoantico. Sotto molti aspetti infatti, il nostro tempo presenta diverse analogie con la tarda antichità, sia sotto il profilo culturale che sotto quello sociale e se il settore dell'architettura può a prima vista apparire meno interessato da tale fenomeno è tuttavia innegabile constatare come anche -e soprattutto- nel nostro campo, vi siano in questa fase diverse "contrazioni" e "confusioni" sia a livello di linguaggi che di metodologie operative. Se la stagione delle archistar (la cosiddetta

"starchitecture") sembra volgere ormai definitivamente al termine, resta tuttavia l'ampio patrimonio di progetti incompiuti realizzati nel primo decennio degli anni 2000 così come gli edifici completati ma inutilizzati in quanto insostenibili finanziariamente. Il Palazzo delle Esposizioni e dei Congressi di Oviedo di Calatrava, la Cidade da Cultura de Galicia di Eisenman e la Città dello Sport di Roma –sempre di Calatrava- sono, in tal senso, casi particolarmente emblematici che tuttavia rappresentano solo alcune delle tante architetture "fallite" di questi anni (e la città di Ordos, nella Mongolia Interna ci dimostra che esistono anche "città fallite"). In quest'ottica il mondo Tardoantico, con le sue tribolazioni (ma anche e soprattutto con le sue sperimentazioni morfologiche) può offrirci alcune sollecitazioni in merito alla tipologia delle trasformazioni e alla coerenza del principio di modificazione con la natura dell' organismo architettonico.

Del resto anche un monumento oggi percepito come architettonicamente unitario, quali le Mura Aureliane, rappresenta in realtà la sovrapposizione/adattamento di due diversi progetti: quello originario redatto sotto Aureliano tra il 270 e il 275, e l'ampliamento ad opera di Onorio e Stilicone intorno al 403. Il cantiere onoriano si configura infatti come un immane crogiolo di uomini e mezzi il cui sforzo realizzò un manufatto equivalente, per estensione, alla cinta muraria voluta da Aureliano 130 anni prima (anch'essa opera immane), ma molto più articolato. Se già la prima opera si era trovata di fronte alla problematica di assorbire nel proprio tracciato una pluralità di costruzioni, la seconda dovette far fronte al problema di inglobare la costruzione preesistente, con tutte le difficoltà insite in tale genere di operazioni, ponendosi pertanto in contiguità strutturale e funzionale con il tracciato originario. Non bisogna dimenticare come nel V secolo il materiale laterizio disponibile fosse prevalentemente di reimpiego in quanto la città si stava modificando. In questo periodo i grandi edifici pubblici (teatri, terme), così come le infrastrutture, furono progressivamente abbandonati, anche a causa della contrazione demografica; i popolosi quartieri residenziali videro infatti diminuire gli abitanti e le grandi dimore patrizie furono adattate ad altre funzioni (spesso religiose), mentre i materiali degli edifici abbandonati

furono, in parte, reimpiegati nelle nuove costruzioni.

La sovrascrittura dell'esistente, o meglio la sua evoluzione processuale, appare quindi come elemento strutturante il fare architettonico, e sotto questo profilo, rappresenta un valido precedente per riprendere in mano progetti incompleti e trasformarli coerentemente con il loro organismo architettonico. In tal senso non sarebbe poi ipotesi assurda adattare tipologicamente alcune architetture incompiute, assecondando la triade poc'anzi delineata. Alcuni esempi contemporanei, seppur confinati in una dimensione di precarietà propria di contesti geografici distanti dal nostro, come il Sud America, dimostrano le possibilità (estremizzate) di tale modus operandi: è il caso della Torre di David di Caracas nella quale il processo di occupazione dell'immobile ha dato vita ad un fenomeno di ribasificazione dell'organismo edilizio che ha trasformato un grattacielo per uffici in "tessuto residenziale".

Lo stesso fenomeno può rileggersi nella trasformazione di teatri e anfiteatri: con la caduta dell'impero romano e le invasioni barbariche il teatro, nella maggior parte dei casi, cadde progressivamente in rovina finendo con l'essere utilizzato come cava di materiale per la costruzione di altre strutture o come base per una forma urbana concentrata. Gli esempi storici ci illustrano le numerose possibili trasformazioni della tipologia, dalla cava al deposito merci, alla piazza d'armi e al carcere. Un'interessante analisi comparata sugli anfiteatri italiani, ad opera di Kuroda, ha del resto indagato le modalità di trasformazione e di riuso degli anfiteatri romani ripercorrendone l'evoluzione in fortezze, abitazioni, edifici religiosi, prigioni, complessi amministrativi o finanche industriali (prendendo in esame i maggiori anfiteatri romani presenti nel territorio italiano come Verona, Lecce, Ancona, Lucca, Firenze, Spoleto, Aosta, Pollenzo, Padova, Assisi).

Ma se per lo stadio, e in generale per gli edifici speciali a pianta centrale, è possibile ancora oggi ipotizzare una destinazione residenziale (si pensi ad un progetto simile come il Gasometro di Vienna di Nouvel, Coop Himmelblau, Wehdorn e Holzbauer) altri casi dimostrano come recuperare la matrice tipologica è un'operazione delicata e non sempre fortunata. Se infatti da una parte possiamo annoverare un progetto





come quello dell'High line di New York che recupera la dimensione tipologica dell'infrastruttura (ma potremmo altresì citare la cinta muraria di Xian, in Cina, che riprende il principio del camminamento in quota per realizzare un circuito lineare senza stravolgere la natura morfologica del manufatto) altri casi, come il Fondaco dei Turchi, ci mettono in guardia dalle derive eccessivamente estetizzanti di tali fenomeni. E se in linea di principio anche il Fondaco dei Turchi ha mantenuto una vocazione non troppo diversa dalla sua originaria tipologia commerciale, è evidente come, l'artificiosità della ricerca formale, o la preminenza/prepotenza dei "brand" abbia dato luogo alcune note stonate che alterano la lettura dell'organismo sovrascrivendone l'immagine architettonica.



Hans Dollgast: memoria, ricostruzione e interpretazione

Daide Franco

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 12, franco.davide@poliba.it

Chiara Frisenna

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 12, chiara.frisenna@poliba.it

<<Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno.

Questa è architettura>>

A. Loos

Tutti gli edifici raccontano una storia. Dal momento in cui vengono pensati al momento in cui essi vengono demoliti, questa storia può articolarsi in successive modificazioni più o meno drammatiche. Alcuni di questi edifici hanno storie silenziose, appartenenti ad un intorno relativamente stretto; altri invece ne raccontano una "ad alta voce", una storia che appartiene alla memoria di tutta la popolazione, che proprio da quell'edificio in qualche modo si sente rappresentata. Questi edifici non rappresentano la durata di un certo tipo di architettura, ovvero la sua capacità di resistere al tempo, ma ne mostrano tutta la fragilità, la loro e quella degli uomini con cui condivide un luogo. Non descrivono il tempo dimostrando un glorioso passato, un trascurabile presente ed un certo futuro, ma rappresentano un prima e un dopo.

L'Alte Pinakothek di Monaco fu progettata da Leo von Klenze (1784 – 1864) nel 1826. Situata ai bordi della città d'allora, era uno degli ultimi edifici prima del vasto parco che portava al Residenz. Il progetto urbano, costituito da "oggetti" dispersi tra vasti spazi di vuoto, la mette in relazione con la vicina Königsplatz (chiusa dai propilei e dai due musei ai lati). La forma ad "I" dell'edificio è certamente particolare. A Von Klenze fu commissionata la costruzione di una galleria, così egli ne progettò una con l'ingresso ad est (sul lato corto, verso la città) e l'uscita ad ovest con adiacenti corpi scala. Lo sviluppo longitudinale era costituito da venticinque campate: una sequenza di sette stanze coperte con volte a padiglione e illuminate dall'alto conteneva i più importanti dipinti ad opera di Rubens, Dürer, Tiziano, Beato Angelico; ai lati delle stanze due gallerie costituivano lo spazio di mediazione tra queste e i vuoti urbani

esterni. Coperte con volte a vela, in quella a nord trovavano spazio alcuni dipinti minori, quella a sud invece era un vero e proprio loggiato che si affacciava verso la Königsplatz.

Poco tempo dopo ad ovest fu costruita la TU che segna l'espansione della città. L'Alte Pinakothek rimane un edificio isolato nel vuoto, di cui ne misura l'ampiezza, compreso tra la città consolidata e la città in espansione. L'edificio racchiudeva in sé tutta la cultura ottocentesca e resistette anche al grande cambiamento culturale di inizio '900 di cui Monaco fu protagonista.

Una granata rilasciata da un aereo durante la seconda guerra mondiale ne interrompe drammaticamente la storia. Lo squarcio è enorme. Sul lato sud otto campate vengono completamente demolite, sul lato nord la facciata del primo piano subisce ingenti danni. Il tetto è completamente distrutto. L'edificio si presenta come una rovina.

In quei giorni Hans Döllgast lavorava proprio nell'isolato di fronte. Viveva nei corridoi della Università Tecnica, lavorando anche allo spegnimento degli incendi causati dai bombardamenti. Personalità romantica, egli aveva frequentato l'università qualche decennio prima, formandosi nella scuola di *bauforscher* che August von Thiersch (1843 – 1917). La sua tesi di laurea era stata la ricostruzione della villa romana di Plinio, fatta su fonti bibliografiche. Fino all'inizio degli anni '40 si era occupato perlopiù di piccole unità abitative e piccoli complessi parrocchiali, lavorando incessantemente dalla scala della progettazione urbana alla scala del dettaglio costruttivo. Sviluppò grandi ed importanti progetti solo in alcuni concorsi. Il silenzioso lavoro di architetto si intervallava con la didattica, che egli operava presso la TU nei corsi di disegno.

Subito dopo la seconda guerra mondiale nelle città tedesche si pose il problema della ricostruzione. L'Alte Pinakothek si presentava in tutta la sua fragilità. Lo squarcio aveva messo a nudo la struttura, le parti un tempo decorate ora erano decadenti fotografie dello stato di tutta la Germania. La liscia superficie di mattoni gialli del progetto di Von Klenze si interrompeva bruscamente in quella corrugata del profilo dei mattoni

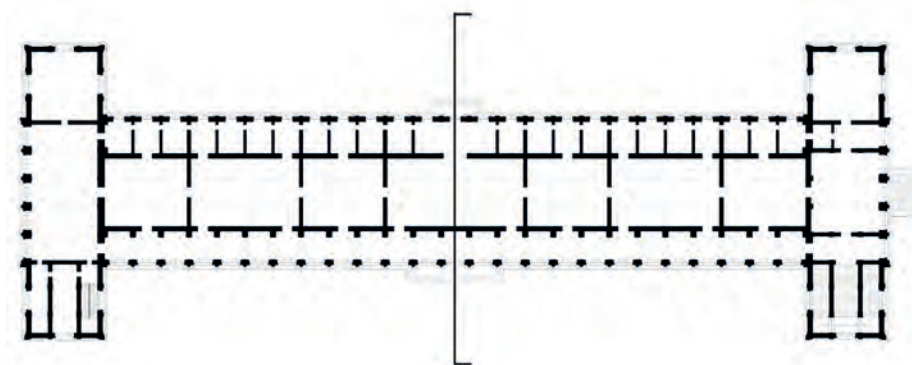
nucleo della muratura portante. I grandi vuoti urbani sui lati lunghi erano diventati il deposito di tutti i materiali di risulta degli edifici bombardati: milioni di mattoni di edifici dell'intera Monaco erano ammassati gli uni sugli altri fino a formare cumuli alti quanto l'edificio stesso. L'Alte Pinakothek era ridotta a rudere tra le macerie. Nei riguardi dell'edificio i principali atteggiamenti assunti dalla comunità erano di due tipi: da un lato una corrente che voleva completare la demolizione e agevolare la costruzione di nuovi edifici, cancellando qualsiasi connessione con il passato; dall'altro lato c'era chi voleva ristabilire una continuità armonica senza forme di revisionismo, ma solo con un atteggiamento ben esplicitato di attaccamento alla tradizione nel popolo. Tradizione di cui l'architettura ne è l'espressione più immanente e durevole, nonostante le ferite della guerra. I primi disegni di Hans Döllgast sono datati al 1952. Già prima si discuteva su cosa farne e come farlo, soprattutto in chiave economica. Più stringente però era il problema del tempo: quello cronologico perché l'edificio così scoperto invecchiava celermente, quello meteorologico che favoriva il processo di rovina agendo all'interno delle stanze, all'interno delle murature. Dopo furenti discussioni sul piano politico, Hans Döllgast decise di fare una proposta: avrebbe ricostruito l'edificio, integrando le parti mancanti in muratura, utilizzando i mattoni lì disponibili nelle macerie accatastate proprio nella parte antistante e sul retro, e dimostrando che tale operazione sarebbe stata la più economica possibile. Venne accettata.

L'architetto iniziò quindi un progetto di congelamento e preparazione del rudere per cui dovette progettare una struttura temporanea che coprisse lo squarcio e delle sostruzioni in muratura all'interno.

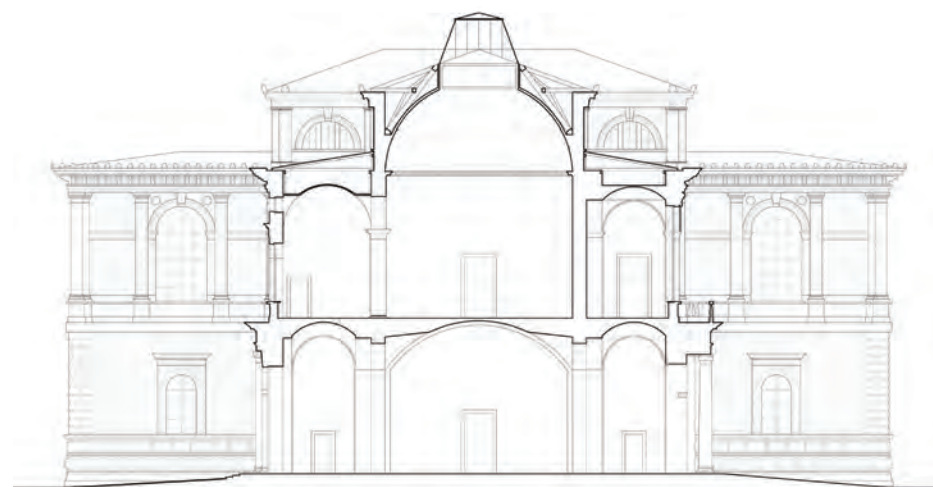
Decise di costruire una copertura in legno con struttura in ferro composta da piedritti tubolari "Mannesmann" da 200mm ed una trave continua. I tubolari sarebbero stati inseriti nel prospetto con lo stesso passo delle campate di Klenze. Intanto vennero stilate alcune ipotesi di integrazione delle parti mancanti. Ad Hans Döllgast era chiara una cosa fin da subito: l'Alte Pinakothek non sarebbe stato più l'edificio di prima ma avrebbe potuto mantenere il posto che aveva guadagnato nella memoria collet-

tiva. La sua ricostruzione perciò può dirsi “interpretativa” nel senso che decide di interpretare il manufatto architettonico confrontandosi con il rudere ereditato e assecondando le modificazioni storiche del contesto in cui è inserito. Alcune prime ipotesi di progetto prevedevano progetti completamente diversi. Un primo ha il disegno di una facciata muta in mattoni, caratterizzata solo da basse paraste. Un secondo invece accosta alla struttura dei tubolari in acciaio una facciata in vetro. Successivamente vengono eseguiti disegni che, eliminando qualsiasi forma di decorazione, confluiranno nel progetto costruito.

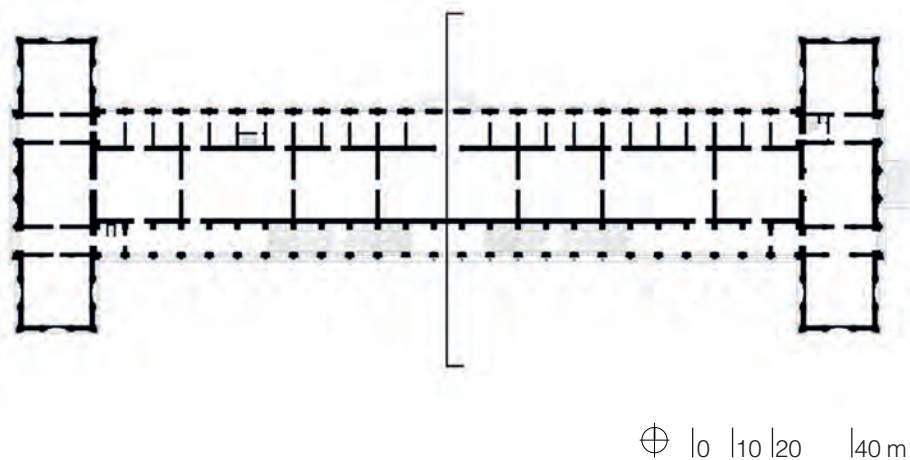
Hans Döllgast interpreta l'intervento sull'antico non solo con spontanea continuità costruttiva, ma anche in modo da stabilirne una formale con quel “prima” interrottosi bruscamente il giorno del bombardamento. Egli lavora con l'inserimento dell'edificio nella nuova città, quella espansa. Chiude gli ingressi in asse e ne apre uno sul fronte nord. La spazialità interna è stravolta: quelle che erano delle stanze poste in sequenza longitudinale rispetto agli ingressi, diventano elementi di un percorso circolare che inizia nel foyer. Esso è coperto da tre travi binate in calcestruzzo che sorreggono un solaio nervato. Ai lati, ambienti di servizio. La luce che piove dalle grandi finestre attira nella galleria esposta a sud, quella distrutta quasi completamente dalla granata. Dopo tre gradini, in maniera sorprendentemente nascosta, trovano luogo due scale monumentali. Il nuovo spazio a doppia altezza in luogo della vecchia galleria mette in luce una seconda facciata, interna, dell'edificio museale. Essa è caratterizzata da aperture quadrangolari. Alti pilastri reggono la copertura in calcestruzzo armato, dipinta con una tonalità di verde. I pilastri si rastremano appena sotto la copertura lasciando il posto a quelle che sarebbero potute essere delle imposte per delle voltine, ricostruite come nell'originario progetto. Ma anche qui l'architetto elimina le sovrastrutture e rimarca con forza il dramma degli anni in cui l'edificio era rovina. Le finestre vengono ricostruite con medesime dimensioni. Ma il tono dei due prospetti è diverso. Un lato denuncia la ricostruzione interpretativa dello spazio attraverso la chiusura del fronte e l'inserimento della doppia rampa interna. L'altro lato invece reca piccoli interventi di ricucitura della muratura danneggiata non discostandosi troppo dagli elementi



⊕ 0 10 20 40 m



0 5 10 m



del rudere. L'edificio, nella parte danneggiata, perde qualsiasi forma di decorazione. La ricostruzione interpretativa va oltre. Nel prospetto sud vengono evidenziati alcuni elementi costruttivi che rimandano a quelli che sono dei capisaldi figurativi: il marcapiano ed il marcadavanzale in cemento stabiliscono una continuità orizzontale tra il nuovo e il vecchio; il concio in chiave è sostituito da un elemento in calcestruzzo; alcune piccole finestre e specchiature evitano la lettura della facciata come una superficie piatta ma, lavorando sulle proporzioni, non si confondono con le grandi finestre ad arco, un tempo chiuse da vetrate trasparenti che lasciavano intravedere l'interno; l'ammorsatura della nuova muratura in laterizio, ottenuta con la ripulitura dei mattoni delle macerie, non è mediata ma congela la distruzione della pinacoteca di Von Klenze. I tubi in ferro vengono lasciati lì, a segnare il ritmo e dichiarare la stratificazione costruttiva della fabbrica. La loro presenza e la loro dimensione aiuta a mediare il linguaggio secco della nuova costruzione con quello più apparente del vecchio edificio. All'interno le superfici murarie sono coperte da uno spesso strato d'intonaco tendente al giallo su cui è incisa la tessitura muraria: una tecnica tipicamente romana che restituisce una idea di spazio unitario, nonostante la frattura esposta sulle facciate.

Lo spazio concluso ed elegante dell'interno è lo spazio dell'eterno presente, della contemporaneità di chi lo vive. L'espressione esterna invece è quella della fatica fatta per ristabilire l'unità dell'edificio. È l'espressione del prima.

L'edificio continua a dialogare con la città come segno, come accostamento drammatico di due fasi nettamente diverse e per intenti e per cultura. La facciata reca in sé la stratificazione del tempo. Hans Döllgast lavorerà alla ricostruzione di alcuni altri edifici, come la chiesa di S. Bonifaz, la cappella del cimitero est e gli edifici di servizio del vecchio cimitero nord. La sensibilità estrema nel considerare l'architettura come rudere, come forma costruita, conferisce ai suoi progetti una idea di eterno che mette in secondo piano la figura dell'autore, il quale è possibile rintracciarlo solo in un'accurata analisi dei dettagli dell'edificio.

Questi sono la forma più evidente dell'idea di continuità storica dell'architettura. L'eredità di un edificio concluso che si ritrova ad essere un edificio in potenza. Tale sembra ancora l'Alte Pinakothek quando le si guarda la facciata spoglia, arrivando da sud.

È a vedere questo enorme non-finito che ci si fa seri.





La ricostruzione della contemporaneità. Das Gelbe Haus

Lorenzo Giordano

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR/14, lorenzo.giordano@unina.it

La sfera tangibile e intangibile dell'architettura si confronta oggi con una complessa summa di questioni tale da mettere in discussione le sue stesse ragioni costitutive, materiali e immateriali. Non solo una grande dispersione di valori comuni ma, anche e soprattutto, una caotica e mercificata metodologia di costruzione di quegli impliciti meccanismi di autodefinizione dell'architettura, tendente ad esaltare soprattutto la sfera immaginifica di una disciplina che, viceversa, dovrebbe fondare sulla costruzione di senso i suoi principi. Da tale condizione emerge, di fatto, a fronte di una esasperata frammentazione dei saperi, l'inarrestabile depauperamento della tradizionale figura dell'architetto, sminuito da una forzata necessità di specializzazione delle sue competenze. Il risultato di una tale ambiguità culturale si concretizza in un sempre più confuso approccio disciplinare, incapace di equilibrare le reali necessità dell'architettura in presenza di diversificati approcci troppe volte chiusi dentro le specifiche identità disciplinari. Si rende necessaria una consapevole transizione culturale, capace di ricollegare le questioni della costruzione architettonica alle relative tematiche teoriche, anche all'interno di una prospettiva multidisciplinare in grado però di individuare un discorso collettivo e condiviso nel quale coagulare tutte le eterogenee ricchezze contenutistiche in una prospettiva di inclusività piuttosto che di esclusività. È dunque indispensabile, a fronte di tale confuso contesto, individuare una possibile alternativa capace di risolvere la problematica relativa ad una esasperata specializzazione del progetto di architettura e della figura dell'architetto; inoltre, chiarificare un ipotetico sentiero metodologico altro, ove far convergere, valorizzandole, le comuni questioni relative al rapporto tra architettura e contemporaneità e, infine, individuare possibili virtuose alternative che, nell'oggi, possono rappresentare un plausibile e consapevole *modus operandi* nella costruzione pratica e teorica dell'architettura.

Una necessità generalista

A fronte di tali questioni risulta interessante analizzare, alla stregua di solide basi teoriche sulle quali costruire una coerente considerazione sullo stato dell'architettura, alcune riflessioni di Werner Oechslin

sulla necessaria centralità da riattribuire alla figura dell'architetto e, nello specifico, dell'architetto progettista. In una nuova assunzione di responsabilità relativa tanto all'approccio teorico, quanto a quello costruttivo dell'architettura, intesa anche come pratica di resistenza al perturbante della nostra contemporaneità, risulta emblematico l'approccio proposto dallo storico e teorico svizzero nel saggio intitolato "Per l'uso del mondo, il respiro culturale dell'architettura"¹. Una riflessione capace di sottolineare la necessità di un ritorno ad una dimensione dell'operatività progettuale critica attraverso la figura del cosiddetto architetto generalista, così descritta da Werner Oechslin: «[...] l'architetto si trova nella sgradevole situazione di dover riconquistare, spesso con somma fatica, il terreno perduto, dalla pianificazione urbanistica al problema dell'energia. Al generalista si collega oggi, d'altra parte, per lo più solo superficialmente, la figura di un impresario o di un manager, mentre in realtà si richiede, dai tempi di Vitruvio, che l'architetto debba adempiere in tutta concretezza, nell'atto dell'edificare come nell'edificio compiuto, all'ampia esigenza di competenze differenti. Non è possibile surrogare l'architetto con il generalista, sinché questi figura solo come "supervisore". Questa posizione va costruita dal basso, traendola dall'esperienza e dall'obiettivo di edificare "per l'uso del mondo", "zum Gebrauch der Welt", come richiede Kant. Si tratta di un ambito professionale, sviluppatosi da tempo memorabile, del *métier*, nel quale il saper fare, la competenza e la responsabilità si danno la mano. L'antico topos, una volta di più già ricordato da Vitruvio, ha pertanto la sua eterna validità: non sono sufficienti né il teorico soltanto, che nulla capisce dell'edificare e perciò non fa che seguire delle ombre, né il mero tecnico, che non si sforza di comprendere a fondo quel che fa e perciò non può raggiungere alcun grado di maestria»². La riflessione di Werner Oechslin tende a sottolineare l'avvenuto distacco della teoria dalla prassi, che il più delle volte coincide con l'estetizzazione spettacolarizzante dell'architettura. Non solo. La mancanza di una critica operativa, di tafuriana memoria, nell'indebolire la struttura teorica e pragmatica dell'architetto ne aumenta, di controverso, l'aspetto soggettivo e creativo assimilandolo il più delle volte a controfigura sbiadita di poeta o

filosofo. La presunta enfasi della spontaneità creativa connessa al caos del contemporaneo, intesa come materiale per l'architettura, amplificata da un fervore extradisciplinare per l'innovazione tout court, racconta, in definitiva, la sconsolata perdita dell'idea di contesto e di coscienza storica che pervade i luoghi geografici dell'abitare e quelli mentali del pensare. Una tagliente analisi, quella del teorico svizzero, che si combina perfettamente con quella necessaria e ineludibile revisione culturale atta a fissare una consapevole visione d'insieme sul contemporaneo ove, tuttavia, il rapporto critico verso le specializzazioni non deve essere frainteso secondo un'ottica di egemonico dogmatismo sulle ampie ed eterogenee sfere culturali dell'architettura. Il valore di complessità del sistema architettonico contemporaneo ha l'onere di proiettare l'ampio spettro di saperi, che ne costituiscono un imprescindibile bagaglio collettivo, verso il necessario obiettivo dell'oggi, riscontrabile nella costruzione, consapevole e critica, della nostra realtà. Un obiettivo che necessita di un sostanziale supporto, teorico, tecnico e critico, subordinato però alla definizione di un progetto architettonico in grado di reinterpretare, con piena coscienza, le questioni del passato e nel sintetizzarle in una struttura di senso adatta alla nostra contemporaneità.

Das Gelbe Haus

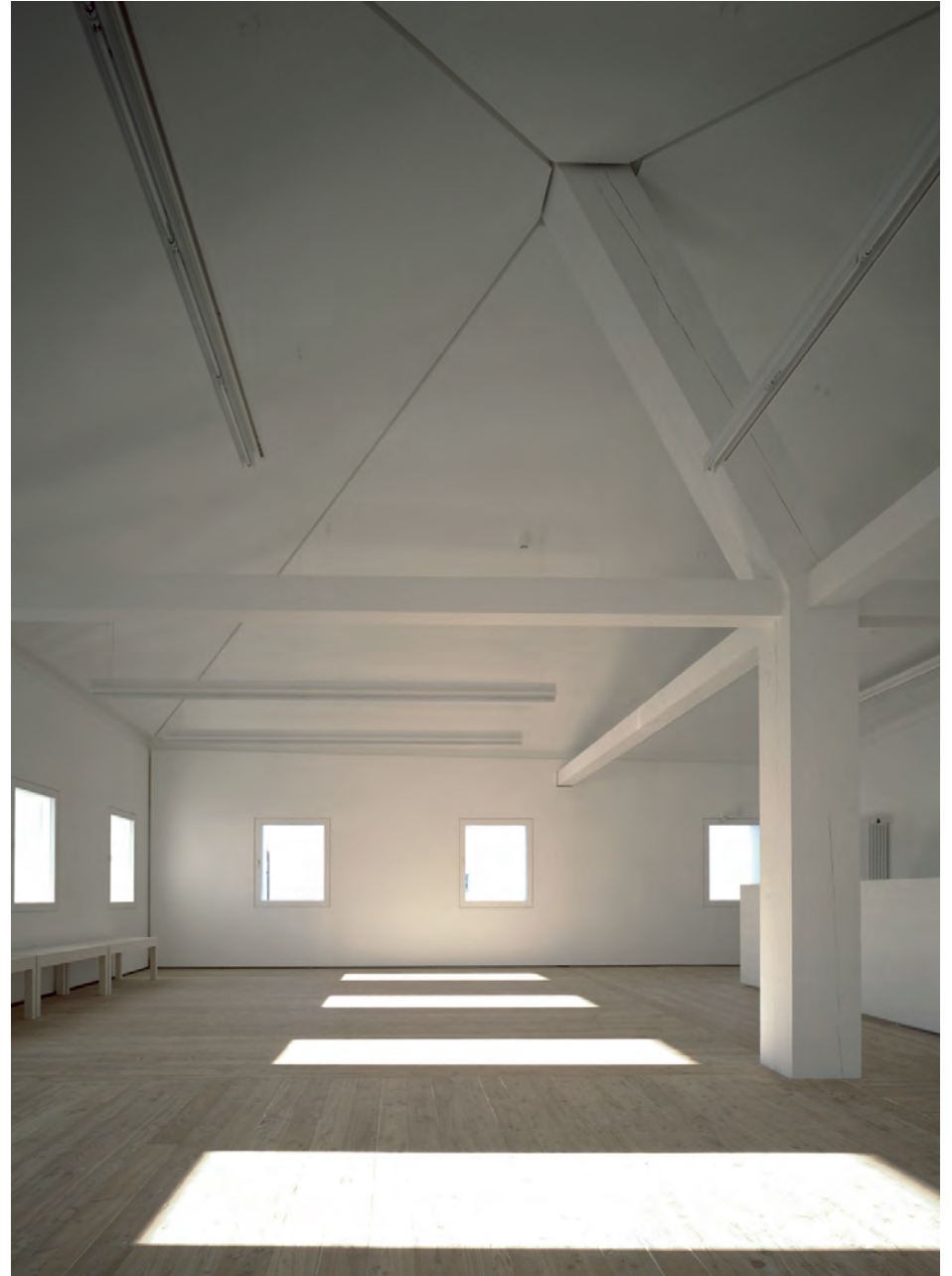
In questo senso, l'individuazione ed analisi di architetture, in grado di fungere da manifesti progettuali di questa necessaria svolta verso un coerente esercizio pratico e teorico di saperi, si rende fondamentale al fine di avvalorare e attestare questa plausibile svolta critica. A testimonianza di questa necessità culturale, adatta a palesare la positiva esperienza di una consapevole convergenza di saperi, il progetto per il restauro della Gelbe Haus a Flims, di Valerio Olgiati, si propone come un chiaro esercizio architettonico in grado di esplicitare tale rinnovato approccio al progetto contemporaneo attraverso un edificio lasciatoci in eredità dal passato. Un'idea di restauro capace di riconfigurare non solo la tipologia e la forma dell'edificio ma anche, e soprattutto, il senso del suo stare nella scena urbana secondo un criterio di contemporaneità desunta dal passato. L'edificio, lasciato in stato di abbandono per circa

un ventennio, era conosciuto nella cittadina alpina con la denominazione Gelbe Haus, Casa gialla, in relazione al suo precedente aspetto cromatico: un tipico edificio a blocco intonacato e attintato nel giallo classico fortemente diffuso in molti edifici civici ottocenteschi. L'idea del recupero da parte del comune di Flims, proprietario dell'immobile, venne messa a punto da una serie di principi e norme individuati e stilati dall'architetto Rudolf Olgiati, padre di Valerio. Tra le altre questioni relative al restauro del tradizionale edificio a blocco, da trasformare in uno spazio espositivo, venne disposta la totale riconversione cromatica della superficie esterna dal giallo paglierino ad una "moderna" e contemporanea tonalità di bianco sottolineando, inoltre, la necessità ricostruttiva dell'originario tetto in lastre lapidee. Una modificazione capace di trasformare la convenzionalità civica e residenziale, di stampo ottocentesco, sottolineata dalla sobria attintatura gialla, in un innovativo e contemporaneo oggetto architettonico a funzione espositiva in grado di esprimere una propria identità di carattere archetipale. Dopo la morte dell'architetto Rudolf Olgiati, principale fautore e sostenitore dell'intervento, il comune decise di affidare il progetto a suo figlio Valerio, per un coerente approccio in continuità rispetto alle scelte progettuali precedenti. La Gelbe Haus, precedentemente all'intervento di restauro, era costituita dalla classica tipologia architettonica alpina, ovvero un blocco compatto sviluppato su tre livelli sovrapposti e dotata di una serie di aperture regolari capaci di mediare il rapporto tra interno ed esterno. L'ingresso, prospiciente la strada principale di Flims, definito da una doppia rampa di scale sormontate dal un balcone al primo piano, impediva nella sua versione originaria la possibilità di sviluppare un'accoglienza adeguata ai futuri fruitori del museo. Tale incongruenza distributiva ha reso necessario un radicale intervento progettuale, atto a ricostituire, dal punto di vista formale, tipologico e distributivo, il senso stesso dell'edificio. La scelta maggiormente incisiva di Valerio Olgiati è da individuare nello sventramento totale dell'interno dell'edificio, tipologicamente incompatibile con la nuova destinazione a spazio espositivo, definendo una nuova struttura portante in legno collocata in posizione asimmetrica rispetto alla regolare spazialità interna.





Il linguaggio esterno dell'edificio, coerentemente con il deciso approccio di modificazione, risulta caratterizzato dalla rimozione del vecchio intonaco, mettendo in luce la reale tessitura in materiale lapideo della struttura portante continua, arricchito e protetto da un fine strato di calce bianca. Anche le aperture vengono razionalizzate grazie all'utilizzo di tamponamenti in calcestruzzo armato gettato in-situ, con il dislocamento dell'ingresso sul prospetto orientale affacciandosi su di un riconfigurato piazzale pubblico, che rende ancora più concreto il ricercato senso di comunità definito dall'intervento. In ultima istanza, la copertura del tetto, appoggiandosi su di una nuova fascia di coronamento in calcestruzzo e sul sopracitato pilastro in legno interno, si costituisce in sottili lastre lapidee, anch'esse trattate con calce bianca. La forte capacità evocativa dell'intervento riesce a consegnare alla città di Flims un progetto capace di simboleggiare un'architettura della collettività, carica di un radicato senso civico, attraverso il carattere astratto che l'architetto è riuscito a conferirgli. Un approccio capace di sintetizzare, trasformare e condurre l'intima individualità di un edificio privato verso un percorso apparentemente retrospettivo, forte di un'arcaica e tangibile idea di architettura riconfigurata per la collettività del piccolo centro alpino.





Note

¹ W. Oechslin, "Per l'uso del mondo", in C. Frank, B. Pedretti (a cura di), *L'architetto generalista*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, 2013, p.13

² Ibid pp. 13-15

Didascalie

Fig. 1: Das Gelbe Haus, stato di fatto.

Fig. 2: Das Gelbe Haus, stato attuale.

Fig. 3: Das Gelbe Haus, vista struttura interna.

Fig. 4: Das Gelbe Haus, dettaglio del prospetto.

Bibliografia

Giorgio Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, Editore Nottetempo.

Markus Breitschmid, Valerio Olgiati (2018), *Non-Referential Architecture*, Basilea, Simonett & Baer.

Christoph Frank, Bruno Pedretti (a cura di) (2013), *L'architetto generalista*, Mendrisio, Silvana Editoriale.

Roberta Grignolo, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini (a cura di) (2018), *Architettura e saperi*, Mendrisio, Silvana Editoriale.

Florian Hertweck (a cura di) (2017), *Positions on Emancipation. Architecture between Aesthetics and Politics*, Zurigo, Lars Müller Publishers.

Valerio Olgiati (2011), "Valerio Olgiati", in *El Croquis*, n° 156, agosto 2011

Valerio Olgiati (2015), *Lessons on 13 topics of architecture Diploma 2015*, Mendrisio.

Bruno Pedretti (a cura di) (2016), *L'atlante dell'architetto*, Mendrisio, Silvana Editoriale.

Joseph Rykwert (1972), *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Adelphi.

Slavoj Žižek (2018), *Il trash sublime*, Milano Mimesis edizioni.

Valerio Olgiati, Dino Simonett (a cura di) (2017), *Valerio Olgiati. Projects 2009-2017*, Basilea, Simonett & Baer.

Archeologia d'elezione Jože Plečnik e le sistemazioni sui resti delle mura romane a Lubiana

Andrea Iorio

Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto,
dottore di ricerca, ICAR/14, aiorio@iuav.it

Poche opere appaiono così antiche, così legate a un passato remoto, come alcuni interventi attraverso cui Jože Plečnik costruisce l'immagine della moderna Lubiana. Il fatto stesso risulta di per sé peculiare se confrontato con altre forme di modernità, basate su un'idea di cesura con il passato, che si manifestano attraverso l'architettura e le arti in quello stesso periodo in altri contesti. Eppure, quel carattere 'ancestrale' tipico di molte realizzazioni del maestro sloveno è un prodotto del tutto recente, che va letto ripercorrendo una complessa trama di relazioni tra scelte operate dall'architetto, dinamiche di trasformazione urbana e più in generale la peculiare temperie culturale che ha affiancato il processo di conquista dell'autonomia slovena, tra consolidamento di un'identità incerta e necessità di riattivare memorie latenti.

Le tracce e il filo

La storia di Lubiana è caratterizzata da una successione difficilmente districabile di popoli che l'hanno abitata più o meno a lungo, trasformandola progressivamente. Alla fine della Prima guerra mondiale, tuttavia, quando la dissoluzione dell'Impero austro-ungarico lasciava il passo alla costituzione dei nuovi stati nazionali, la complessa stratificazione si era sedimentata in una narrazione prevalente, dove di volta in volta ciò che veniva 'dall'esterno' obliterava ciò che era 'autoctono': il *castrum* romano sul villaggio illirico, la città asburgica sul borgo slavo, fino all'istituzione della nuova capitale slovena che infine liberava le possibilità espressive di un'identità nazionale a lungo soggiogata. Naturalmente la distinzione tra 'esterno' e 'autoctono' era costruzione retorica: sarebbe difficile sostenere che gli Slavi, arrivati in Slovenia solo nell'VIII secolo d.C., fossero popolazione autoctona. D'altra parte il concetto stesso di 'popolazione autoctona', che presuppone surrettiziamente un legame tra terra, sangue e cultura materiale è decisamente discutibile.

Eppure, se da un lato il continuo intersecarsi tra il piano delle trasformazioni fisiche della città e quello delle idee, entro una concezione decisamente strumentale della storia, ha fortemente influenzato la rinascita di Lubiana come capitale, dall'altro la congerie di narrazioni e miti più o meno leggendari sulla storia slovena, che precede e in parte orienta

l'opera di Plečnik, verrà rielaborata in modo del tutto inedito dall'architetto. Egli darà prova di una straordinaria capacità nel riscoprire e dare consistenza fisica a quei riferimenti a partire da occasioni contingenti assai varie, non sempre o almeno non immediatamente riconducibili al campo della memoria storica. Basterebbe pensare alle sistemazioni dei lungofiume della Ljubljana e della Gradaščica, che reinventano una tradizionale, ma da tempo perduta, consuetudine dei lubianesi con l'acqua; o a manufatti apparentemente solo tecnici come le chiuse di Poljane, che somigliano più ai resti di una antica porta della città; o al 'banale' ridisegno della sezione stradale di Vegova ulica, che reinterpreta tracce pressoché inconsistenti delle antiche mura cittadine. Il richiamo al passato – più o meno recente, vero o leggendario, testimoniato o meno da resti – si dimostra piuttosto un codice capace di innescare relazioni e conferire ruolo urbano attuale a parti di città. E come si vedrà, anche laddove la dimensione 'realmente' archeologica fosse testimoniata da veri resti antichi, i progetti non sembrano troppo interessati al problema documentario filologicamente inteso. Al contrario, una certa disinvoltura nella manipolazione di quei materiali dichiara uno scopo rifondativo, di significazione del presente.

Nondimeno, nel momento in cui la città poteva finalmente esplicitare la propria identità, la scelta dei riferimenti costituiva ancora un interrogativo aperto. Nella narrazione comune, per esempio, la lunga dominazione straniera (asburgica) permetteva di identificare, in un cortocircuito strumentale, gli sloveni-slavi con le antiche popolazioni illiriche assoggettate all'occupazione romana. In un certo senso, si risaliva talmente indietro nel tempo da perdere l'origine in epoche arcaiche, ove mito e storia si confondevano. Impegnato attivamente nel processo di rifondazione dell'immagine della città, Plečnik saprà muoversi con destrezza in questo spazio incerto, ambigualmente sospeso tra stratificazioni reali e rapporti d'elezione, senza mai cedere a tentazioni riduzioniste. La sua abilità sarà piuttosto di tenere insieme riferimenti molteplici, obbligando una continua e talvolta straniante fluttuazione dello sguardo, tra riconoscimenti e imprevedibili salti temporali, tenendo i progetti su un piano di irriducibile complessità capace di renderli parte della vita della città.

Le sistemazioni delle mura romane

Una discontinuità sia temporale che spaziale separava le due città di Emona e Laibach. La città medievale, sorta come porto fluviale all'ombra del castello arroccato su un'ansa della Ljubljana, aveva fatto la sua comparsa nella storia vari secoli dopo la distruzione del *castrum* romano, fondato sulla riva opposta del fiume per medesime ragioni strategiche. Col tempo la città era cresciuta verso occidente, sovrapponendosi progressivamente al vecchio sedime, di cui rimanevano poche evidenze materiali. Nell'immaginario collettivo, tuttavia, il passato romano si era tramandato in forma leggendaria e negli anni, almeno a partire dal XVIII secolo, sulle poche pietre sparse tra orti e giardini si erano depositate varie narrazioni, come il mito della fondazione della città da parte degli Argonauti o il ricordo del terribile passaggio di Attila.

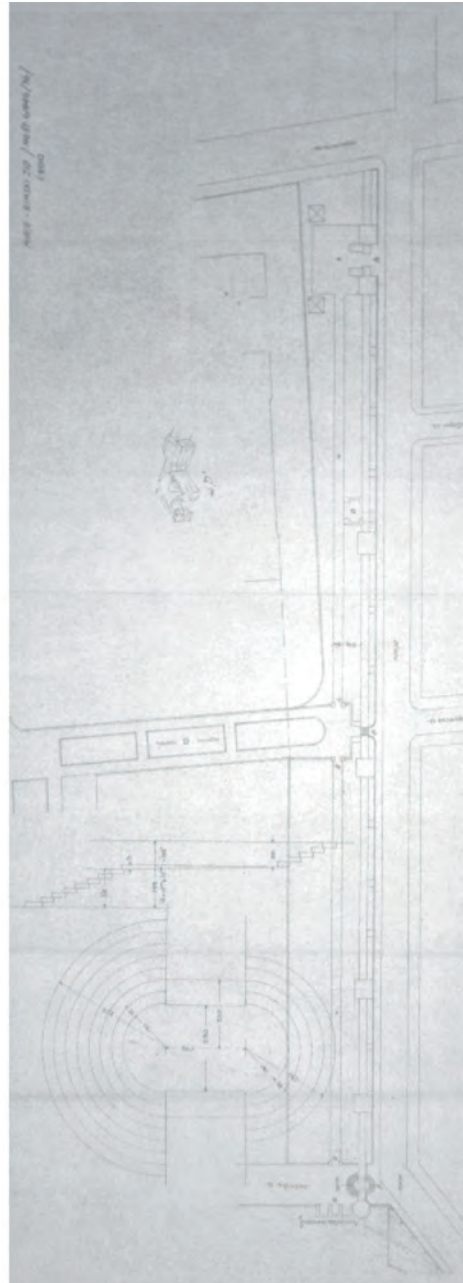
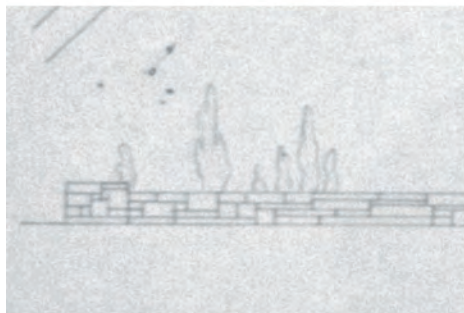
Resti archeologici veri e propri erano emersi in maniera evidente, o quanto meno erano stati riconosciuti in quanto tali, soltanto nella seconda metà del XIX secolo. I primi studi scientifici erano stati intrapresi nel 1898 da Alfons Müllner (1840-1918), che aveva scavato l'area della necropoli settentrionale. Ma è solo a partire dal 1909 che vengono condotti dei veri e propri scavi archeologici in città, sotto la guida di Walter Schmid (1875-1951), archeologo dell'Università di Vienna. Gli studi che ne seguirono riuscirono a ricostruire l'intera planimetria dell'insediamento romano, sepolto al di sotto della città moderna.

Che l'interesse archeologico si sia posto in epoca recente si spiega nel fatto che i resti erano diventati effettivamente 'visibili' solo nel momento in cui erano diventati un problema: quei cumuli di pietre costituivano una presenza piuttosto ingombrante laddove la città, secondo le indicazioni dei piani regolatori, avrebbe dovuto espandersi. I resti emergevano in maniera più consistente – e problematica – in un luogo chiamato Mirje (toponimo che significa appunto "rovine"), dove il tratto delle mura di cinta meridionali venute alla luce era disposto trasversalmente rispetto alle strade di nuova urbanizzazione che si sarebbero dovute costruire. La contrapposizione tra necessità di tutela ed espansione urbana diedero vita negli anni '20 a un acceso dibattito, dal quale nacque l'occasione delle sistemazioni operate da Plečnik.

I lavori condotti da Walter Schmid si erano protratti fino al 1916¹. Oltre allo scavo vero e proprio, si era proceduto anche a un'opera di restauro e soprattutto di consistente ricostruzione: il tratto di mura lungo la via Rimski zid [mura romane], che aveva altezze variabili, ma per gran parte non superava il mezzo metro, venne portato a una quota uniforme di circa 2,5 metri, rafforzandolo con un terrapieno nel lato interno. Una fila di ciottoli bianchi segnava la ripresa, la nuova tessitura muraria si differenziava sottilmente da quella antica attraverso l'uso della stessa pietra, ma secondo corsi più regolari, e la sommità era ricoperta da un manto erboso. Si trattava in realtà di una finzione, laddove le vere mura, secondo gli studi condotti dallo stesso Schmid, sarebbero state alte quasi 8 metri e spesse 4. Quanto venuto alla luce costituiva cioè solo una piccola parte della configurazione finale, ma le nuove mura restaurate assumevano ora un aspetto verosimile, sembrano effettivamente mura di cinta. Rimaneva tuttavia irrisolto il problema del rapporto con la città che stava crescendo intorno: l'intervento dell'archeologo, rivolto al documento, non contemplava le frizioni con un contesto dove le esigenze immobiliari sembravano indifferenti alle ragioni storiografiche. A scongiurare l'ipotesi di demolire i resti, già presentata in consiglio comunale, si oppose Francé Stelé (1886-1972), conservatore presso l'ufficio di tutela dei monumenti e figura chiave tanto per la cultura storico-artistica slovena recente quanto per l'opera di Jože Plečnik.

Nel 1926, su sollecitazione della Konzervatorskega društva [società dei conservatori], l'amministrazione decise di procedere al restauro delle mura. Attraverso la mediazione dello stesso Stelé e dell'allora ingegnere capo dell'ufficio tecnico comunale Matko Prelovšek, il progetto fu affidato a Plečnik. L'idea di ricollocare quelle rovine all'interno della città, facendone un parco urbano dove passeggiare tra le antiche memorie, si tradusse in un primo progetto che affiancava ai resti delle mura un percorso con pergole e *lapidarium*, mentre due porte monumentali ad arco ridegnevano gli attraversamenti esistenti. Un variegato sistema vegetale completava un progetto teso a dare articolazione alla passeggiata lungo l'altrimenti monotono segno delle mura attraverso la collocazione di nuovi elementi eccezionali.





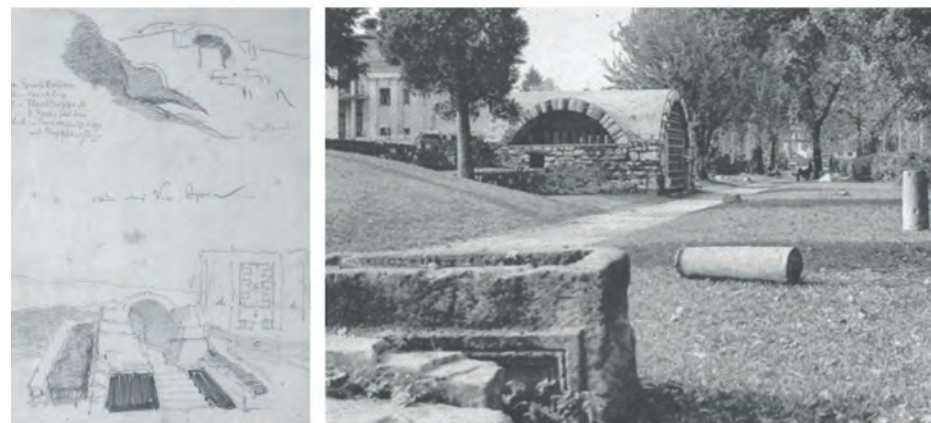
Se l'amministrazione aveva annunciato pubblicamente i lavori già nel novembre 1928, le discussioni si protrassero tuttavia ancora per lungo tempo e i lavori poterono iniziare soltanto nel 1934, per concludersi nel 1936. Nel frattempo il progetto aveva subito varie modifiche, alcune delle quali non scontate da un punto di vista strettamente archeologico, come l'apertura di un terzo varco in corrispondenza della Snežniška ulica. Ma soprattutto lo schematismo iniziale nella collocazione e caratterizzazione degli elementi eccezionali vede la comparsa di manufatti di invenzione fortemente evocativi, capaci di conferire al sistema struttura e gerarchia nuove attraverso la reinterpretazione di specificità esistenti. Una piramide gradonata, ricoperta d'erba e attraversata da un passaggio voltato, insiste sul varco originariamente minore, facendone il centro dell'intera composizione senza modificarne l'effettiva larghezza – anzi, la dimensione ridotta del passaggio è accentuata dall'ombra che si produce nella profonda galleria. Un piccolo edificio a crociera, internamente allestito a *lapidarium*, nasce attorno a una nicchia voltata scavata nelle mura: un particolare che sarebbe potuto passare inosservato, ma che viene ribadito anche internamente dalle finestre voltate. Una porta ad arco e una scala bramantesca concavo-convessa compaiono in corrispondenza del nuovo varco occidentale. Infine, due piramidi minori, fatte di una struttura lignea ricoperta d'erba – presto distrutte –, sono accostate alla porta originariamente principale, già segnata dalle due torrette, senza che questa sia manomessa, ma semplicemente ribattendo internamente le colonne che affiancavano gli stipiti.

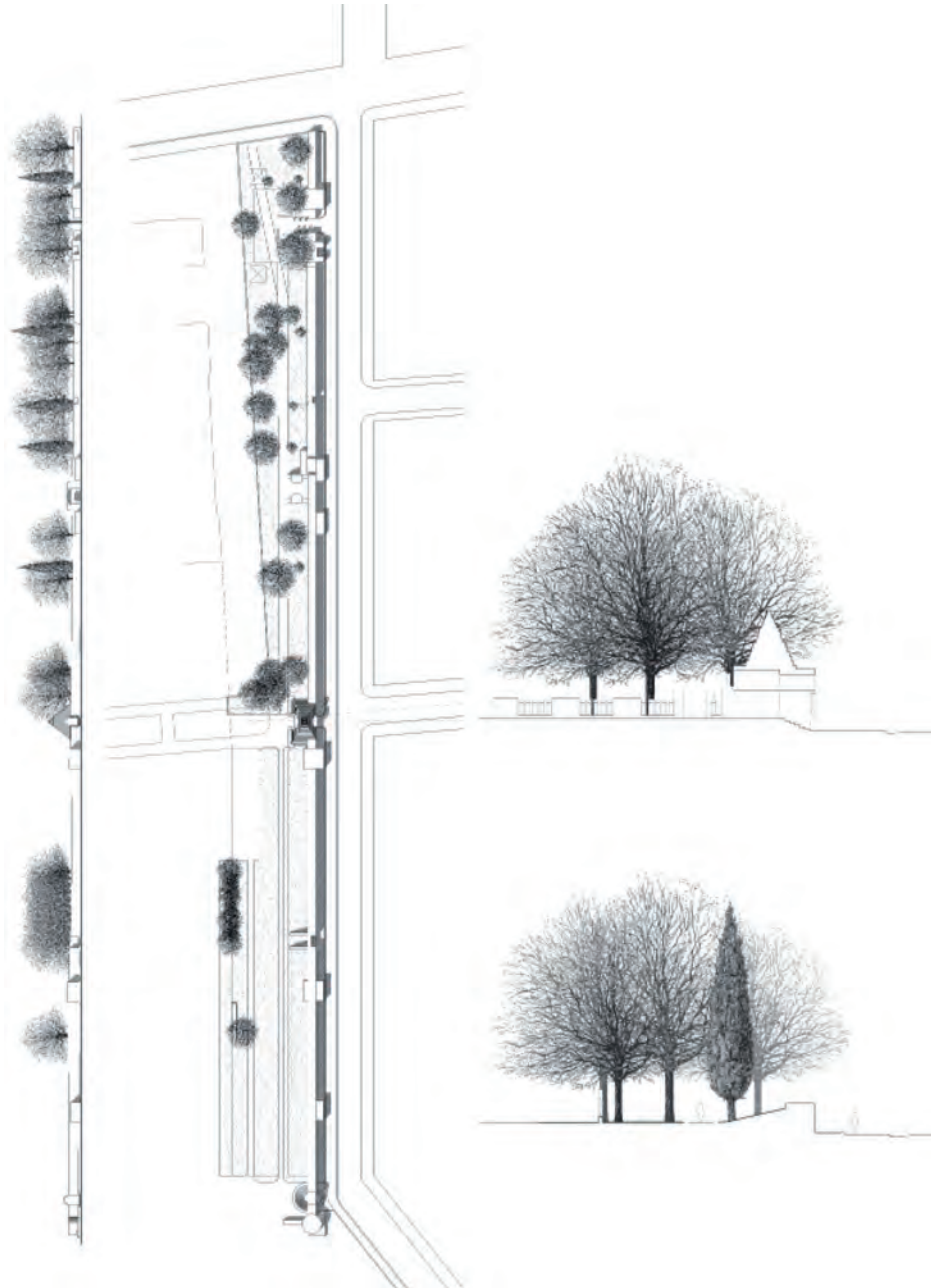
La comparsa di questa nuova collezione di oggetti, tuttavia, non costituisce soltanto il modo di individuare, attraverso 'volumi puri', i punti notevoli rispetto all'andamento uniforme delle mura; attraverso la loro caratterizzazione figurativa e materica il progetto stabilisce relazioni con altri luoghi e altri mondi, costruendo un'immagine insieme antica e inedita. Tra le molteplici suggestioni che affiorano alla memoria, il parco dell'Appia antica è senza dubbio il riferimento più immediato e documentabile: durante il viaggio in Italia nel 1898 il giovane Plečnik aveva passeggiato tra quelle rovine, portando con sé, oltre ai ricordi, anche uno schizzo di edificio voltato che dimostra una certa assonanza con

il più piccolo *lapidarium* di Lubiana. Eppure la familiarità si gioca non tanto, o non solo, sul piano della similitudine tra oggetti: le sistemazioni operate nella campagna romana da Luigi Canina, così come una lunga tradizione di altri paesaggi con rovine, tornano piuttosto nell'impressione di spontanea e apparentemente disordinata naturalezza che caratterizza il luogo. L'attitudine a una 'disposizione archeologica' degli oggetti – antichi o nuovi, poco cambia – accompagna d'altra parte l'intera opera di Plečnik, dal progetto di restauro del castello di Lubiana, alla nuova biblioteca universitaria, fino al tardo intervento nel monastero di Križanke: molti sono i progetti dove pietre antiche – talvolta rinvenute in altri luoghi della città e rimaste nei magazzini comunali – e nuovi oggetti – sedute, gradini, vegetazione – si compongono in un paesaggio poeticamente archeologico. In questo senso quella 'archeologica' non è una condizione data, ma un effetto ricercato e consapevole, costruito attraverso una tecnica straniante, che isola e astrae pezzi per reinserirli in composizioni inedite.

Ben lontane dal mondo della classicità romana, inoltre, le piramidi inerbate sembrano piuttosto suggerire un'origine arcaica, più simili a tumuli etruschi. L'insolito riferimento, che traeva origine da una leggenda in voga all'epoca secondo cui gli slavi erano imparentati con quella popolazione misteriosa², sposta in un passato arcano l'allusione a una primigenia fondazione. Per la città scoprirsi romana e addirittura etrusca – e altrove i riferimenti saranno ai mondi egizio, minoico e rinascimentale – è soprattutto il modo di affermare via via la propria identità, emancipandosi dalla dipendenza asburgica, per riscoprire sopite *liaison* con il bacino mediterraneo.

Infine, l'operazione forse meno evidente, ma fondamentale, nel riattivare il senso e la memoria delle antiche mura sta nel disegno del suolo: un leggero declivio permette di raggiungere dal parco la sommità pavimentata dei resti e affacciarsi verso il filare di pioppi – successivamente rimossi – dal lato della strada. Passeggiando tra gli antichi resti, avvicinandosi fino a toccarli, si percepisce nuovamente l'antica differenza tra un interno e un esterno ormai indifferentemente inglobati nell'espansione della nuova capitale.





Note

¹ Gli esiti degli scavi furono pubblicati in Schmid 1913 e Schmid 1919.

² Plečnik non era il solo a nutrire un forte interesse per gli Etruschi. Max Fabiani era addirittura un esperto in materia: nel 1926 partecipò al I Convegno Nazionale Etrusco di Firenze (Fabiani 1926) e per più di cinquant'anni lavorò a un *Saggio sull'arte e cultura etrusca* (andato perduto nell'incendio dell'archivio dell'architetto a San Daniele del Carso nel 1944).

Didascalie

Fig. 1: Ricostruzione della pianta di Emona nella Lubiana moderna (Schmid 1913) e foto dei resti prima e durante gli scavi (Schmid 1913 e Arhiv MGML).

Fig. 2: Primo progetto, 1928, particolari del prospetto esterno e vista di un lapidarium; progetto definitivo, 1936 (Plečnik Arhiv MGML)

Fig. 3: Le piramidi inerbate appena realizzate; schizzo di un monumento sull'Appia antica dal viaggio in Italia (1898); i resti nel parco e il lapidarium; il terrapieno interno (Plečnik Arhiv MGML).

Fig. 4: Rilievo dello stato attuale del progetto.

Bibliografia

Ian, Bentley (a cura di, 1983), *Jože Plečnik 1872-1957. Architecture and the City*, Oxford, Urban Design-Oxford Polytechnic.

François, Burkhardt, Claude, Eveno, Boris, Podrecca (a cura di, 1988), *Jože Plečnik architetto 1872-1957*, Rocca Borromeo, Centro Culturale di Arte Contemporanea.

Max, Fabiani (1926), "L'anima etrusca", in *Polimnia*, III, n° 5, pp. 1-4. Rist. in Max, Fabiani (1988), *Sulla cultura delle città. Scritti 1895-1960*, Trieste, ZTT-EST, pp. 85-88.

Alberto, Ferlenga, Sergio, Polano (1990), *Jože Plečnik. Progetti e città*, Milano, Electa.

Joachim, Höslér (2008), *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*, Trieste, Beit.

Peter, Krečič (1993), *Plečnik. Lettura delle forme*, Milano, Jaca Book.

Jože, Pirjevec (1995), *Serbi, Croati, Sloveni. Storia di tre nazioni*, Bologna, Il Mulino.

Jože, Plečnik (1929), "Studija regulacije Ljubljane in okolice", in *Dom in svet*, 42, n° 5.

Anna, Pontel (1996), "Jože Plečnik: appunti di viaggio. Jože Plečnik in Italia", in *ARTE Documento* n° 9, pp. 181-187.

Damjan, Prelovšek (2005), *Jože Plečnik 1872-1957*, Milano, Electa.

Walter, Schmid (1913), "Emona", in *Jahrbuch für Altertumskunde*, VII, n° 2-3.

Walter, Schmid (1919), "Ausgraben in Emona 1916", in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, XIX-XX, pp. 155-164.

Jörg, Stabenow (1996), *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig-Wiesbaden, Vieweg Verlag.

Francé, Stelé (1967), *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898-99*, Ljubljana, Slovenska matica.

Ivan, Stopar (1993), *Passeggiate per la vecchia Lubiana*, Ljubljana, Marketing 013 ZTP.

Giancarlo De Carlo e l'esperienza del Monastero dei Benedettini a Catania

Mariagrazia Leonardi

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, 08/D1, leonardimariagrazia9@gmail.com

Il contributo compendia la presentazione di un esempio virtuoso di un progetto di valorizzazione e riuso del Monastero dei Benedettini di Catania, opera dell'architetto Giancarlo De Carlo e dell'Ateneo dell'Università degli Studi di Catania.

Lo stesso De Carlo, scomparso nel 2005, racconta attraverso 105 lettere, scritte ad Antonino Leonardi, responsabile dell'Ufficio Tecnico dell'Ateneo di Catania, la storia del cantiere del progetto di recupero venticinquennale del Monastero benedettino di San Nicolò L'Arena a Catania.

Dalla lettura delle lettere emerge una instancabile energia che veniva messa in opera nelle visioni capaci di scuotere l'architettura contemporanea ponendo il Nuovo in equilibrio con le millenarie stratificazioni del monastero. Il complesso monastico, patrimonio dell'Umanità, ormai sede del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, è infatti una continua officina architettonica dal 1558, anno della sua fondazione, ma sorge sui resti di insediamenti risalenti alle vicende greche e romane che hanno caratterizzato la città e ancora ospita testimonianze risalenti alla Preistoria.

Nel 1977, quando il Comune dona all'Università il monastero, De Carlo incontra il professore Giuseppe Giarrizzo, preside dell'allora Facoltà di Lettere. Alla loro mission si aggiungono le visions dello storico professore Vito Librando. Un lavoro multidisciplinare che viene testimoniato come esperienza laboratoriale partecipata e condivisa per il recupero del complesso monastico e per la sua apertura alla città di Catania.

Emerge un modus operandi chiaro e replicabile che passa dalla scala propria dell'Interior Design a quella del Restauro architettonico fino al recupero urbano del Quartiere Antico Corso a Catania.

Il progetto di De Carlo per il Monastero dei Benedettini nel 2004 partecipa alla Esposizione Des lieux, des hommes al Centre Pompidou di Parigi e viene riconosciuto nel 2008 Opera di Architettura contemporanea dalla Regione Sicilia.

I processi partecipativi storicamente portati avanti da Giancarlo De Carlo nelle attività progettuali di trasformazione del territorio sono ancora applicati quando l'architetto viene invitato dall'Università di Catania al

Monastero dei Benedettini, nel 1980, a suggerire quali procedure attuare per il suo recupero e il riuso come sede universitaria nell'idea di restituire il Monumento al Quartiere Antico Corso.

Il monastero si presenta oggi come un esempio di tardo barocco siciliano. Fondato dai monaci cassinesi nel 1558, sconvolto da calamità naturali, distrutto e ricostruito, il complesso architettonico è esempio di integrazioni tra le epoche storiche. Grazie all'architetto Giancarlo De Carlo si possono leggere, come in un libro aperto, i cambiamenti subiti a causa della colata lavica prima (1669) e del terremoto dopo (1693), ma anche degli usi civili ai quali l'edificio è stato destinato subito dopo l'Unità d'Italia.

Il primo impianto monastico (1558) nasce a forma quadrata con un chiostro interno definito dei Marmi (poi Chiostro di Ponente), per via della presenza del pregiato marmo di Carrara nell'elegante colonnato seicentesco, nella fontana quadrilobata posta al centro e dei decori rinascimentali che ne addolciscono maggiormente l'aspetto.

Il monastero del Cinquecento era costituito da un piano interrato, destinato a cantina, deposito delle derrate alimentari e a cucina; e due piani destinati ad accogliere le celle dei monaci, il Capitolo, il Refettorio, la Biblioteca e il parlatorio oltre che il Chiostro dei Marmi.

Del monastero cinquecentesco, dopo le calamità naturali che hanno investito la città di Catania nel 1669 e nel 1693, si salvano il piano interrato e parte del primo piano.

A partire dal 1702 inizia la ricostruzione e il monastero è ingrandito rispetto alla pianta primigenia: al Chiostro di Ponente, ricostituito e rinnovato da elementi tardobarocchi, si aggiunge quello di Levante, con il giardino e il *Caffeaos* in stile eclettico, e la zona nord con gli spazi destinati alla vita diurna e collettiva dei monaci: la Biblioteca, le cucine, l'ala del noviziato, i Refettori, il Coro di notte. Si sfrutta il banco lavico per realizzare due giardini pensili, l'Orto Botanico (la Villa delle meraviglie) e il Giardino dei Novizi. La Chiesa di San Nicolò L'Arena, annessa al nuovo complesso monastico, resta incompiuta nel prospetto principale. Il monastero diviene uno dei conventi più grandi di Europa, secondo, tra quelli di ordine benedettino, solo a quello di Mafra in Portogallo.

Al cantiere benedettino partecipano i grandi architetti siciliani: Ittar, Battaglia, Battaglia Santangelo, Palazzotto. Tra i più importanti architetti si annovera Giovan Battista Vaccarini al quale si deve la realizzazione delle Cucine e del Refettorio grande, oltre che il progetto della Biblioteca. L'architetto palermitano aveva studiato a Roma entrando in contatto con Fontana, Michetti, De Sanctis. I suoi punti di riferimento e di ispirazione restano Bernini e Borromeo a cui sovente si rifaceva.

Nel 1866, con l'emanazione e l'applicazione delle "leggi eversive", il Monastero dei Benedettini diviene demanio regio. Nel 1868 sono riadattati gli spazi per usi civili. Si trattava prevalentemente di scuole ma viene anche allocata una Caserma militare (nell'ala sud e nel cortile) e un Osservatorio Astrofisico con il laboratorio di meteorologia e geodinamica (Cucine e Ventre oggi Museo della Fabbrica). Le nuove destinazioni d'uso sono origine di una serie di profonde modifiche.

L'Orto Botanico di quasi 5 ettari viene lottizzato e destinato ad accogliere i padiglioni del nuovo ospedale Vittorio Emanuele. La sacrestia della Chiesa di San Nicolò, bene in uso del Comune di Catania, realizzata anch'essa dal Vaccarini, accoglierà il sacrario dedicato ai caduti delle due guerre. Solo la biblioteca monastica viene risparmiata.

Nel 1977, nell'ambito della riqualificazione del centro storico urbano, il Comune dona il monastero all'Università di Catania, che lo destina a sede della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Alla visione di De Carlo, del preside Giarrizzo e dell'Ufficio Tecnico di Ateneo si deve oggi la restituzione di un importante bene alla comunità. Il monastero infatti dal 2002 diviene Patrimonio dell'Umanità.

Il cantiere ha visto alternarsi un notevole numero di professionisti e di maestranze, tra i quali l'architetto Giuseppe Pagnano per il restauro del Chiostro di Ponente, nell'ambito di una progettazione partecipata e condivisa, in continuo, rispettoso e ottimista dialogo e confronto tra De Carlo e i diversi operatori della fabbrica.

Il recupero e l'adattamento del Monastero a sede universitaria, durato trent'anni, ha riportato alla luce il palinsesto della città di Catania dall'età romana ai giorni nostri: un intero quartiere, disegnato dagli assi viari Cardo e Decumanus Maximus e dalla presenza di residenze di età tar-

do ellenistica e di domus di epoca imperiale. Gli scavi sono visibili nel cortile principale e sotto il plesso delle ex scuderie (oggi aule per la didattica).

In particolare una domus con peristilio è custodita all'interno dell'attuale Emeroteca universitaria, integrata perfettamente alla fabbrica cinquecentesca e alle strutture sospese contemporanee che permettono l'accesso agli studenti.

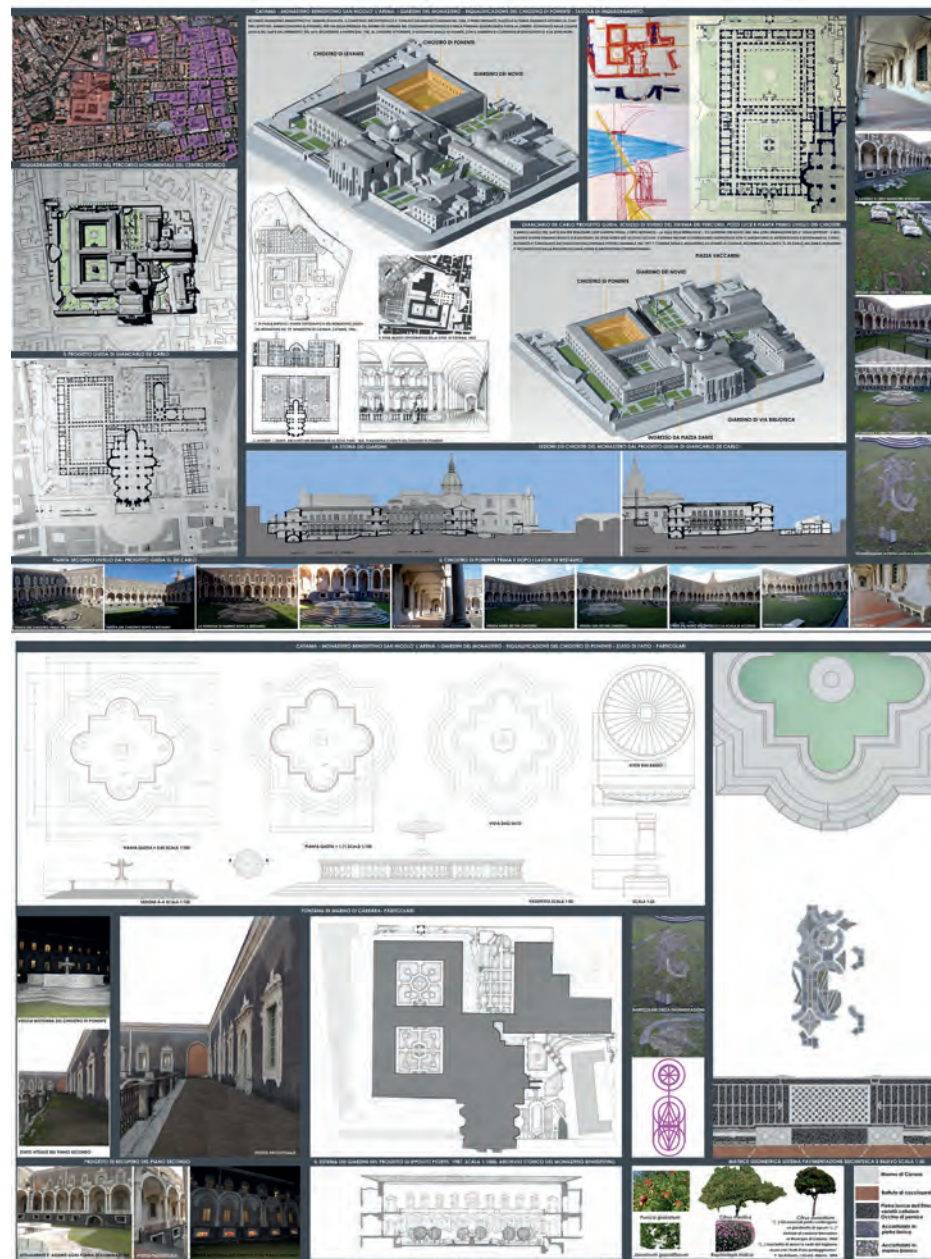
Oggi il Monastero, volendo citare le parole dell'architetto De Carlo, «Nella sua struttura concreta, di spazio tridimensionale abitato, ha acquistato i segni di un luogo di giovani che sciamano da un punto all'altro dei suoi itinerari: un luogo di aria, di luce, di intensa comunicazione, di aspettative e promesse per il futuro. Attraverso l'alternanza di letture e progetti è stato scollato dall'involucro il vecchio sistema di significati e ne è stato steso uno nuovo che consente alla mirabile architettura antica di assumere trame, strutture e ruoli significanti per il mondo contemporaneo».

Il progetto Guida di Giancarlo De Carlo resta però ancora oggi in parte un'incompiuta. Nei progetti dell'architetto, infatti, era prevista la possibilità di utilizzare il ponte di collegamento con l'Ospedale Vittorio Emanuele (Ex Flora Benedettina) oggi in corso di dismissione, il completamento del Chiostro di Ponente, per il quale il laboratorio di De Carlo aveva lavorato con il paesaggista Ippolito Pizzetti (1987) e con l'architetto Aldo Van Eyck (1991), una diversa apertura su piazza Vaccarini, della quale immaginava la riqualificazione, e la restituzione del giardino di via Biblioteca alla città come terzo polmone verde urbano in centro storico dopo la Villa Bellini e la Villetta Pacini.

Didascalie

Fig. 1: Mariagrazia Leonardi, 2015. Inquadramento generale del progetto guida di Giancarlo De Carlo. Particolare del Chiostro di Ponente (Chiostro dei Marmi). Fontana e resti della pavimentazione seicentesca.

Fig. 2: «I Benedettini sono nel centro del mio cuore non solo perché hanno impegnato un lungo periodo della mia vita, ma anche perché ne valeva la pena. Ogni volta che torno a Catania e entro nelle gallerie e nei chiostri provo una profonda emozione (...) I Benedettini sono la più grande operazione mai compiuta per trasformare con puri mezzi di architettura un luogo religioso, greve e antico in un luogo contemporaneo, lieve e





laico (...) il luogo è diventato giovane e profumato di lavanda, pieno di luce, inadatto a intrighi e congiure, pronto ad accogliere verità e energia di prima mano.» (GDC, lettera 86, 5-7 agosto 1999).

Archivio storico del Museo della Fabbrica del Monastero dei Benedettini. Giancarlo De Carlo in cantiere, Centrale termica e scala obliqua di collegamento al Giardino dei Novizi. Schizzi e modello plastico.

Bibliografia

Salvatore Maria, Calogero (2014), *Il Monastero catanese di San Nicolò l'Arena. Dalla posa della prima pietra alla confisca post-unitaria*, Catania, Agorà.

Giancarlo, De Carlo (1988), *Un progetto per Catania, il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*, Genova, Sagep.

Antonino, Leonardi (2005), *La cucina e il suo ventre. Guida al Museo della fabbrica del Monastero dei Benedettini di Catania*, Catania, Giuseppe Maimone.

Antonino, Leonardi, Claudia, Cantale (2016), *La gentilezza e la rabbia 105 lettere di Giancarlo De Carlo sul recupero del Monastero di San Nicolò L'Arena a Catania*, Catania, Agorà.

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

La 'virtualità' della rovina. Progetti per il Mausoleo di Augusto

Rachele Lomurno

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR14, rachele.lomurno@poliba.it

La ricerca assume come oggetto di indagine la questione dei luoghi dell'Antico all'interno della città stratificata mediterranea, ponendosi come obiettivo quello di offrire un contributo teorico al tema della valorizzazione del Patrimonio e, specificatamente, del rapporto tra architettura e rovine archeologiche all'interno del tessuto urbano.

All'interno delle aree archeologiche urbane, le rovine pervengono a noi in forma di frammenti 'straniati' incapaci di restituire la grandezza degli ordini passati a cui si riferiscono e tanto meno di instaurare rapporti formali dotati di senso con il contesto urbano in cui si trovano. Alla luce di questa complessità e al fine di preservare e valorizzare il ricco Patrimonio delle città del Mediterraneo, è necessaria la definizione di un metodo per il progetto contemporaneo che, attraverso la necessaria interazione con i saperi della storia e dell'archeologia e facendo uso delle nozioni del restauro e della museografia, consideri le rovine in questi luoghi come un valore, assumendo l'obiettivo di stabilire un nuovo ordine tra gli strati urbani.

Partendo dalla selezione di un caso di studio fortemente rappresentativo -quello dell'area del Mausoleo di Augusto a Roma- ed analizzando progetti contemporanei ritenuti significativi che ne hanno proposto una re-interpretazione, lo studio mira al riconoscimento e alla comprensione di principi e tecniche di composizione generalizzabili e utili alla costruzione di una teoria del *comporre con l'Antico*.

La città come 'palinsesto'

La condizione delle nostre città, quelle europee e soprattutto mediterranee è sintetizzabile attraverso la famosa metafora di A. Corbòz, che la paragona a quella di un palinsesto, ossia di un testo scritto e trasformato più volte nel corso del tempo, talvolta in continuità, talvolta in maniera dissonante rispetto all'epoca precedente. All'interno dei luoghi dell'Antico, ossia degli scavi archeologici in seno al tessuto urbano, l'archeologia con il suo operato disvela il palinsesto e ne rende evidenti le logiche e la complessità. Questa attività, volta all'ampliamento delle conoscenze sul passato e sulle metamorfosi della *forma urbis*, apre importanti questioni per il progetto contemporaneo di architettura poichè genera delle vere

e proprie lacune all'interno del tessuto urbano, definite «ferite» dagli stessi archeologi². Al loro interno, attraverso le rovine archeologiche, è possibile riconoscere la sovrapposizione di più ordini formali riferibili a tempi diversi. Il più delle volte, però, le rovine appaiono come frammenti 'straniati', incapaci di restituire l'ordine dell'architettura di cui erano parte e nemmeno di instaurare rapporti formali dotati di senso con il nuovo contesto in cui sono inserite. A questi problemi "teorici", si aggiungono questioni che si sviluppano su un livello maggiormente "empirico". La presenza dei luoghi dell'Antico all'interno del tessuto urbano stratificato pone, infatti, condizioni ed esigenze progettuali ricorrenti: la riconquista del legame tra suolo antico e attuale dovuta alle differenze di quota tra le diverse stratificazioni, la definizione dei limiti degli ambiti, l'affaccio, la protezione, l'attraversamento delle aree scavate.

L'ordine di complessità posto dalle questioni legate alla lettura della *forma urbis* come palinsesto rende evidente la necessità di una teoria del progetto per i luoghi dell'Antico che non può essere ridotto alla mera risoluzione di problemi pratici e nemmeno alla sola musealizzazione. È necessario che l'azione progettuale sia mossa da una profonda interrogazione sulla 'postura' da assumere di fronte alla rovina e su quali principi e tecniche di progetto utilizzare di fronte alla pluralità di ordini disvelati all'interno dei luoghi dell'Antico.

Comporre con l'Antico

Al fine di contribuire alla costruzione di un metodo per il progetto nei luoghi dell'Antico, l'analisi di *exempla*, cioè di progetti contemporanei ritenuti rappresentativi, può essere utile ad individuare principi e tecniche di composizione applicabili al di là del caso specifico. Luoghi paradigmatici come piazza Augusto Imperatore a Roma hanno registrato nel corso dei secoli trasformazioni urbane delle quali hanno conservato e tramandato tracce fino alla contemporaneità e possono essere considerati dei casi di studio significativi per la ricchezza del loro palinsesto. Alcuni progetti contemporanei, in occasione del *Concorso internazionale per il Mausoleo di Augusto e piazza Augusto Imperatore*³ bandito nel 2006 ne hanno proposto una re-interpretazione partendo da una chiara

'postura' nei confronti dell'Antico. Si tratta di un punto di vista preciso ossia quello di considerare la rovina come forma dotata di una insita 'virtualità'⁴, cioè capace di rimandare sia ad una architettura o ad un ordine del passato che rappresenta in maniera parziale, sia a delle forme nuove, ad un possibile ordine inedito da affermare attraverso il progetto contemporaneo. Questa 'postura' nei confronti della rovina è diversa da un'altra che considera il valore della rovina in sé, come 'frammento straniato' nella sua condizione surreale con una capacità di suscitare una commozione romantica e sentimentale ma non in grado di rimandare ad una struttura e ad un ordine passato. Guardando quindi alla rovina come forma 'virtuale' questi progetti si pongono il problema di come *comporre con l'Antico*, cioè di come affermare attraverso il progetto un ordine nuovo ma capace di far 'risuonare' gli ordini antichi.

Gli ordini stratificati dell'area del Mausoleo di Augusto

Lo stralcio della pianta di Roma antica del Lanciani, che ne riassume le principali fasi di trasformazione, dalla città antica a quella medioevale e rinascimentale, fino alla Roma della fine del secolo XIX, a pochi anni dall'annessione al Regno d'Italia, mostra in maniera evidente la ricchezza della stratificazione dell'area del Mausoleo di Augusto e la convivenza in questo luogo di tracce e riscritture di epoche diverse.

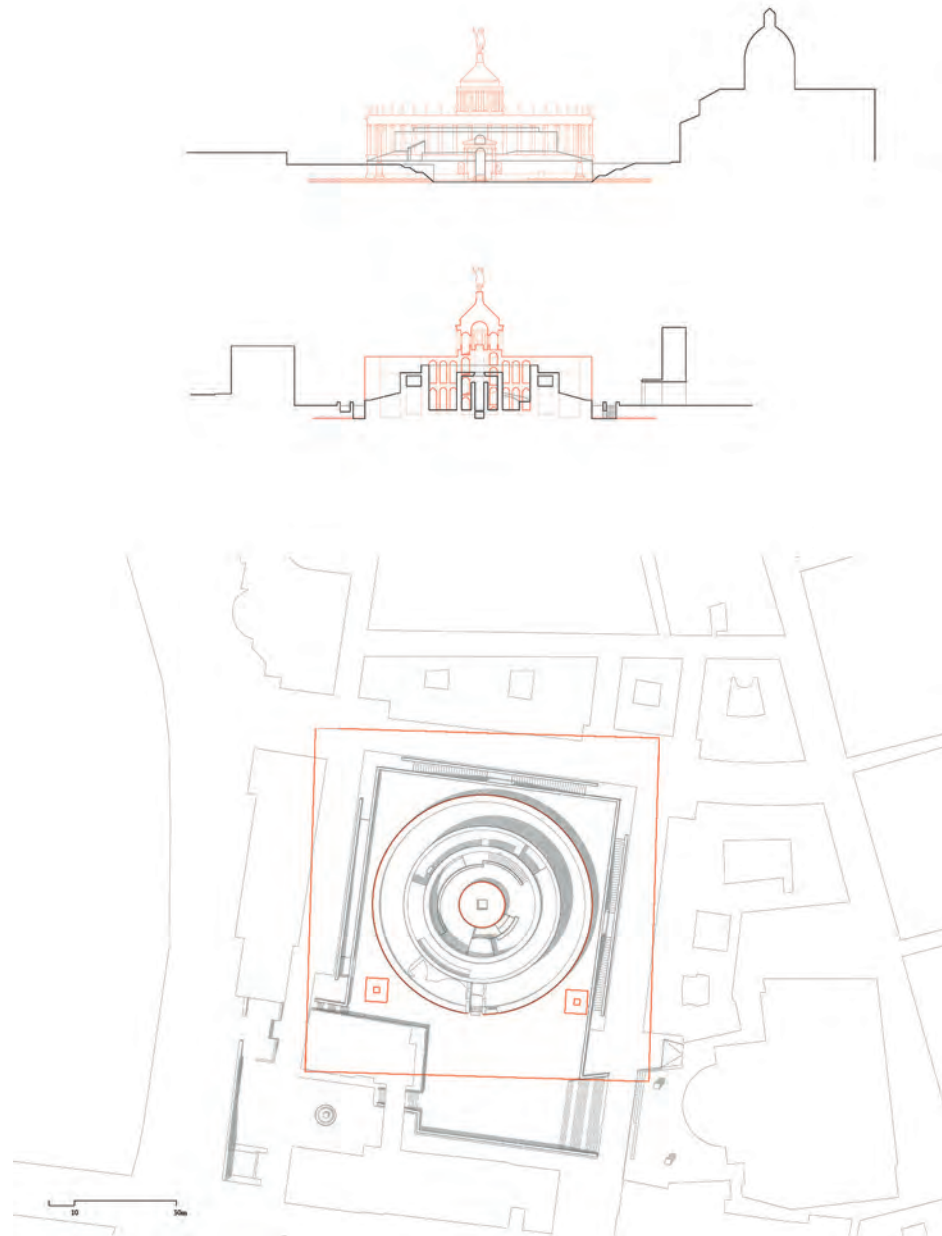
Nato come grande riferimento monumentale isolato al centro del Campo Marzio e pensato come luogo di sepoltura e venerazione dell'Imperatore e della gens Iulia, il Mausoleo di Augusto ha acquisito, nel corso dei secoli, usi e significati sempre diversi -da castello a giardino a edificio per spettacoli e auditorium-, venendo progressivamente fagocitato dal tessuto urbano. Il monumento ha registrato nel corso della storia la sovrapposizione di diverse idee di città senza soluzione di continuità, fino a che in epoca fascista, nell'ambito delle grandi opere di sventramento e demolizione promosse dal regime fascista nell'ambito di un ampio progetto di ridefinizione della *forma urbis*, la rovina imperiale è riaffiorata recuperando l'isolamento che le apparteneva in origine, ma riducendosi ad un monumento poco comprensibile, al centro di uno spazio urbano senza usi e privo di qualità. Oggi⁵ il grande rudere del Mausoleo si tro-

va al centro di una sistemazione urbana che lo rende poco visibile e anche difficilmente raggiungibile. Sovrapponendo, come in una nuova mappa cartografica composta da diversi strati, la forma attuale dell'area con quella di epoca imperiale o con quella di epoca medievale e rinascimentale è evidente come la rovina all'interno del suo 'scavo' non è in grado di restituire gli ordini che in questo luogo si sono succeduti. Partendo da un comune presupposto, ossia l'insufficienza di forma della rovina e la sua incapacità di restituire l'ordine antico a cui è riferita, i progetti oggetto di questo saggio attraverso diversi principi progettuali offrono un contributo alla teoria del *comporre con l'Antico*.

La rievocazione dello spazio di età imperiale. J. I. Linazasoro

Intervenire attraverso il progetto su un luogo fortemente stratificato implica operare scelte coraggiose sull'ordine passato a cui fare riferimento. Il progetto presentato dal gruppo capeggiato da Josè Ignacio Linazasoro⁶ sceglie di riferirsi alla condizione spaziale in cui il monumento si trovava quando fu costruito come sepolcro di Augusto. In epoca imperiale il grande tumulo sveltava nel Campo Marzio, costituendo un riferimento visivo monumentale lungo il Tevere e stabilendo relazioni a distanza con altre grandi architetture all'interno dell'area. Nel nostro tempo non è possibile ricostruire la spazialità antica viste le trasformazioni che hanno radicalmente modificato il luogo e la presenza dei nuovi monumenti -le chiese barocche e gli edifici di epoca fascista- che hanno contribuito alla costruzione del palinsesto della piazza. Gli architetti spagnoli decidono, però, di far 'risuonare' quella condizione spaziale attraverso il progetto. Lo spazio alla quota archeologica viene ampliato attraverso la definizione di una nuova piazza dominata dal monumento. La città viene 'allontanata' dal rudere e resa raggiungibile attraverso dei serrati sistemi di risalita che si configurano come muri cavi. La nuova piazza alla quota archeologica rievoca per forma l'antico recinto quadrato che cingeva il sepolcro imperiale. Per la stessa ragione la cella sepolcrale viene ricostruita sul sedime di quella antica. Le nuove rampe anulari riprendono misure e proporzioni degli antichi ambulacri concentrici che avvolgevano la cella. L'obiettivo perseguito dal progetto non è soltan-





to quello di rievocare una spazialità scomparsa nel corso del tempo o comunque profondamente trasformata, ma anche di stabilire relazioni formali dotate di senso con gli edifici del contesto in cui il rudere si trova oggi. Il posizionamento delle due scale speculari ai lati dell'ingresso del sepolcro rendono evidente la volontà di attuare un disegno complessivo che rafforzi il legame tra le chiese barocche e la rovina.

La rievocazione della natura ctonia dello spazio antico. F. Cellini

Secondo la descrizione di Strabone il monumento imperiale si configurava come un «grande tumulo di terra, innalzato presso il fiume sopra un'alta base rotonda di marmo bianco, tutto ombreggiato da alberi sempre verdi, fino alla cima». La definizione di «tumulo» rende esplicito riferimento alle architetture sepolcrali del mondo etrusco a cui il Mausoleo rimandava per forma oltre che per le «silvae et ambulationes» che lo circondavano.

Nel progetto vincitore, presentato dal raggruppamento capeggiato da Francesco Cellini⁷, il rapporto con l'Antico è stabilito attraverso un notevole grado di astrazione. La relazione con la rovina è ancora una volta stabilita in una dimensione evocativa, ma non di un'architettura tradotta in un paradigma formale in un determinato momento della storia ma di un'idea di spazio a cui quell'architettura fa riferimento. Attraverso diverse tecniche compositive viene rievocato un particolare tipo di spazio, quello scavato e ctonio delle necropoli etrusche. Il progetto si configura come una modellazione del suolo. La quota urbana contemporanea viene raccordata a quella archeologica attraverso due grandi rampe poco inclinate che consentono di raggiungere l'ingresso del tumulo. Lo spazio diviene ulteriormente compresso attorno al monumento. Attraverso un riempimento di terra, infatti, il suolo urbano viene avvicinato al rudere fino ad una distanza di soli 3 metri. Il nuovo corridoio anulare richiama anche il carattere dello spazio degli antichi ambulacri concentrici che avvolgevano la cella sepolcrale di Augusto.

L'interno del tumulo viene completamente svuotato attraverso l'eliminazione della cella centrale ricostruita negli anni Trenta, configurandosi come una grande stanza circolare aperta unicamente verso il cielo.

La rievocazione del carattere stratificato del luogo. ABDR

Nella proposta del raggruppamento capeggiato da Paolo Desideri dello studio romano ABDR⁸ di fronte al ricco palinsesto del luogo vi è una sospensione di giudizio rispetto alla scelta dell'ordine antico a cui fare riferimento. Il valore attribuito al luogo e ciò che il progetto mira a rievocare è il processo di trasformazione e stratificazione stesso.

Il Mausoleo diviene, in questa proposta, architettura museale capace di narrare le complesse trasformazioni dell'area.

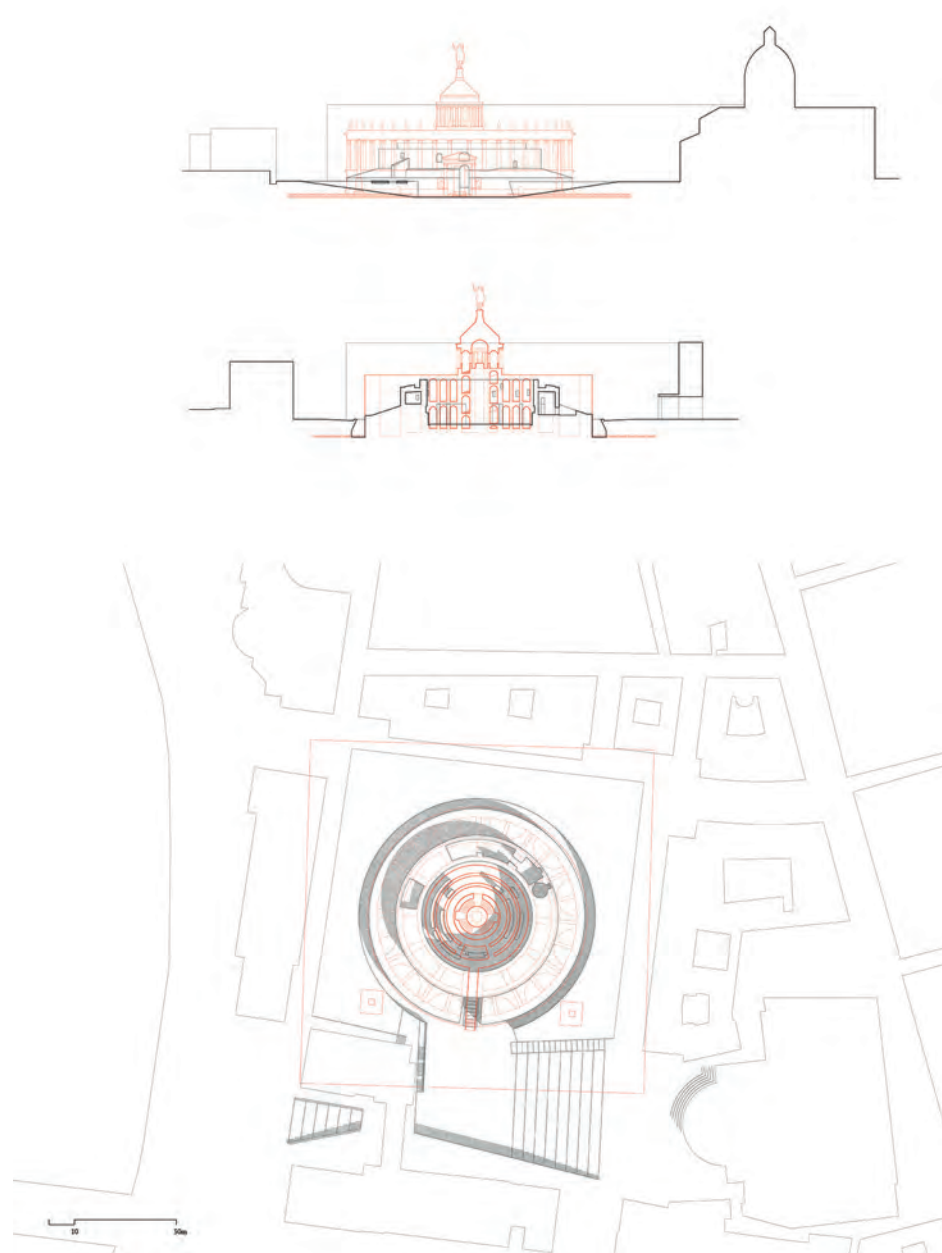
Ristabilito il limite dello scavo ed i sistemi di collegamento verticale con la quota della città contemporanea, il nuovo museo è definito per strati, ciascuno corrispondente ad un diverso strato urbano.

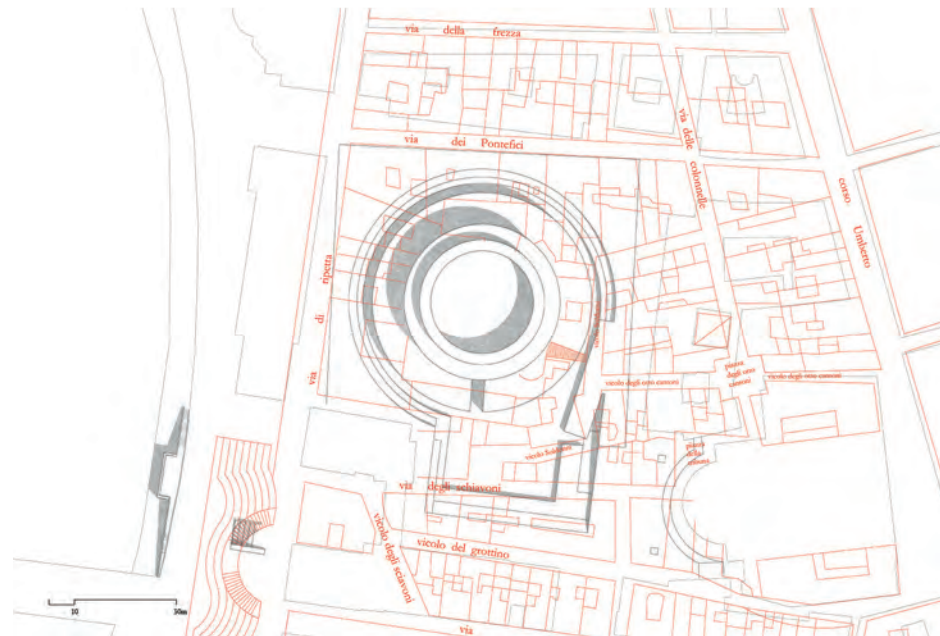
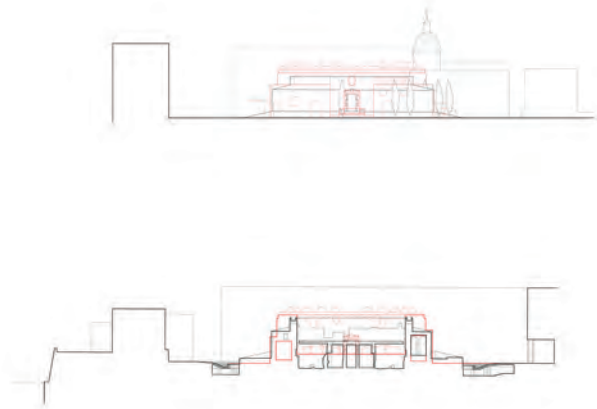
La prima sala espositiva si colloca al livello della quota più antica, quella imperiale, configurandosi come una grande piazza interrata e coperta. Le tracce dei muri delle antiche concamerazioni e il nuovo disegno del parterre archeologico rammemorano il tempo in cui il monumento fu costruito come tomba di Augusto e della sua gens. Inoltre, lo stesso livello, rievoca, attraverso le articolazioni del muro dello scavo, giaciture e percorsi del tessuto medievale.

Un nuovo solaio, poggiato sulla antica cella sepolcrale definisce una quota inedita, corrispondente a quella della seconda sala espositiva. Questa grande stanza circolare, aperta verso il cielo, rievoca il tempo in cui il rudere fu trasformato nel giardino della famiglia Soderini.

Dal nuovo giardino di pietra è possibile accedere ad un ulteriore livello, il grande «diorama urbano». Quest'ultimo percorso museale, scoperto e panoramico, è posto sulla sommità del muro anulare più alto, diventando punto di osservazione privilegiato del contesto urbano circostante, al quale il progetto restituisce, in forma rinnovata, l'antico rapporto con la rovina. Il camminamento di cinta, nella sua specificità, narra dell'età alto medievale, durante la quale il Mausoleo fu trasformato in castello della famiglia Colonna.

Per mezzo di queste scelte compositive, il museo proposto da ABDR consente un percorso guidato attraverso le fasi di trasformazione del luogo, svelandone la complessa trama stratificata, attualmente troppo difficile da cogliere.





Note

- ¹ Il presente contributo è parte della ricerca di Dottorato dell'autrice, dal titolo *Comporre con l'Antico. Progetti per I Fori Imperiali e per il Mausoleo di Augusto*, in fase di svolgimento. Politecnico di Bari, Dottorato in *Conoscenza e Innovazione nel progetto per il Patrimonio*, XXXIII ciclo, relatore: prof. Carlo Moccia.
- ² Si fa riferimento in particolare alla definizione dell'archeologa Andreina Ricci nel suo libro *Attorno alla nuda pietra: archeologia e città tra identità e progetto*, 2006.
- ³ *Concorso internazionale per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore a Roma* bandito dal COMUNE DI ROMA nel 2006.
- ⁴ Si fa riferimento alla definizione data da G. Grassi nel saggio "Un parere sul restauro", in *Scritti scelti 1965-1999*, 1989.
- ⁵ Si fa riferimento alla condizione dell'area nel 2006. Attualmente, il progetto vincitore del concorso (*Urbs et Civitas*, capogruppo: Francesco Cellini) è in fase di realizzazione.
- ⁶ Raggruppamento: *Intercapedini 666*. Capogruppo: José Ignacio Linazasoro.
- ⁷ Raggruppamento: *Urbs et Civitas*. Capogruppo: Francesco Cellini.
- ⁸ Raggruppamento: *Ad Altum 446*. Capogruppo: Paolo Desideri.

Didascalie

- Fig. 1: R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, tavola VIII. Mappa topografica di Roma, 1901.
- Fig. 2: Ridisegni interpretativi a cura dell'autrice della proposta del raggruppamento capeggiato da J.I. Linazasoro.
- Fig. 3: Ridisegni interpretativi a cura dell'autrice della proposta del raggruppamento capeggiato da F. Cellini.
- Fig. 4: Ridisegni interpretativi a cura dell'autrice della proposta del raggruppamento capeggiato da P. Desideri.

Bibliografia

- AA.VV. (2008), "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", in *Ananke*, n° 53, Gennaio.
- André, Corboz (1985), "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n° 516, Settembre.
- Giorgio, Grassi (1985), "Un parere sul restauro", in Giorgio, Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli.
- José Ignacio, Linazasoro (2015),). *La memoria dell'Ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Carlo, Moccia (2017), "Il nostro è un tempo straordinario", in Claudia, Sansò (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria*. Linazasoro & Sánchez, Napoli, Clean.
- Andreina, Ricci (2006), *Attorno alla nuda pietra*. Roma, Donzelli Editore.
- Paola, Riccomini (1996), *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Milano, Mondadori Electa.

Stratificazioni nel Tempo: Progetti di allestimento di Francesco Venezia

Riccardo Lopes

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Dottorando, ICAR/14, riccardo.lopes@poliba.it

L'architettura degli allestimenti temporanei come campo di sperimentazione

Un pregiudizio di minorità è alquanto diffuso nel campo delle cosiddette architetture effimere, e tra queste in particolare nel campo degli allestimenti temporanei. Per avere contezza di ciò basta provare a riscontrare, ad esempio nei cataloghi delle mostre d'arte, quale sia lo spazio dedicato alle descrizioni dei relativi progetti di allestimento. In genere le informazioni sono scarse, ove non assenti del tutto, a volte manca persino l'indicazione del progettista. Sarà per la fretta con cui vengono redatti i cataloghi? Sarà perché il ruolo autoriale della mostra è affidato alla figura del curatore, individuato quale critico e/o storico dell'arte? O ancora perché può essere complicato riscontrare in un progetto espositivo le rationes firmitatis, utilitatis, venustatis, la cui assenza farebbe decadere tali opere dalla nobile caratterizzazione di architettura come definita dalla triade vitruviana?

Qualunque sia la risposta, basterebbe rileggere quanto scrive Giuseppe Pagano nel 1941 a proposito delle esposizioni, per capire che si tratta comunque di un clamoroso errore di valutazione. Dalle pagine di *Casabella Continuità*¹, egli individuava il campo degli allestimenti temporanei, senza mezzi termini, come occasione feconda per la sperimentazione architettonica. Anzi, di più, affermava che il coraggio architettonico è indirettamente proporzionale alla durata degli edifici. Le condizioni che possono verificarsi e far diventare il progetto di esposizione un'occasione di architettura, dipenderebbero principalmente proprio dalla provvisorietà dell'opera. È la provvisorietà che fa accettare le sfide del nuovo e del diverso, che alimenta la discussione e che legittima la provocazione critica. L'idea del "tanto dura poco" rimuove gli ostacoli normativi, quelli economici, quelli culturali e aumenta il limite generale di tolleranza con cui l'opera viene accolta da pubblico e critica. Nei casi in cui vi sia consonanza tra le parti in gioco (committente pagante, tecnici organizzatori, artisti/architetti realizzatori) e non vi sia prevaricazione sui progettisti responsabili, l'opera temporanea può affermare la qualità dell'autore e configurarsi come opera di Architettura. Tra le opere temporanee citate come degne di memoria, troviamo il padiglione dell'*Esprit Nouveau* pro-

posto nel 1925 da Le Corbusier, la *sala delle Medaglie d'oro* realizzata da Edoardo Persico per l'esposizione dell'Aeronautica del 1934 a Milano, il padiglione allestito da Josep Lluís Sert e Luis Lacasa per la grande tela che Picasso dedica a *Guernica* per l'*Esposizione Internazionale delle Arti e Tecniche* di Parigi nel 1937.

Nuove tecnologie, nuovi stili comunicativi, nuove esigenze di consumo culturale hanno modificato non di poco, negli anni più recenti, il campo delle esposizioni temporanee, lo rileva Luca Basso Peressut² nella sua disamina sugli allestimenti nell'era della comunicazione globale, ma le riflessioni di Giuseppe Pagano sono ancora attualissime e illuminanti, anche a distanza di decenni.

Evoluzione del modello tradizionale di esposizione e Codice dei beni culturali: il ruolo delle istituzioni

Più in generale, nell'ultimo secolo il tradizionale modello di esposizione museale è molto evoluto nella direzione delle mostre temporanee. Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*³, il cosiddetto Codice Urbani approvato con Decreto Legislativo n. 42/2004 e poi aggiornato, introduce una ulteriore specificità che qualifica ancora di più questo genere di esposizioni. Il Codice conferma il dettato costituzionale per cui allo Stato ed alle sue istituzioni compete la tutela dei beni, ma amplia il quadro con l'aggiunta della dichiarazione di interesse a valorizzare i beni al fine di una promozione generale dello sviluppo della cultura.

Non si tratta di una generica dichiarazione di valori etici, è piuttosto l'indicazione del ruolo richiesto alle istituzioni museali e delle finalità che gli eventi espositivi devono perseguire. Se la fissità delle collezioni permanenti è congeniale all'idea di conservazione e tutela, la pratica delle esposizioni temporanee è la via più adatta per sviluppare valorizzazione e cultura, poiché consente di elaborare narrazioni critiche del patrimonio, articolate con l'utilizzo di opere riunite tra loro per gli specifici scopi fissati proprio dal tema espositivo.

Indicando questa strada alle istituzioni museali, il Codice declina le modalità di autorizzazione che l'allestimento richiede per mostre ed esposizioni, e le forme di prestito di opere d'arte tra le istituzioni stesse. Senza

tali dispositivi, visti valore e fragilità del patrimonio artistico messo in circolazione, non sarebbe possibile realizzare gli eventi temporanei e la diffusione del patrimonio culturale nel territorio.

Dunque, ricapitoliamo i principali nodi individuati: le mostre temporanee sono un campo privilegiato di ricerca architettonica e sono un'occasione unica di valorizzazione del patrimonio e diffusione della cultura. Le figure necessarie per realizzare tutto ciò sono indicate dalla *Carta nazionale delle professioni museali*⁴, promossa dalla Conferenza Permanente delle Associazioni museali italiane. La Carta individua una mappa di funzioni, deliberatamente non gerarchizzata, divisa in quattro ambiti. Nella pletora di figure, al Progettista degli allestimenti degli spazi museali e delle mostre temporanee è riservato l'ultimo posto dell'ultima area, quella dedicata a strutture, allestimenti e sicurezza, un po' oltre il responsabile del sito web. Pur senza voler accreditare al ruolo dell'architetto capacità taumaturgiche, tale scarsa considerazione ci riporta purtroppo al pregiudizio di minorità citato all'inizio, e svaluta il contributo che il progettista dell'allestimento può dare alla ricerca e alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Pratica dell'effimero e trame di Storia stratificata nel Tempo

In questo quadro può la pratica dell'effimero nel Progetto di Architettura essere uno degli strumenti utili a far emergere trame di Storia stratificata nel Tempo?

La risposta è certamente positiva ove si riscontrino le condizioni dettate da Pagano: capacità creativa dell'autore, assenza di prevaricazione sul progettista, consonanza tra le parti in gioco. In questi casi l'opera temporanea può caratterizzarsi come opera di Architettura e lasciare tracce di sé che possono permanere nella memoria anche oltre il loro disfacimento fisico programmato. Consideriamo ad esempio alcune opere di Francesco Venezia. Individuiamo un ciclo che potremmo far partire con l'allestimento per la mostra *Gli Etruschi*, Palazzo Grassi, Venezia, 2000, e chiudere, ma solo per ora, con l'allestimento dedicato a *Jean Arp* nel Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, Roma, 2016-2017. Prendiamo in considerazione, come esempio proprio questa ulti-

ma esperienza.

Le esposizioni temporanee, racconta Venezia, consentono di operare in spazi architettonici di grande valore storico-artistico, per disporvi oggetti artistici con altrettanto valore. Arte nell'arte: non c'è altra occasione progettuale che contempi un tale privilegio. L'occasione di operare in contesti così importanti non può essere sprecata. Il progetto di allestimento, per quanto temporaneo, deve offrire il massimo che possa resistere nel tempo della memoria, prescindendo dalla condizione di temporaneità come causa terminale per l'architettura. Ovviamente porsi in una tale condizione significa escludere l'idea di un progetto di allestimento come mera espressione di design. Non si tratta di disegnare podi, teche, contenitori modulari più o meno belli e versatili da adattare alle sale e agli oggetti da mostrare. Il problema è piuttosto capire come conformare forme e spazio dell'ambiente che conterrà gli oggetti da mostrare in relazione alla natura degli oggetti stessi. È un lavoro di paziente decrittazione che richiede la comprensione di codici antichi e moderni, di trame e storie stratificatesi nel tempo, da smembrare e poi ri-membrare per renderle riconoscibili all'attenzione del visitatore, per suggerire discretamente significati o disvelarli del tutto.

Perché non sembri questa una divagazione puramente teorica, consideriamo alcuni dettagli della mostra per *Jean Arp* nelle grandi aule delle Terme di Diocleziano. A uno sguardo superficiale, magari quello di un Progettista degli allestimenti degli spazi museali e delle mostre temporanee, come individuato nella Carta nazionale delle professioni museali, parrebbe forse una missione impossibile il coniugare le figure dadaiste di un campione di modernità quale è Arp con la possanza tettonica delle antiche costruzioni in opus latericium delle Terme. Ma a sguardo più attento una serie di indizi rileva come storie così diverse siano comunque conciliabili. Intanto c'è un ritratto fotografico di Hans Arp con Hugo Ball in visita negli scavi di Pompei. Poi ancora ci sono le forme libere e casuali dei frammenti antichi consumati dal tempo nelle Terme catturati in uno scatto da Francesco Venezia in sede di primo sopralluogo.

L'analogia dei frammenti antichi con le figure plastiche delle opere di Arp è molto marcata. Di questa corrispondenza tra matrici formali aveva



Fig. 1



Fig. 2

già scritto Paul Valéry⁵, facendo dialogare le ombre di Socrate e Fedro. I due, raccogliendo un oggetto sulla spiaggia, si interrogavano sulla sua ambigua origine, chiedendosi se si trattasse di un prodotto della natura o artefatto. I frammenti antichi delle Terme, posti vicino alle forme plastiche di Arp, confermano la conclusione del poeta francese: la differenza tra il lavoro dell'artista e quello della natura è una sola: il tempo con cui si giunge allo stesso risultato: l'artista accelera i tempi della natura.

Nel progetto di allestimento per Jean Arp nelle Terme di Diocleziano le trame che legano, forse imprevedibilmente, il moderno all'antico sono dunque svelate e ricomposte. Come atto di chiarezza a beneficio della comprensione per il visitatore, Francesco Venezia copre con una maschera un pavimento musivo. Il tappeto di mascheratura è ritagliato con forme libere da cui traspaiono brandelli di mosaico che richiamano allo stesso tempo sia gli antichi frammenti che le moderne opere di Arp. L'opera di allestimento amplifica il grido (o il sussurro) dell'arte e rende intelleggibili storie che permangono uguali per un tempo molto lungo. Una rete è dispiegata tra le forme modellate dalla natura e dal tempo dei frammenti archeologici e le figure plastiche modellate dall'artificio con le mani dell'artista. Tra estremo antico ed estremo moderno si aggiunge l'evidenza che il Progetto di allestimento offre, come estremo contemporaneo. Il fatto poi che tale evidenza sia confermata nella sua esattezza dalle ricerche della critica, non è un dettaglio irrilevante⁶.

Il progetto dell'allestimento si configura dunque, nell'idea di Venezia, non come mera espressione di design, ma come rivelatore di un continuum temporale lungo il quale dispiegare una rete tra estremo antico, estremo moderno, estremo contemporaneo. La coincidenza di forme libere non è l'unico elemento ri-membrato in quest'opera. Ce ne sono altri, come le composizioni geometriche bidimensionali di Arp che si materializzano tridimensionalmente nei cilindri solidi del sistema di illuminazione, l'inserimento delle sculture di Arp in spazi e cornici che richiamano la relazione tra metope e trabeazione del tempio, i meccanismi ottici e spaziali che accompagnano il visitatore in una logica esperienziale ed emotiva, e altri ancora.

Il creare relazioni tra tempi remoti non è caratteristica unica di questo

progetto di allestimento, è anzi un tratto precipuo della poetica dell' autore. Basti pensare alla già citata mostra *Gli Etruschi*, fortemente caratterizzata dalla presenza di una *Figura spezzata* di Henry Moore nel cortile risistemato di Palazzo Grassi. L'inserimento di una scultura contemporanea in una mostra dedicata alla cultura etrusca può essere risultato sorprendente per alcuni, ma di certo è proprio questo che resta nella memoria del progetto, come elemento chiaramente rivelatore della forza e dell'influenza di una cultura antica, le cui idee e forme permangono nel tempo, reinterpretate, e attraversano indenni i millenni. La mostra non è più visibile, la memoria dei reperti etruschi esposti può essersi attenuata, ma il segno lasciato dall'inserimento della *Figura spezzata* resta impresso come gesto memorabile del Progetto di Architettura.

Gesto memorabile di un progetto di cultura perfettamente coerente con le istanze di valorizzazione dei beni e di promozione e diffusione della cultura, richiesti dalla legislazione, che va ben oltre la semplice tutela e la semplice attività dell' esporre.

Questo testo anticipa sinteticamente alcuni temi di una ricerca in corso presso il Politecnico di Bari, Dipartimento di Scienza dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura Dottorato in "Conoscenza e Innovazione nel Progetto per il Patrimonio" - Ciclo XXXIV.

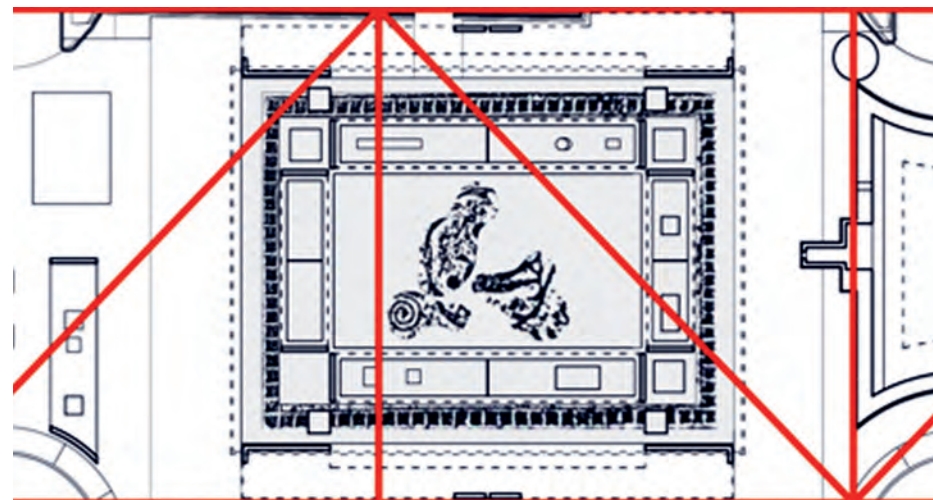




Fig. 4

Note

1 Giuseppe, Pagano, Parliamo un po' di esposizioni in "Casabella Costruzioni", 1941, 159-160 marzo-aprile, ora in Sergio, Polano (2000). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine.

2 Luca, Basso Peressut (2015), "Allestimenti e musei nell'età della comunicazione globale". In *Mettere in scena – Mettere in mostra*, L., Basso Peressut, G., Bosoni, P., Salva-deo (a cura di), Siracusa: LetteraVentidue

3 www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1240240310779_codice2008.pdf

4 www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1261134207917_ICOMcarta_nazionale_versione_definitiva_2008%5B1%5D.pdf

5 Paul, Valéry (1986), *Eupalinos o dell'architettura*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.

6 Estelle, Pietrzyk (2016), "Anfora infinita, Venere di Meudon, Piccola Demetra", in *Jean Arp*, Alberto, Fiz (a cura di), Milano, Mondadori Electa.

Didascalie

Fig. 1, 2: *Mostra Jean Arp*, Terme di Diocleziano, Roma. 2016. Vista dell'Aula, particolare della mascheratura del mosaico, dettaglio di un frammento antico. Ph. F. Venezia.

Fig. 3: *Mostra Jean Arp*, Terme di Diocleziano, Roma. 2016, Dettaglio planimetrico. In basso: *Trois formes blanches se constellant sur fond gris*, 1930, J. Arp.

Fig. 4: Hans Arp and Hugo Ball in Pompeii, 1927. Ph. Anonymous.

Bibliografia

Francesco, Dal Co (2015), *Francesco Venezia e Pompei. L'architettura come arte del porgere*, Siracusa, LetteraVentidue.

Sergio, Polano (2000), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine.

Francesco, Venezia (2006), *Le idee e le occasioni*. Milano, Electa.

Francesco, Venezia (2010), *La natura poetica dell'architettura*, Pordenone, Giavedoni.

Alberto, Fiz (a cura di) (2016), *Jean Arp*. Milano, Mondadori Electa

Dialoghi necessari tra Progetto e Storia. Fonti del progetto e il progetto come fonte

Roberta Lucente

Università della Calabria, DINCI, Dipartimento di Ingegneria Civile, ricercatore universitario, ICAR 14-Composizione architettonica e urbana, roberta.lucente@unical.it

Muovendo da alcune esperienze di ricerca, di indirizzo teorico-critico e metodologico-progettuale, in questo lavoro si intende porre la questione dell'uso della storia e delle sue metodiche specifiche come interfaccia privilegiata del progetto di architettura. Ciò non riguarda soltanto l'esercizio del progetto in ambito antico, ma tutte le sue possibili declinazioni, soprattutto quelle cui si riconosca un'attitudine speculativa che possa prescindere dalla dimensione empirica della costruzione.

L'interlocuzione con la storia alla quale si pensa, non presuppone l'indiscriminata assunzione del valore di questa come assunto di fondo. Non è necessario muovere dall'assioma ciceroniano della *historia magistra vitae*, ma non lo è neppure partire da quello del 'danno' che secondo Nietzsche la stessa storia potrebbe produrre nella vita. Il riferimento alla storia nello studio e nella pratica del progetto non implica dicotomie. Basterebbe, a legittimarne l'uso, il rimando all'etimologia greca e latina della stessa parola, che ne associa il significato sia alla ricerca di qualcosa che all'esposizione o descrizione letteraria con cui di tale ricerca si rende conto, a prescindere dal valore 'storico' dell'oggetto di investigazione.

È questa un'accezione evidentemente compatibile con la natura gnoseologica del progetto - il quale è infatti assimilabile a un 'processo di conoscenza'. Ma giacché si ritiene che alle sue origini si pongano le 'indagini e descrizioni degli animali' di Aristotele, allora, di converso, non si dovrebbe neanche trascurare la contrapposizione che lo stesso filosofo notoriamente propone, nella sua Poetica, tra Storia e Arte. Per via della natura 'individualizzatrice' della prima, che limiterebbe la considerazione dei soggetti valutati attraverso il suo occhio a ciò che essi furono nella loro situazione storica, spazialmente e temporalmente determinata, e della opposta capacità della seconda di trasfigurarli, eleggendo solo i tipi ideali, collocabili su un piano di universalità.

Anche in tal caso si tratta di una dicotomia che in relazione al progetto - questa volta in quanto prodotto artistico - potrebbe essere ricomposta, tanto più dato il primato assegnato da Aristotele all'arte. Il ricorso alla storia, nello studio di un prodotto progettuale, è infatti sì mirato alla sua valutazione rispetto alla cornice spaziale e temporale in cui si colloca,

ma anche alla individuazione di quei caratteri dell'opera che potrebbero essere elevati al rango di universalità, cosa che nello studio dei 'capolavori' sempre si persegue.

Un simile obiettivo di fondo si conferma compatibile pure con altre visioni della storia, anche con quella negativa di Nietzsche, secondo cui il passato potrebbe trasformarsi in «becchino del presente». C'è infatti qualcosa del passato che, secondo il filosofo, può tuttavia «rinnovare da sé le forme spezzate», ed è ciò che rappresenta in forma plastica l'identità di una nazione, come «quegli atti creativi che interpretano una svolta della storia collettiva». Tra tali atti creativi potrebbero essere annoverati, è stato notato, gli stessi capolavori di architettura¹, e ciò induce a ipotizzare che potrebbero esserlo, allora, anche le modalità di metodo che li hanno generati, e che hanno fatto grande l'architettura italiana del Novecento, a partire dal suo 'fondamento vitruviano'.

Specularmente, questo stesso condiviso fondamento metodologico è ciò che per parte sua può contribuire a quella continuità, nella storia, che interessa invece Braudel, e apprezzabile nella *longue durée*. Braudel la ritrova nella consistenza fisica della città, dei suoi tracciati, ma essa idealmente potrebbe risiedere anche in quel solco ideale che lega siffatti capolavori, pur nelle loro differenze linguistiche. E a tal fine ancora più calzante può essere, allora, il riferimento alla nozione di storia proposta da Bloch, e segnata alle innovazioni da lui introdotte nel metodo dello storico. Nello specifico del contributo proposto, si guarda infatti alle intersezioni possibili tra detti principi di metodo e il lavoro dello studioso-progettista, il quale è anche uno studioso dei progetti. In questo senso egli potrà servirsi del progetto anche «come fonte»; e avvalersi del metodo storico inteso come «lavoro ragionato di analisi fondata sul documento, sulla fonte»².

È ciò che interviene nell'ipotesi di lettura esegetica esemplificata dagli esercizi che saranno illustrati di seguito. Un lavoro che, coerentemente con quanto proposto da Bloch, non mira però alla pura ricostruzione filologica, giacché comunque presuppone una 'interpretazione', un punto di vista, qui non già dello storico ma dello studioso progettista. Punto di vista che consiste anche nella stessa scelta di eleggere tale metodo

di interpretazione come strumento attraverso il quale individuare altre traiettorie di metodo, spendibili questa volta a beneficio della didattica e nella prassi progettuale.

Esercizi di lettura esegetica con gli strumenti dell'indagine storica

Gli esercizi di cui si tratta sono stati parte di specifiche pubblicazioni alle quali si rimanda, per una trattazione più approfondita. Lo studio della Casa delle Armi di Luigi Moretti è uno di questi. Attraverso i disegni d'archivio sono stati rintracciati passaggi progettuali significativi, appuntati a mano dall'autore. Per ottenere, ad esempio, il drammatico chiaroscuro della facciata della biblioteca a est, attraverso la proiezione in avanti della parete di tamponamento rispetto al filo strutturale al fine di renderla 'libera' e conquistare la sottigliezza ricercata nelle smagliature che fanno da corona al suo portale di ingresso. O per giungere alla tormentata cassazione della piscina che avrebbe dovuto trovar posto nella 'Sala delle Armi' - prima che tale destinazione d'uso fosse definita -, documentata, tra l'altro, da un emblematico schizzo, tra l'ironico e forse anche il polemico (Fig. 1).

Interessante è anche l'intreccio che attraverso questo tipo di ricostruzioni si può palesare tra opere e autori della stessa epoca. È ciò che accade nello studio delle sedi di Esso e SGI all'Eur, anch'esse progettate da Moretti, dove una serie di disegni documenta, prima della definizione della sequenza ritmica finale del *curtain wall*, l'iniziale attenzione del progettista al rapporto infine annullato tra questo e l'apparato strutturale, soprattutto nella fase in cui si ipotizzava ancora l'uso del cemento armato. Come una piccola e preziosa nota a mano rivela, una delle varianti relative a tale rapporto propone la presenza di sottili pilastri binati anteposti alla facciata vetrata dichiaratamente rapportati a Mario Paniconi e Giulio Pediconi, con tutta probabilità alla chiesa di San Gregorio VII da loro progettata qualche anno prima (Fig. 2). Oltre al valore degli 'esercizi di stile' svolti da Moretti sul tema, resta perciò l'interesse dell'affinità (forse anche problematica) da lui ammessa nei riguardi della soluzione dei due progettisti, allora impegnati sul fronte di un realismo materico apparentemente non così vicino alle sue scelte. E trova

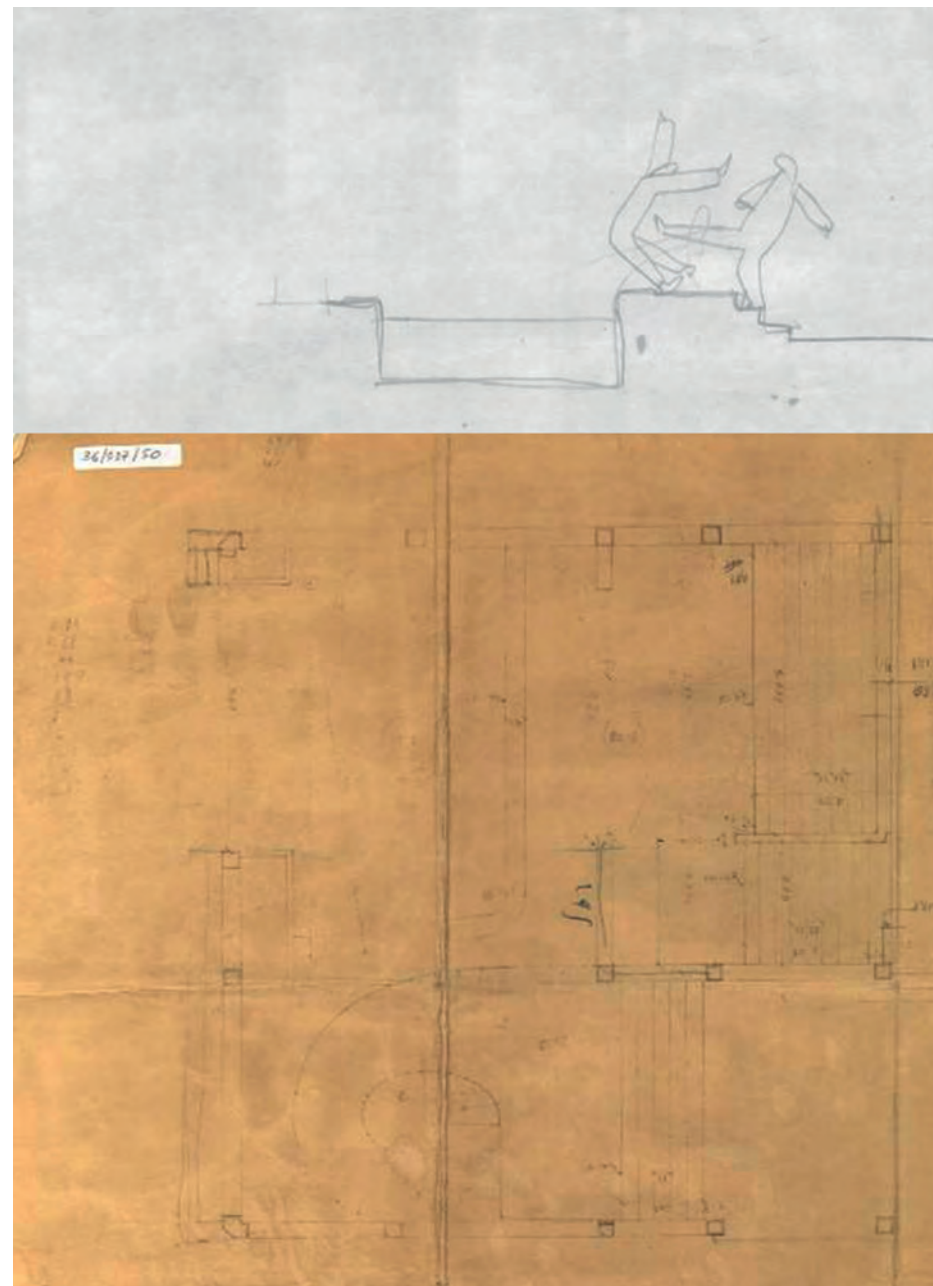
conferma anche quella trasmigrazione di etimi che non di rado si può riscontrare nelle espressioni pur diverse dell'architettura italiana, come a riprova dell'esistenza di quel comune codice genetico di cui si diceva e che nonostante tutto le unisce.

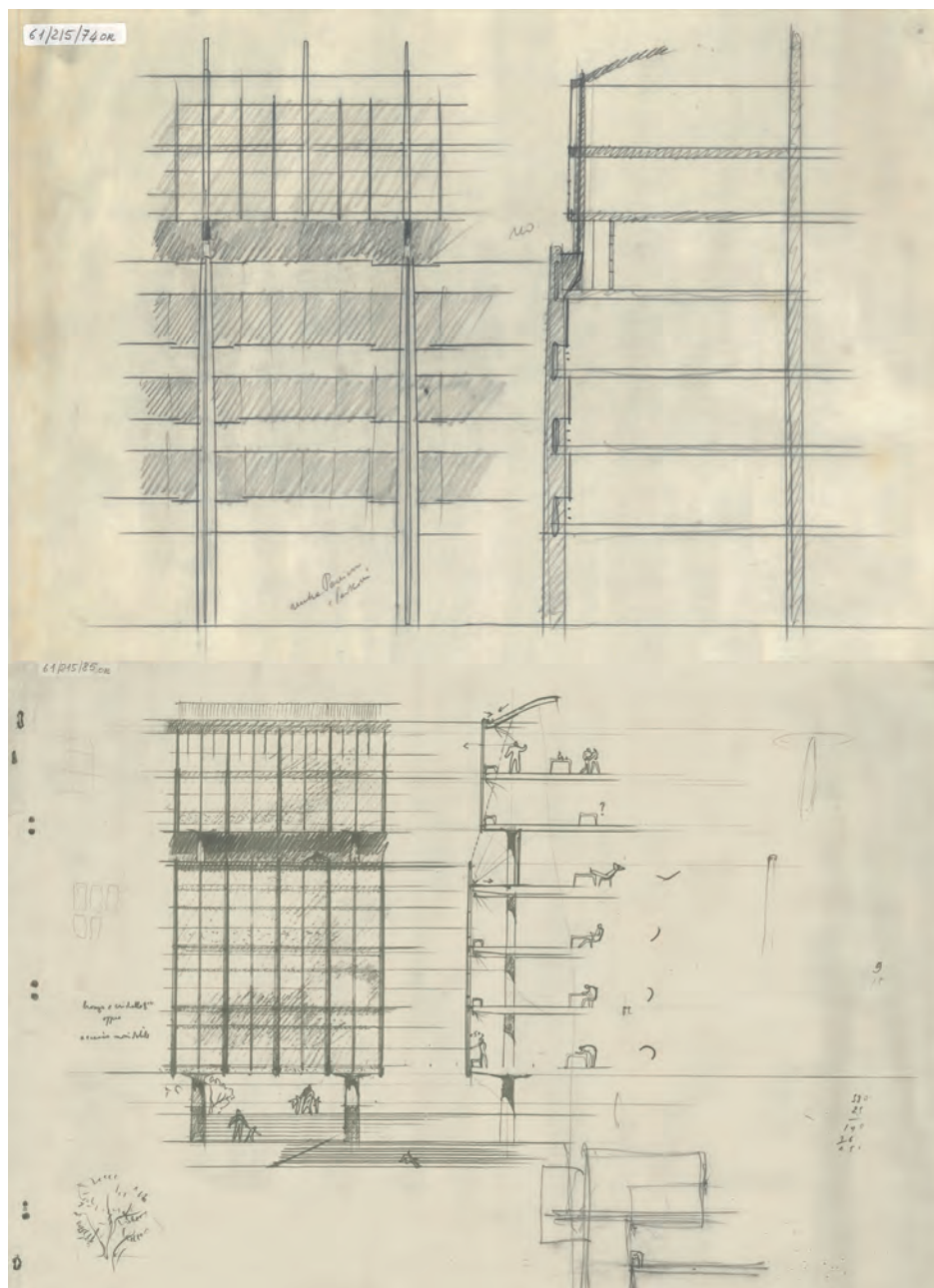
A ulteriore dimostrazione di ciò si pongono, a maggior ragione, anche alcune affinità di metodo che possono anch'esse efficacemente ravvisarsi attraverso letture di questo genere, e a dispetto di scelte di linguaggio talvolta, invece, significativamente differenti. È il caso dei disegni di alcune opere di Mario Ridolfi come il carcere giudiziario di Cosenza, che, attraverso un appassionato e appassionante repertorio di soluzioni planimetriche - quasi un abaco -, dimostrano ad esempio un approccio raffrontabile a quello esibito dallo stesso Moretti nel repertorio-abaco delle diverse soluzioni ipotizzate per il complesso della Borsa di Montreal (Fig. 3).

La storia come strumento di conoscenza per tracciare traiettorie di metodo

Se la riflessione finora proposta attiene a una ricerca che attraverso gli strumenti della storia guadagna un orizzonte teorico-critico per il progetto, per la stessa via esso può costruire le sue personali traiettorie di metodo ed effettuare le proprie scelte, conquistando una dimensione metodologico-operativa.

Nei due casi di seguito illustrati, la storia interviene infatti per coadiuvare quello che si definisce 'progetto di conoscenza', necessario quando si operi nei contesti storici, connotati da stratificazioni che spesso continuano ad accumularsi fino al nostro tempo. Atti notarili, disegni, vedute storiche e fotografie supportano in questo caso il progettista nel cogliere diacronicamente stratificazioni storiche e contemporanee, per decodificarle, catturarne il senso e reinterpretarle. In questo genere di lavoro l'attività di studio propedeutica al progetto interseca quella dello studioso del Restauro, con il quale potrebbe addirittura innescarsi una competizione quando non un conflitto. Non è facile infatti concordare sulla definizione delle linee di soglia oltre le quali considerare improprie le trasformazioni indotte nel costruito dall'uso nel tempo. Se le stratifica-





zioni accumulate nel passato remoto sono oggetto di interesse agli occhi dello studioso del Restauro o del morfo-tipologo perché legittimate dalla rilevanza della distanza temporale intervenuta, ci si chiede a partire da quando tali trasformazioni debbano ritenersi invece oltraggiose del valore storico così determinatosi, ed essere perciò derubricate al rango di 'superfetazioni' da obliterare. Essendo anch'esse testimonianze di esigenze funzionali spesso spontaneamente affermatesi, non di rado dette trasformazioni si pongono invece oggi come presidi per continuare a garantire la vivibilità dei borghi storici, poiché si tratta spesso dell'inserimento di cisterne, antenne, volumi di servizio, e di terrazzi, torrioni, scale...

Prendere atto di simili evidenze, avvalendosi senza pregiudizio anche degli strumenti della fenomenologia e della sociologia, non necessariamente deve però significare avallarle esteticamente. Il problema è invece proprio quello di recepirle e ricondurle al rango di sistema, se possibile persino qualificante giacché peraltro funzionalmente utile. La lezione della storia custodita da tali borghi lo insegna, questa volta sì... Soprattutto quando svela gli innesti di valore che hanno provveduto nel tempo a conferire rilevanza architettonica alle trasformazioni precedentemente intervenute per ragioni funzionali o passaggi di proprietà. Come nel caso delle rifusioni e degli accorpamenti che hanno generato, nei secoli, 'case palaziate' infine pregevoli.

È ciò che ci si è chiesti e a cui si è provato a dare risposta in due esperienze di ricerca progettuale compiute a Morano Calabro e a Chiaramonte Gulfi, già oggetto di pubblicazioni alle quali nuovamente si rimanda (Fig. 4). Rispetto alle letture precedenti, qui si pone però la questione dell'interazione tra specialismi diversi e non prescindibili, che richiede di stabilire la misura degli ambiti di intervento specifico e di tracciare le menzionate 'soglie' che li separano. È forse questo l'aspetto più problematico, che può essere in parte definito in termini di principio e di metodo, ma che rimanda forzatamente a modalità da precisare 'caso per caso', com'è avvenuto nelle due applicazioni richiamate. Il ruolo di sintesi del progetto e la sua capacità interlocutoria nei riguardi di altre discipline, quali appunto la Storia e il Restauro, costituiscono le condi-

zioni di partenza affinché questa interazione possa attuarsi. Ma è pure alla capacità 'dialogica' del progetto stesso che, lungo questo cammino, si può fare appello, non già per delegittimarne la dimensione autoriale e di specificità culturale e linguistica, quanto piuttosto per riannodare alcuni fili indubbiamente interrotti nel rapporto con la gente, con i destinatari finali dell'architettura. Fili di cui invece è testimoniata la presenza proprio nei tessuti storici ai quali si riconduce la nozione di Patrimonio, e che innegabilmente hanno contribuito alla costruzione di quelle identità in cui risiede parte del loro valore.

Note

¹ Alessandra, Muntoni (1996), 'Teorie della storia, teorie dell'architettura e della città moderna', in Ciro, Cicconcelli, Marcello, Pazzaglini (a cura di), *Teorie dell'architettura. Sintesi delle ricerche di un Corso di Perfezionamento (1988-1994)*, Roma, Edizioni Kappa, p. 19.

² Ibid. p. 20.

Didascalie

Fig. 1 Passaggi evolutivi nel progetto della Casa delle Armi di Luigi Moretti a Roma (1934-'36). Archivio Centrale dello Stato, Fondo Moretti (d'ora in avanti ACS, FM).

Fig. 2 Studi di Moretti per il *curtain wall* delle sedi di Esso e SGI all'Eur (1960-'66). ACS, FM.

Fig. 3 A sinistra l'abaco delle soluzioni formali ipotizzate da Moretti per le tre torri inizialmente previste per la Borsa di Montreal (1961-'65). ACS, FM. A destra, alcune delle soluzioni elaborate da Mario Ridolfi per il carcere giudiziario di Cosenza (1953-'60). Fondo Ridolfi-Frankl-Malagrìcci, Accademia Nazionale di San Luca.

Fig. 4 Interventi progettuali a Chiaramonte Gulfi (in alto, Laboratorio Internazionale d'Architettura_LId'A 10, 2014) e a Morano Calabro (in basso, I workshop di progettazione Abitare Morano, 2013).

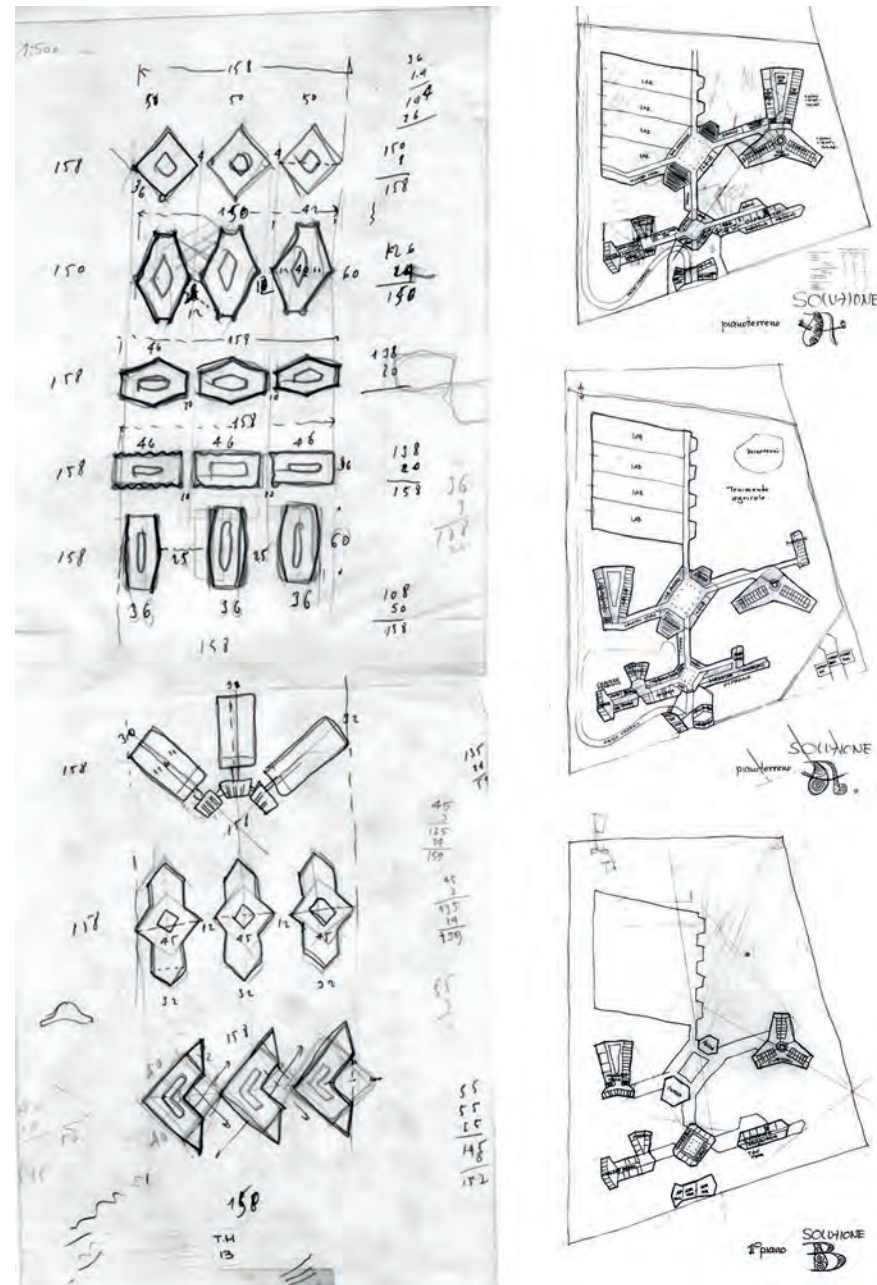
Bibliografia

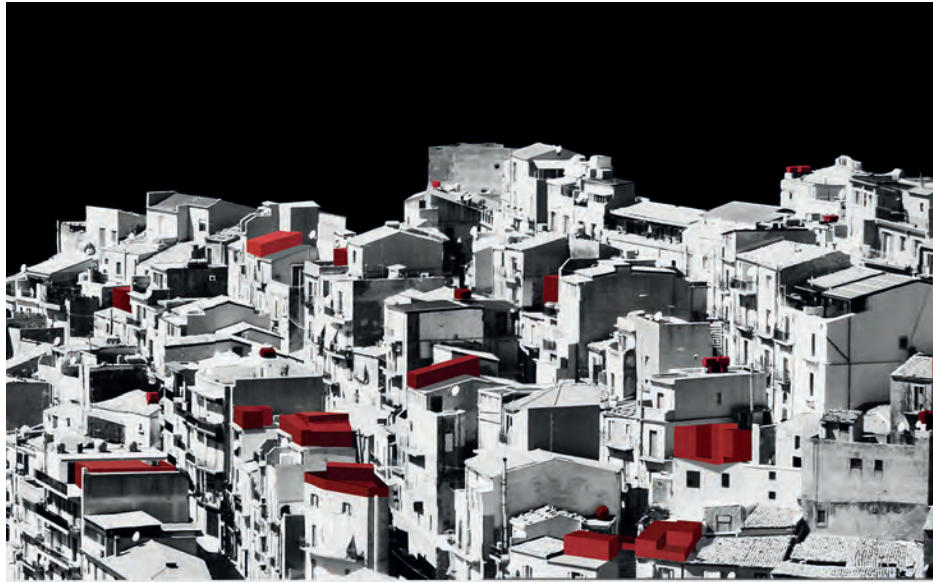
AA.VV. (Appendice VIII 2013, I ed. 1929-1937), *Voce Storia*, Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Marc, Bloch (2009, I ed. 1950), *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi.

Fernand, Braudel (1974), *La storia e le altre scienze sociali*, Roma-Bari, Laterza.

Brunella, Canonaco, Roberta, Lucente (2014), *Ri-abitare i centri storici. Un'esperienza didattica e di ricerca a Morano Calabro*, Roma, Aracne.





Roberta, Lucente, Laura, Greco (2019), 'Building industrialization and aesthetic research in the Esso and SGI headquarters in EUR (Rome) by Luigi Moretti and Vittorio Ballio Morpurgo (1960-66)', in James W.P., Campbell et al. (a cura di), *Water, Doors and Buildings: studies in the History of Construction*, Cambridge (UK), Construction History Society, pp. 563-576.

Roberta, Lucente (2014), *Il progetto come fonte, come metodo, come prassi*, Roma, Aracne.

Alessandra, Muntoni (1996), 'Teorie della storia, teorie dell'architettura e della città moderna', in Ciro, Cicconcelli, Marcello, Pazzagliani (a cura di), *Teorie dell'architettura. Sintesi delle ricerche di un Corso di Perfezionamento (1988-1994)*, Roma, Edizioni Kappa.

Friedrich, Nietzsche (2016, I ed. 1874), *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano.

Laura, Thermes, Antonello, Russo, Maria Carmela, Perri (2017), *Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio. Chiaramonte Gulfi: continuare un mondo*, Reggio Calabria, Iiriti Editore, vol. 10.

Ri-costruire il Patrimonio. Esperienze di progetto nella Tunisia del dopoguerra

Eliana Martinelli

Università degli Studi di Firenze, DIDA - Dipartimento di Architettura,
assegnista di ricerca, Icar/14, eliana.martinelli@unifi.it

Guardando ad alcune esperienze progettuali del Moderno nel mondo islamico, che cercano di porsi in relazione al patrimonio storico, possono essere identificate diverse modalità operative, derivanti dalla cultura del luogo e dal tipo di città con cui l'architetto si trova a confrontarsi.

Nel caso di una preesistenza storica forte, ma difficilmente leggibile nelle stratificazioni della struttura urbana o architettonica, il procedimento compositivo può ricercare una sorta di 'disvelamento narrativo', come è avvenuto in alcune sperimentazioni in Turchia. L'architetto Turgut Cansever¹ ha lavorato a lungo su questo tema, attuando una reinterpretazione moderna della città ottomana: nelle sue opere, egli mette a sistema, rendendoli evidenti, i segni della città antica, che assumono con il progetto nuovi significati. In piazza Beyazit, ad esempio, il progetto di suolo restituisce nuova forma alle antiche tracce compresenti nel luogo, che era stato *forum* della città bizantina e *meydan* della città ottomana, con il compito di tramandarne la storia alle generazioni future. Quella turca, però, è una cultura architettonica profondamente radicata e in parte già codificata dall'opera di Mimar Sinan: l'architettura di Cansever si propone, piuttosto, di riconoscere e trasmettere il valore dell'intera struttura urbana, in linea con quanto già avviato da Sedad Eldem.

In gran parte del mondo islamico, la coscienza di un patrimonio architettonico locale nasce proprio con la modernità. Infatti, la nozione di patrimonio è prettamente occidentale, essendo stata importata dalle società coloniali, e ben differisce dalla concezione araba: «Le terme patrimoine, dont la traduction arabe est 'turath', définit un héritage qui "présente un aspect beaucoup plus abstrait que concret, fondé sur l'essence des objets, les savoirs, les modes et les rythmes de vie"². D'après André Chastel qui définit la notion occidentale, "le terme romain de *patrimonium* concerne une légitimité familiale qu'entretient l'héritage"³ et se limite, dans sa définition première, à un bien d'héritage qui se transmet des pères et des mères aux enfants.»⁴

La nozione araba sembra apparentemente simile a quella attuale di patrimonio immateriale, definito dall'UNESCO come «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi

– che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.»⁵ Tuttavia, nella cultura araba il patrimonio non è riconosciuto come oggetto di trasmissione tra generazioni, poiché in origine la struttura della città, così come altri prodotti culturali, era soggetta ad una continua trasformazione; di conseguenza, non era possibile, e neanche necessario, determinare quali modifiche potessero essere considerate non storiche o prive di significati culturali⁶, e dunque cosa dovesse essere ritenuto degno o meno di conservazione.

Per 'ri-costruzione' del patrimonio si intende qui una sua codificazione, volta alla ri-contestualizzazione o ri-fondazione dello stesso attraverso il progetto. Questo procedimento ha assunto modalità radicali nei casi in cui, a seguito di eventi catastrofici, il patrimonio locale è andato perduto prima ancora di essere riconosciuto come tale. Un'esperienza particolarmente interessante, da questo punto di vista, è stata sviluppata nel secondo dopoguerra in Tunisia, dove gli architetti europei coinvolti nella ricostruzione hanno in effetti 'reinventato' il patrimonio architettonico, reinterpretando tipi e materiali tradizionali in chiave contemporanea. Mentre in Francia le condizioni per la ricostruzione post-bellica furono imposte dall'industria delle costruzioni, che promuoveva una massiccia urbanizzazione, in Tunisia il relativo isolamento e l'autosufficienza dell'apparato di Stato lasciarono spazio alla sperimentazione.

In questo contesto, il primo passo per la ricostruzione fu il riconoscimento del valore, non solo delle architetture, ma anche di un paesaggio urbano che era andato largamente distrutto. La promozione del patrimonio locale rappresentò anche un dispositivo di mantenimento della sicurezza sociale: da un lato strumento di propaganda per il protettorato, dall'altro motore di un possibile sviluppo economico, che incoraggiasse la crescita del turismo.

Fino alla seconda guerra mondiale, Tunisi si era sviluppata senza alcuna politica urbana, con ottica puramente speculativa. Tra il 1943 e il 1947, un *team* di architetti europei, guidati da Bernard Zehrfuss, operò con una modalità di ricostruzione inedita. Zehrfuss era stato nomina-

to Direttore del Servizio di Architettura e Urbanistica, un dipartimento istituito per modernizzare la Tunisia e suddiviso in tre sezioni: una di Architettura ed Edifici Pubblici, diretta da Jason Kyriacopoulos; una di Urbanistica, coordinata da Roger Dianoux; una di Studi e Lavori, guidata da Jacques Marmey⁷.

I progetti realizzati dagli architetti del *Perchoir*⁸ si interfacciavano con il patrimonio in maniera sperimentale: un repertorio di forme e figure, derivanti dall'architettura vernacolare, venne messo in opera con tecniche costruttive tradizionali, ovviando così alla mancanza di manodopera specializzata e di materiali. Piuttosto che imporre modelli abitativi importati dall'Europa, vennero reimpiegati i tipi tradizionali e le loro proprietà spaziali furono esaltate e reinterpretate anche per la costruzione degli edifici pubblici, inediti nel contesto maghrebino. L'approccio perseguito era essenzialmente tipologico, ben distante dalle posizioni dogmatiche di molti architetti a loro contemporanei⁹.

La strategia di azione del Dipartimento di Architettura e Urbanistica prevedeva in particolare:

- 1) La pianificazione per lo sviluppo di grandi città, come Tunisi, Sfax, Sousse and Bizerte, prevedendo anche nuove costruzioni all'interno e in prossimità della medina;
- 2) Il progetto di edifici pubblici, ricorrendo a piante standard, che risultavano dall'aggregazione di volumi e spazi modulari, tratti dell'architettura tradizionale ma reinterpretati in maniera moderna;
- 3) Le sperimentazioni di *rehousing*: dalla casa minima, composta da una cellula base, ai piccoli insediamenti residenziali, costruiti con l'obiettivo di fronteggiare il problema dell'immigrazione dalle campagne. Infine, le strategie sopra citate coinvolsero, in maniera lungimirante, anche l'educazione. Oltre ad una scuola di apprendistato per l'edilizia, per tecnici e costruttori, fu fondata una scuola di architettura, diretta da Marmey, volta a formare una nuova classe di architetti tunisini e a creare un apparato professionale strutturato. Le lezioni e i laboratori si basavano sull'osservazione e il ridisegno di case, madrase e moschee della medina, esercizi fondamentali per la creazione di una coscienza patrimoniale, che comprendesse monumenti e architetture minori. Forse

proprio quest'ultimo ha rappresentato, e può ancora oggi rappresentare, il primo passo per attuare un vero processo di ricostruzione, materiale e culturale, dei luoghi.

Note

¹ La poetica di Turgut Cansever (1921-2009), fa riferimento al sufismo, all'arte e alla città ottomana. Cfr. primi contributi in Italia di Eliana Martinelli sulla sua opera: (2017) *Turgut Cansever e la Scuola di Sedad Eldem. Unità e tettonica nel progetto per Istanbul*, Tesi di dottorato XXIX ciclo, Università Luav di Venezia; (2018) "La tradizione della modernità in Turchia. Da Sedad Eldem a Turgut Cansever", in Jacopo Galli (a cura di), *Altre modernità. Energie etiche per il progetto*, Milano-Udine, Mimesis Ed.; (2019) "Progetto come risarcimento. L'esperienza di Turgut Cansever in Turchia", in Giulia Fornai, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Maestri e luoghi, maestri e città*, Quaderni del Dottorato in Composizione Architettonica vol. 2, Firenze, DIDAPress.

² Nabila, Oulebsir (2004), *Les usage du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Parigi, Ed. de la Maison de Science de l'Homme, p. 14, cit. in Myriam, Bacha (2011), "Des influences traditionnelles et patrimoniales sur les architectures du Maghreb contemporain", in id. *Architectures au Maghreb (XIX^e - XX^e siècles). Réinvention du patrimoine*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, p. 14.

³ André, Chastel (1997), "La notion de patrimoine", in Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Parigi, Gallimard, p. 1433, cit. in Myriam, Bacha, *Op. cit.*, p. 14.

⁴ Myriam, Bacha, *Op. cit.*, p. 14.

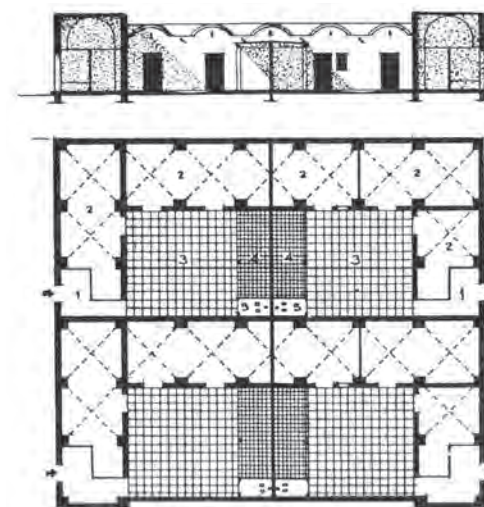
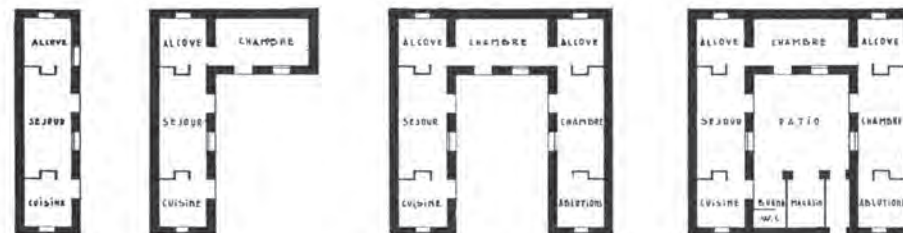
⁵ Art. 2, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 2003.

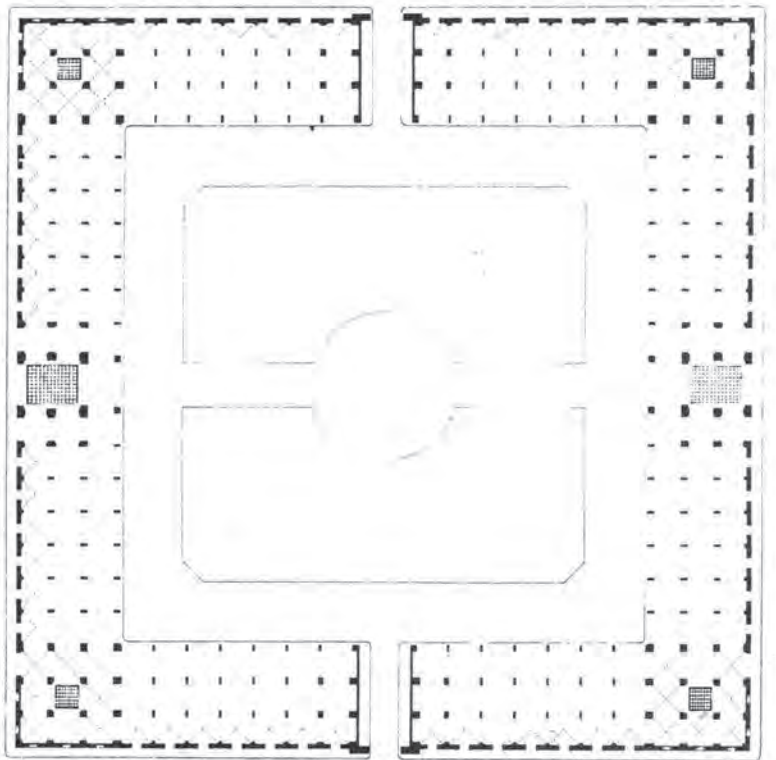
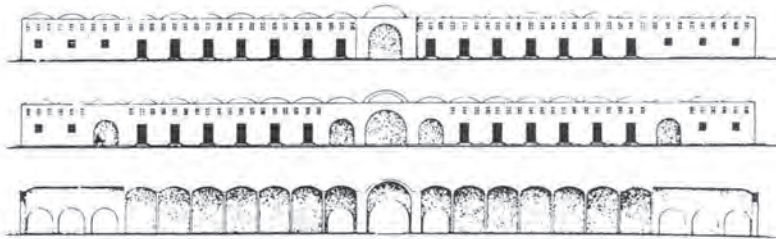
⁶ Cfr. Paolo, Cuneo (1982), "Le città del mondo islamico tra conservazione e trasformazione", in *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, Milano, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa.

⁷ Jacques Marmey (1906-1988), figura di spicco in questo contesto, si era formato all'École des Beaux Arts di Parigi, come la maggior parte degli architetti del *Perchoir*. La sua educazione gli permise di coniugare due diversi punti di vista: da un lato, la cultura classica e razionalista; dall'altro la cultura magrebina, di cui fece esperienza durante gli studi secondari a Rabat, dove praticò la costruzione con i *malhems* (maestri costruttori). Partendo da una profonda conoscenza dei tipi edilizi arabo-islamici, Marmey li pose sotto riflessione critica in relazione ai nuovi edifici che caratterizzavano la città moderna (l'università, le case popolari, la prefettura), ma si distinse anche per alcuni progetti di restauro.

⁸ Il *perchoir* era un locale situato sotto alle cucine del Dar el Bey (palazzo di Tunisi), sede del loro *atelier*.

⁹ Myriam, Bacha, *Op. cit.*, p. 25.





Didascalie

Fig. 1: Pianta della casa minima e del suo sistema di sviluppo, Bernard Zehrffuss, Jason Kyriacopoulos, 1943. Da *L'architecture d'aujourd'hui. Tunisie*, n. 20, ottobre 1948.

Fig. 2: Pianta di case a corte: 1) ingresso a *chicane*, 2) camera, 3) corte, 4) lavanderia, 5) bagno. Da *L'architecture d'aujourd'hui. Tunisie*, n. 20, ottobre 1948.

Fig. 3: Mercato di Bizerte Zarzouna, Bernard Zehrffuss, Jean Drieu La Rochelle, Jason Kyriacopoulos, 1945-46. Da *L'architecture d'aujourd'hui. Tunisie*, n. 20, ottobre 1948.

Bibliografia

Myriam, Bacha (2011), "Des influences traditionnelles et patrimoniales sur les architectures du Maghreb contemporain", in id. *Architectures au Maghreb (XIX^e – XX^e siècles). Réinvention du patrimoine*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.

Marc, Breitman (1985), "Jacques Marmey: between rationalism and tradition. Tunisian and Moroccan works 1938-1955", in Attilio, Petruccioli (a cura di), *Environmental Design: Maghreb: From Colonialism to a New Identity*, Roma, Carucci Editore.

Marc, Breitman (1986), *Rationalisme et tradition: le cas Marmey*, Liège/Paris, Mardaga/IFA.

Paolo, Cuneo (1982), "Le città del mondo islamico tra conservazione e trasformazione", in *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, Milano, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa.

Charlotte, Jelidi (2010), "Hybridites architecturales en Tunisie et au Maroc au temps des protectorats: orientalisme, regionalisme et mediterraneisme", in Emilie, Destaing e Anna, Trazzi (a cura di), *Consciences patrimoniales / Heritage awareness*, vol. 2, Bologna, Bononia University Press.

Bechir, Kenzari (2006), "The Architects of the 'Perchoir' and the Modernism of Postwar Reconstruction in Tunisia", in *Journal of architectural education*, n. 59, vol.3/2006, pp 77-87.

L'architecture d'aujourd'hui. Tunisie, n. 20, ottobre 1948.

L'architecture d'aujourd'hui. Afrique du Nord, n. 60, giugno 1955.

Attilio, Petruccioli (1985), *Dar al Islam: Architetture del territorio nei paesi islamici*, Roma, Carucci.

Attilio, Petruccioli (2007), *After Amnesia. Learning from the islamic mediterranean urban fabric*, Bari, Icar.

Serge, Santelli (1992), "Tunis La Blanche", in Maurice Culot, Jean-Marie Thiveaud (a cura di), *Architectures françaises d'outre-mer*, Liège/Paris, Mardaga/IFA.

Serge, Santelli (1995), "La tradition moderne en Tunisie", in *Architecture Méditerranéenne*, n. 45, febbraio 1995, pp. 18-23.

Eduardo Souto de Moura e la Scuola di Porto: dal contesto “topografico” al contesto “emotivo”

Alessandro Mauro

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, docente a contratto, ICAR 14, arch.alessandro.mauro@gmail.com

La prima cosa che vorrei sottoporre alla vostra attenzione è un tavolo, un tavolo realizzato nel 1986 dall'appena trentaquattrenne Eduardo Souto de Moura; un'opera singolare, che l'architetto portoghese ha progettato con un'ironia che non gli è insolita. Una delle quattro gambe che sostengono il piano, infatti, a differenza della rigida compostezza dell'acciaio delle altre tre, è di legno, e ha la sfrontata fastosità dello stile D. João V. «Si tratta di un progetto che spiega molto bene la realtà portoghese – ha detto in proposito l'autore – sospesa fra una tradizione artigianale ancora viva e una modernizzazione non ancora completamente raggiunta¹». L'opera stessa di Eduardo Souto de Moura, d'altronde, è sempre stata in (precario) equilibrio, collocabile, com'è, fra l'eclettica e inquieta logorrea progettuale di Álvaro Siza (del quale è stato allievo diretto) e l'autodisciplina di quella “moderazione” sollecitata da Fernando Távora, e che darà origine alla cosiddetta “terza via” per l'architettura portoghese. È l'equilibrio fra la ricerca d'un'agognata modernità esterofila e l'inevitabile ritorno alla realtà lusitana, segnato, ad esempio, dall'evento dell'*Inquerito à arquitectura regional portuguesa*, l'inchiesta sulla casa popolare. Fra uno slancio all'astrazione, dunque, sempre frenato da un rigurgito locale: proprio quello che quel tavolo, con la sua ricercata stravaganza, voleva evidenziare.

L'architettura di Souto de Moura, e quella della Scuola di Porto più in generale, è riuscita nel difficile intento di essere semplice senza essere sofisticata, di battere la strada d'una elementarità formale poco appetitosa da sovrastrutture teoriche, e di esibire, anzi, un cinismo teorico che ha fatto storcere più d'un naso. O come ha scritto Graça Correia, sua allieva, a proposito dell'insegnamento alla F.A.U.P., la facoltà di Architettura di Porto: «non insegna risposte ma una maniera di arrivare ad esse attraverso la pratica²». È un pragmatismo avaro di proclami, questo, diffidente verso qualsiasi idea espressa che non sia manifestata o manifestabile attraverso il progetto, e che lo stesso Souto ha più volte orgogliosamente ribadito in dichiarazioni imbottite di qualche civetteria: «i concetti in architettura non servono a nulla. L'architettura vive di risultati e non di buone intenzioni³», oppure: «le analisi servono solo a giustificare ciò che abbiamo già deciso⁴». Potete immaginare il mio en-

tusiasmo giovanile per dichiarazioni di questo tono, l'entusiasmo di uno studente d'una facoltà di provincia con la testa affollata di concetti teorici poco chiari, tenuti insieme solo dagli sforzi della memoria. Esultavo quindi per opere e dichiarazioni che provavano ad opporre, all'ipertrofia comunicativa dei miei conterranei, un'avarizia teorica che m'appariva inversamente proporzionale all'icastica delle loro opere.

Per tali ragioni non è nell'allineamento ai tracciati viari, nell'uso della tipologia architettonica e nelle conseguenti evocazioni formali della memoria storica, che i progetti di Souto de Moura denunciano il riconoscimento del valore delle preesistenze, ma nell'adozione, in una certa misura "carnale", dei materiali.

Il *Mercato municipale di Braga* (1980-84) è un'opera giovanile, in cui appare chiaro il riferimento alla tipologia dei mercati comunali edificati in tutta l'area culturale iberica, come il *Mercato di Santa Maria da Feira* di Távora; quella di un sistema ipostilo, paradigmatico dell'idea di adunanza di una comunità: uno spazio protetto ma aperto. In quest'opera, però, appare a mio avviso ancora più chiaro il riferimento al Padiglione di Barcellona, e nel quale gli esili setti di lucido marmo dell'opera di Mies divengono qui grevi muri di scabri blocchi di granito o calcestruzzo intonacato, e la struttura dei diafani sostegni cruciformi è sostituita da pesanti pilastri circolari di calcestruzzo. Sembra insomma l'opera d'un giovane architetto, con riferimenti culturali saldamente ancorati al Movimento Moderno, che si interroga sulla liceità d'un'operazione di pura trasposizione in un territorio come il suo, che fino a sei anni prima viveva ancora oppresso da una dittatura fascista.

La seconda opera è una casa unifamiliare, realizzata nei pressi di Moledo do Minho, fuori dal centro (poco) abitato di Cristelo: un agglomerato di case agganciate a una ragnatela di strade, di appena 244 abitanti, che in Portogallo si chiamano *aldeias*.

L'operazione progettuale di Souto de Moura è semplice e molto efficace: inserire il rettangolo che costituisce la casa, con le stanze disposte a pettine e servite da un corridoio disposto sul retro, dietro a uno dei muri di granito che generano i terrazzamenti del terreno agricolo circostante. Nascondere la casa "immergendola" nel sito, ma allo stesso tempo

facendone leggere con chiarezza i principi insediativi e strutturali, facendone leggere, ad esempio, l'eterogeneità della copertura di calcestruzzo. Cambia poco scoprire che il muro di granito dietro al quale la casa si nasconde ed esalta la sua estraneità al sito, così come gli altri, è stato totalmente ricostruito e innalzato rispetto sua alla quota originaria; una ricostruzione con tecniche antiche costata, nel complesso, più dell'edificio stesso⁵.

È ancora più evidente in questo progetto la strategia che Souto adotta per pagare il suo tributo alle preesistenze: l'adozione del materiale locale, esaltato dal contrasto con un esile profilo d'acciaio o con un candido e misurato muro intonacato. È d'altronde una strategia impiegata da tutti gli esponenti della Scuola di Porto che adoperano – forse anche con una certa incoscienza – la pietra, il legno, le scandole d'ardesia e perfino l'azulejo, ma sempre con il tentativo di attualizzarli. A differenza di quel che ha fatto Koolhaas nella *Casa da Musica* di Porto, che lo ha citato e probabilmente osservato, con la stessa curiosità di Loos quando osservava gli ornamenti dei papua o dei carcerati, con un distacco non privo d'una certa, cauta ripugnanza. Insomma, verrebbe da dire, la «tradizione non è culto delle ceneri ma custodia del fuoco⁶» e il materiale tradizionale non è altro che uno degli elementi a disposizione per il progetto. Per questo motivo quel tavolino può avere una gamba in stile e a Moledo do Minho Souto de Moura può permettersi di costruire una preesistenza simulata.

Nel *Centro culturale Miguel Torga* (2007-11), infine, Souto de Moura lavora nei pressi di Sabrosa, nell'antica regione di Trás-os-Montes. I muri che perimetrano l'edificio, e lo definiscono formalmente, sono esternamente rivestiti da puntelli di scisto, lo stesso materiale e lo stesso formato adoperato nei terreni circostanti per delimitare le coltivazioni e per sostenere i filari delle vigne. È dunque ancora una volta affidato al materiale, alla sua vibratile corposità, alla sua percezione tattile, il compito di stabilire una connessione col luogo.

È in questa esibita contraddizione che possiamo, a mio avviso, leggere qualcosa che molti critici non approverebbero, e che lo stesso Souto de Moura rifiuterebbe con forza: qualcosa che ha l'odore stantio e irresistibile

bile del romanticismo: «le contraddizioni non sono un pericolo da evitare, – ha dichiarato – bensì, l'indispensabile materia dell'architettura⁷». Una corposa letteratura, soprattutto italiana, quella che ha fatto d'un ambizioso concetto come quello delle «preesistenze ambientali⁸» a volte, purtroppo, una pesante zavorra che ha ancorato l'architettura italiana precludendogli alcune strade, ci ha insegnato un'idea d'integrazione al contesto che passa attraverso lo studio della morfologia urbana e della tipologia edilizia, o attraverso un lavoro di "trascrizione critica" dei prospetti. A queste strategie, quelle d'una tradizione che Souto de Moura e la Scuola di Porto conoscono, l'architetto portoghese preferisce quella più "emotiva", stimolata dal contrasto dei materiali. È una integrazione al contesto, dunque, che passa da una concezione "topografica", di pianta e di prospetto, a una "carnale", "emotiva", appunto, fatta di sensazioni e di contrasti: «il mio obiettivo è indiscutibilmente quello di stimolare emozioni⁹». E per fare questo, come abbiamo visto a Moledo do Minho, ma non solo lì, Souto adopera l'antico come materia viva, da plasmare, se serve, senza nessuno di quei timori reverenziali che avevano i maestri italiani. Si può, insomma, anche mentire, anzi, di più: «in realtà, in architettura la verità non può essere detta: è necessario mentire, perché la verità è sempre estremamente dura e, conseguentemente insostenibile¹⁰».

Note

¹ Eduardo Souto de Moura, in: Guido Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura*, Clean, Napoli, 2002, pp.61-63.

² Graça Correia, "Eduardo Souto de Moura – Un Desasosiego Inquietante", in: «Tc cuadernos» n.124-125, *Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar*, Giugno 2016, p.6.

³ Eduardo Souto de Moura, in: Guido Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura*, Op. cit., p.12.

⁴ Eduardo Souto de Moura in: Antonio Esposito e Giovanni Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano, 2003, pag. 51.

⁵ Chiara Baglione, "Artificiale naturalezza", in: «Casabella» n.664, febbraio 1999, p.32.

⁶ È uno di quegli aforismi attribuiti a vari autori; questa è la versione attribuita a Gustav Mahler.

⁷ Eduardo Souto de Moura, in: Guido Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque doman-*





de a Eduardo Souto de Moura, Op. cit., p.23.

⁸ L'origine del termine «preesistenze ambientali» è controverso, il personaggio a cui è storicamente associato è Ernesto Nathan Rogers, che ne ha lungamente scritto in: *Esperienza dell'architettura*, (a cura di Luca Molinari), Skira, Milano, 1997.

⁹ Eduardo Souto de Moura, in: Guido Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura*, Op. cit., p.49.

¹⁰ Eduardo Souto de Moura, in: Guido Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura*, Op. cit., p.33

Didascalie

Fig. 1-2: Eduardo Souto de Moura, Mercato municipale, Braga, 1980-84.

Fig. 3: Eduardo Souto de Moura, Villa a Moledo, Moledo do Minho, 1991-98.

Fig. 4: Eduardo Souto de Moura, Centro culturale Miguel Torga, Sabrosa, 2007-11.

Memento mutare mundi. Il progetto di Luigi Cosenza per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1965-1988): architettura come «grande arte popolare»

Giovanni Menna

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR/18,
giovanni.menna@unina.it

La nozione di *patrimonio architettonico* denota l'insieme dei valori rilasciati dalla storia in forma di architetture, ambienti urbani e paesaggi antropizzati, considerati documenti materiali e culturali dell'agire umano che la cultura del nostro tempo è chiamata a difendere e mettere in valore. I *documenti* che, tuttavia, sono in grado di esprimersi anche come *monumenti*, tali cioè da rappresentare davvero modi, tensioni e aspirazioni di una cultura in una data congiuntura storica sono solo quelli nei quali i molteplici attori e soprattutto molteplici saperi che sono *sempre* convocati nell'architettura, «scientia pluribus disciplinis», vengono dal progettista sapientemente integrati in un processo di elaborazione e configurazione della forma architettonica coerente, razionale e responsabilmente orientato sul piano civile.

Una delle esperienze che, tra le innumerevoli prodotte dal Novecento italiano, è possibile estrarre dalla storia dell'architettura del secolo breve e assumere come esemplari è costituita dall'ampliamento (parziale) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Una vicenda che, come testimoni o attori, ha coinvolto esponenti di altissimo profilo della cultura non solo italiana, da Palma Bucarelli a Walter Gropius, da Giulio C. Argan a Luigi Cosenza il quale a partire dal 1965 seppe tessere abilmente una estesa rete di saperi e riuscì a sciogliere i nodi imposti dal problema progettuale e da preesistenze storiche e ambientali assai forti e caratterizzanti - neutralizzandone tuttavia il potenziale paralizzante - giungendo infine a una delle sue opere più importanti, e più sfortunate. Opera incompiuta e abbandonata, che provò a "rifondare" un'idea di museo attraverso un'architettura di grande qualità e che conserva oggi intatto e attualissimo tutto il suo significato culturale, civile e politico.

La vicenda è nota, ed è stata ricostruita alcuni anni fa da Paola Jappelli nel volume del centenario curato da Alfredo Buccaro e Giancarlo Mainini¹, che ospita una preziosa testimonianza di Renato Nicolini² e contributi di altri studiosi³. È Palma Bucarelli, all'epoca soprintendente della Galleria di Valle Giulia ad attivare un'iniziativa che, volta a implementare spazi e funzioni del museo per far fronte alle nuove acquisizioni di arte contemporanea, avrebbe al contempo offerto a Roma anche quello che era sempre mancato: un auditorium commisurato al rango di una capita-

le. Colta, coraggiosa e determinata ad affrontare la questione al più alto livello possibile la Bucarelli affida l'incarico a Walter Gropius. È il 1960. Al tempo il maestro berlinese ha 77 anni, ma aderisce con entusiasmo senza richiedere alcun compenso, tanto è ritenuto prestigioso un incarico che avrebbe rappresentato una sorta di testamento proprio nella città eterna, cuore della grande civiltà classica occidentale. Gropius arriva così a Roma, fa visita alla Galleria, si sofferma a lungo nell'area di sedime, prende appunti, riempie di disegni i suoi taccuini, scatta foto⁴ e, si presume, inizia a dedicarsi immediatamente a un progetto che non riuscirà tuttavia a portare avanti. La stasi imposta da ostacoli burocratici determina infatti l'abbandono di Gropius e la necessità di individuare un sostituto all'altezza, e la scelta ricade immediatamente su Cosenza. A seguire le date chiave che scandiranno la vicenda. 1965-67: studi e primo progetti. 1972: approvazione in Parlamento di una legge ad hoc per il finanziamento dell'opera. 1973: inizio dell'iter per il trasferimento dei suoli dal Comune di Roma al Demanio dello Stato. 1975: progetto esecutivo; marzo 1976: inizio lavori; 9 giugno 1988: completamento di una parte del complesso, la galleria maggiore, nella quale si inaugura un'esposizione dedicata all'opera di Cosenza. Quella mostra che avrebbe da tempo dovuto tenersi nella sua città – incapace ancora a fine anni Ottanta di produrre studi storico-critici monografici da parte degli storici locali – si tiene così solo dopo la sua scomparsa all'interno di quella che va considerata come la sua ultima opera, che resterà incompiuta. L'inflazione e scelte politiche che fanno ritenere prioritarie altre opere pubbliche determinano l'interruzione del flusso di fondi necessari per il completamento. La mostra dell'88 segnerà così una tappa fiale di una vicenda che sarà poi malinconicamente segnata dall'abbandono, dal degrado e dai tentativi di cancellare anche quanto realizzato, come il progetto dello studio Diener & Diener di Basilea, per fortuna irrealizzato anche grazie a una bella mobilitazione culturale.

Nell'economia del presente scritto rinunceremo alla descrizione analitica del progetto, ampiamente illustrato negli studi indicati in bibliografia, cui si rinvia. Più utile svolgere qualche breve riflessione su principi e metodi del progetto su base *filologica* assumendo come fonti le parole

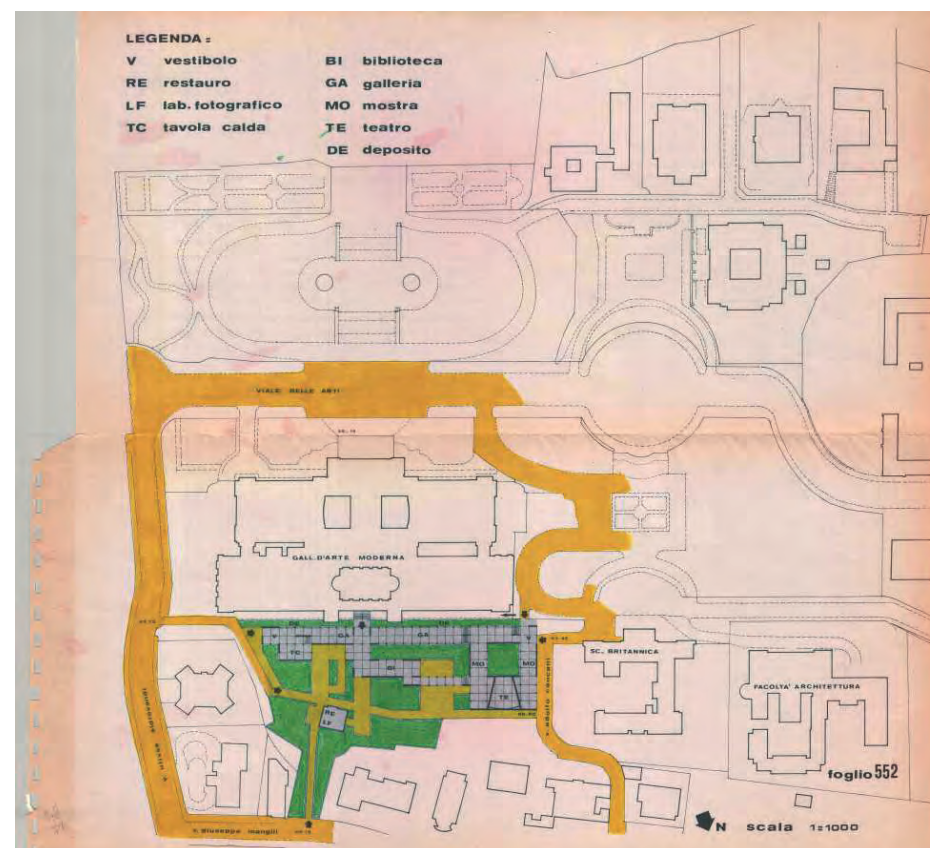
dello stesso autore sul suo progetto e quindi le relazioni dattiloscritte e manoscritte conservate nel Fondo Cosenza dell'Archivio di Stato di Napoli, che sono state analiticamente studiate e trascritte in vista di uno studio monografico che è in corso.

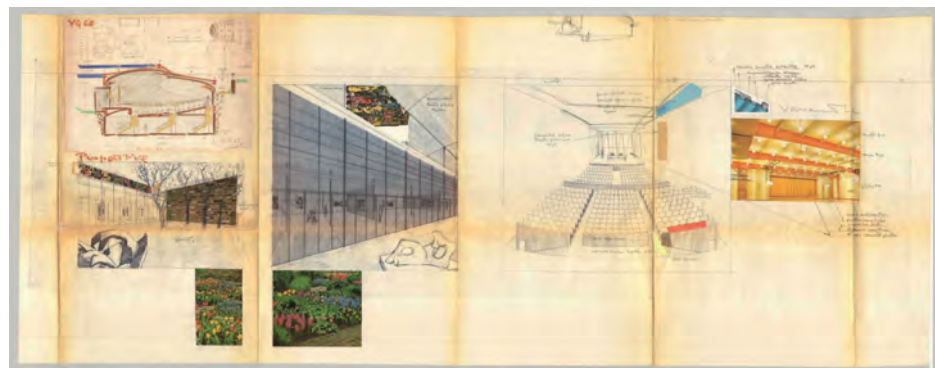
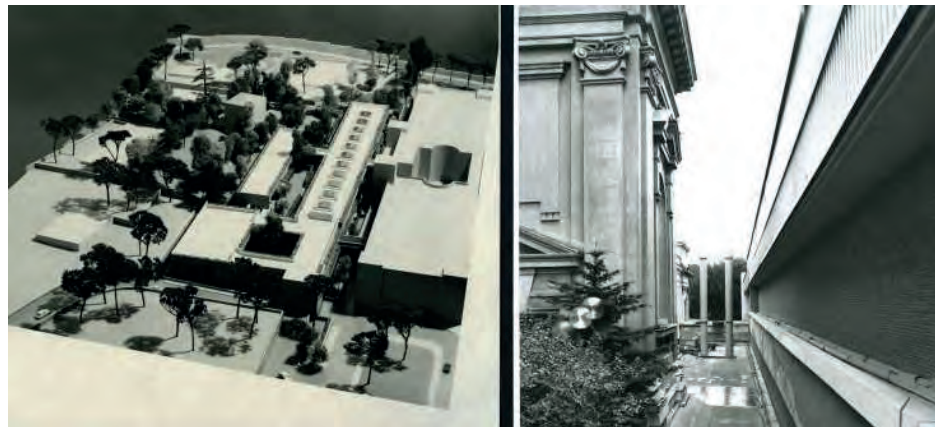
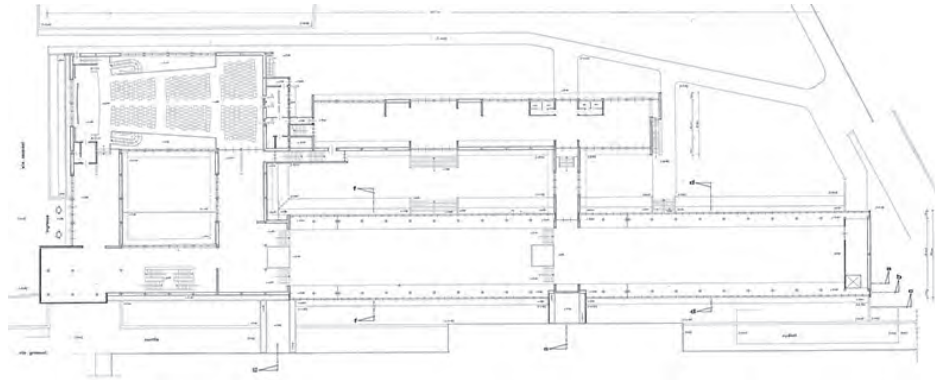
Sono tre gli assi lungo i quali Cosenza dipana il filo logico e operativo del progetto.

I. Il primo è quello della problematica sottesa alla questione della relazione tra l'edificio e il brano di territorio cui appartiene dal momento che «il problema va visto anche nel quadro della dimensione urbanistica della città e del piano particolareggiato della zona»⁵. Qui la preliminare valutazione della dimensione *urbana* non è l'azione *obbligata* che appartiene – o almeno dovrebbe – alla corretta metodologia progettuale di ogni opera pubblica (e tuttavia incredibilmente disattesa in molte proposte del nostro tempo). La Galleria che qui si immagina non è uno scrigno di preziosi reperti, ma un organismo nel quale la *fruizione* e la *produzione* della cultura prevalgono rispettivamente sulle nozioni passive di “consumo” e di “custodia”, e viene significativamente aperto su più lati («otto accessi possibili») in modo da intercettare nella maniera più agevole e ampia possibile il pubblico, con grande attenzione alla questione dei collegamenti con i mezzi pubblici. È qui in gioco, dunque, la dimensione *civile* del ruolo di un museo desiderato come un centro di cultura *autenticamente popolare*, e ogni sforzo dovrà allora essere subordinato alla ricerca del massimo coinvolgimento possibile di *tutta* la comunità. E ciò ha un preciso significato culturale poiché si tratta di spazi da destinare proprio a quel tipo di produzione artistica d'“avanguardia” rispetto alla quale ancora negli anni '60 le fasce della popolazione meno attrezzate sul piano culturale provavano disinteresse o incomprensione e che nel nostro paese la Bucarelli ha sempre tenacemente sostenuto tra ostruzioni, scomuniche e attacchi personali. L'opera di Cosenza stabilisce così una relazione assai più con l'intorno che con l'edificio di Bazzani - rispettato ma non certo fino al punto di rinunciare a esprimere logiche compositive ed etimi moderni - del quale avrebbe dovuto essere solo un “ampliamento”. Una coerente istanza di *autonomia* della nuova costruzione dalla preesistente si salda alla rivendicazione della sua

dipendenza dalla vita della città che si desidera trasformare nel segno di una qualità architettonica che dalla Galleria deve poter giungere «ai parcheggi e alle stazioni della rete metropolitana a servizio della Galleria [che] potrebbero essere sistemate ed arredate con obiettivi culturali concomitanti in modo da diventare un'anticamera delle Gallerie con arredamenti adeguati e proporzionati»⁶. È il seme di un *museo diffuso* che pare evocare l'immagine di quel "museo obbligatorio" che decenni dopo ha reso celebre la metropolitana di Napoli. Naturalmente in considerazione del grande parco nel quale l'opera sarà immersa assume un rilievo particolare anche la questione del verde, non abbellimento ma agente attivo da un lato nella caratterizzazione degli spazi museali, e dall'altro nella dialettica tra l'opera, il museo di Bazzani e la città stessa. E sarà ancora Piero Porcinai, il maestro indiscusso dell'architettura dei giardini in Italia, a essere di nuovo convocato da Cosenza, dopo i capolavori flegrei di pochi anni prima.

II. La considerazione del ruolo civile – e politico – dell'opera spiega e anzi origina - con il rigore di un teorema del quale si sta verificando la fondatezza – una chiara individuazione del problema progettuale legato alla specificità di un tema non semplice come è un museo contemporaneo per l'arte contemporanea. Cosenza va molto oltre l'elaborazione di corrette risposte "tecniche" a esigenze funzionali specifiche, e tuttavia non si lascia incantare dalle sirene del formalismo cinico o ingenuo dei «musei costruiti come monumenti»⁷. La sua è dunque un'interpretazione della funzione che esige una precisa presa di posizione contro la spettacolarizzazione del museo, a cui si oppone in nome di una concezione che «non è conciliabile con modelli architettonici intesi ad esaltare una qualsiasi forma di potere o di ambizione individuale»⁸, e che anzi passa preliminarmente attraverso la rifondazione del metodo, *tout court*. «Ricominciare l'analisi *dal principio*» ovvero «rifare per intero l'analisi del problema e cercarne le radici nella *sensibilità critica* presente in ogni processo creativo e rinunciare a utilizzare le esperienze, pure notevoli, del passato, e i tentativi più moderni»⁹. Centralità del pensiero critico e preliminare rinuncia all'*exploit* stilistico sono dunque alla base di un approccio che, pur centrato sulla questione museale, disvela una





più generale *idea di architettura*, altrettanto incardinata sui valori della razionalità, della voluta modestia e di un significato che si disvela nella forza dei contenuti piuttosto che nel potere seduttivo della forma. Così «l'architettura deve *farsi strumento*, cercare il suo linguaggio espressivo nella *razionalità* delle sue composizioni, ma soprattutto nella *voluta modestia* della sua presenza visiva. Questo non significherebbe affatto – prosegue Cosenza – la sua negazione come componente attiva nella soluzione del problema, né la eliminazione del suo valore storico di *grande arte popolare*. Proprio nella voluta esaltazione dei suoi contenuti, nella *prevalenza sensibile di questi contenuti sulle forme*, potrebbe riusare le radici per trovare un *nuovo modo* di affrontare il problema»¹⁰.

III. Come sempre nelle opere di Cosenza, il progetto è *in primis* funzione della definizione degli spazi e delle varie articolazioni che essi stabiliscono tra di loro e ognuno di essi con l'esterno per le migliori condizioni possibili di utilizzo in rapporto al *corpo in movimento all'interno dello spazio*, e qui anche in rapporto *all'occhio* del visitatore che cerca e incontra l'opera d'arte. Quindi: grande attenzione alla qualità degli interni, allo studio di accessi e percorsi, all'illuminazione degli ambienti e alle consequenziali scelte tecniche. Il *modus operandi* viene definito a partire dall'individuazione degli elementi ritenuti fondamentali e affrontato come un problema matematico: «Considerare i vari elementi del problema: l'oggetto, l'occhio, la sorgente luminosa, il piano di terra, la direzione del movimento. Riprendere la valutazione degli spazi nei quali questi elementi vanno composti e presentati: spazi esterni illimitati, quale un grande parco pubblico; spazi esterni limitati dalle stesse funzioni espositive; spazi scoperti e aperti, quali giardini conclusi, prati e viali; spazi scoperti e chiusi, come corti alberate, chiostri ed inpluvi; spazi coperti e aperti, come portici, verande o pensiline; spazi coperti chiusi, come spazi interni delimitati da pareti opache o trasparenti. Questi cinque elementi e questi sei spazi, in tutto undici componenti del problema, se fossero considerati in rapporto alle combinazioni dei due elementi fondamentali, l'occhio e l'oggetto, offrirebbero quasi ottomila combinazioni, ma se considerati in base alla presenza di sole sei componenti, due elementi in quattro spazi, darebbero ottanta combinazioni

capaci di presentarsi come le condizioni idonee non solo a favorire un incontro diretto e sereno tra il visitatore e l'oggetto, ma a consentire la più ampia libertà per ogni tipo di scelta critica, didattica o illustrativa di una particolare corrente di pensiero»¹¹.

Come ognuno può constatare dalla lettura del progetto e anche da quanto realizzato e ancora si conserva è stato proprio il rigore del metodo e la ricerca di assoluta chiarezza dell'impianto a generare soluzioni spaziali equilibrate e razionali, scelte non «in base ai suggerimenti di una fantasia creativa»¹², ma regolate da una "misura" classica sia al proprio interno dove non si ha timore di confrontarsi con la tecnologia più avanzate¹³, sia all'esterno in dialettica con la natura, le preesistenze, la città. «Come si può constatare una tale architettura razionale *non è più un modo di apparire*: ma il modo di esprimersi di una articolata funzionalità»¹⁴. Cosenza è serenamente immune tanto dall'ossessione del "nuovo" che dalla ricerca del *beau geste* artistico. Non è questo il compito dell'architetto che voglia offrire il proprio sapere e il proprio talento alla comunità. Qui «non si tratta di un nuovo modo di fare architettura, ma della capacità di dare forme razionali ai più sofisticati contenuti, adeguati agli sviluppi della scienza applicata, secondo l'antica aspirazione di ogni razionale equilibrio architettonico tra arte e scienza del costruire: dal tempio pagano alla fabbrica e all'ospedale moderni»¹⁵.

Considerazioni finali

Sebbene in ambito accademico e scientifico sia ormai acquisita da tempo l'inclusione nella nozione di patrimonio anche dei capolavori del XX secolo, non sempre soprintendenze, istituzioni e società civile agiscono consequenzialmente, riservando loro la stessa attenzione rivolta a opere dei secoli precedenti. Quando poi accade che una architettura contemporanea non sia portata a termine, il rischio che una radicale quanto spregiudicata alterazione possa valere quanto una sua demolizione è altissimo, persino nei confronti di opere progettate da maestri e nelle quali, peraltro, si conserva ancora perfettamente leggibile il significato e il valore prezioso di *documento*, continuando esse a esibire grande qualità sul piano spaziale, espressivo e formale. Il deferente rispetto e

la cura responsabile che riserviamo a opere d'arte incomplete devono valere anche per quelle architetture del secolo breve che continuano a parlarci - e a emozionarci - esattamente come continuano a farlo i frammenti di un testo filosofico, una statua mutila, un testo letterario incompleto, una partitura musicale non portata a termine.

In questo momento l'opera è di nuovo minacciata. Un nuovo progetto, approvato e finanziato, è sottoposto proprio in queste ore a una procedura di valutazione di miglione che difficilmente potrà neutralizzare gli effetti di una proposta che se sulla carta pare conservare i tratti salienti del progetto di Cosenza, in realtà ne compromette l'integrità con scelte che vanificano la coerenza con la quale egli aveva operato quella *rete dei saperi* che teneva assieme in modo organico architettura, città e natura; spazi e percorsi; strutture e impianti; forma e linguaggio. L'opera rappresenta la sintesi di una intera vita di esperienze di un maestro dell'architettura italiana. Salvare quello che è stato realizzato è un obbligo: sarebbe un giusto risarcimento postumo per un maestro che non ebbe mai modo di esprimersi come avrebbe meritato al di fuori della sua terra e di cui la stessa Napoli «purtroppo non si è servita come avrebbe dovuto»¹⁶ e anche il riconoscimento dell'alto magistero attraverso il quale ancora oggi continua a parlarci questo grande progettista napoletano e comunista.

Note

- ¹ Paola, Jappelli (2006), "L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1965-1988)", in Alfredo, Buccaro, e Giancarlo, Mainini, *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean, pp. 350-352.
- ² Renato, Nicolini (2006), "L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il valore architettonico e le ragioni di un recupero", in Alfredo, Buccaro, e Giancarlo, Mainini, *op.cit.*, Napoli, Clean, pp. 242-245.
- ³ Si tratta dei contributi Paola, Jappelli, e Francesca, Capano, e Angela, D'Agostino, e Assunta, Carotenuto, e Antonella, Di Gangi (2006), "Architetture per l'arte. L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna", in Alfredo, Buccaro, e Giancarlo, Mainini, *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean, pp. 350-359.
- ⁴ Palma, Bucarelli (1998), "Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna: progetto di Luigi Cosenza", in Gianni, Cosenza, e Vittorio, Bazzarini (a cura di), *Luigi Cosenza. L'ampliamento della galleria nazionale d'arte moderna ed altre architetture 1929/1975*, Napoli, Clean, p. 14.
- ⁵ Luigi, Cosenza (1973), *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Roma. Relazione illustrativa giugno 1973*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli.
- ⁶ Ivi.
- ⁷ Ivi.
- ⁸ Luigi, Cosenza (1968/77), *L'ampliamento della nuova Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia In Roma – 1968/1977*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli.
- ⁹ Luigi, Cosenza (1973), *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Roma. Relazione illustrativa giugno 1973, op.cit.*
- ¹⁰ Luigi, Cosenza (s.d.), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Relazione programmatica*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli. I corsivi sono nostri.
- ¹¹ Ivi.
- ¹² Luigi, Cosenza (1968/77), *L'ampliamento della nuova Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia In Roma – 1968/1977, op.cit.*
- ¹³ Costruzione e tecnologia sono infatti «in un rapporto dialettico con le scelte di una impiantistica elaborata teoricamente e provata sperimentalmente per realizzare le necessarie tecnologie elettriche, elettrotecniche ed elettroniche predisposte per condurre a determinati risultati», *ivi*.
- ¹⁴ Ivi.
- ¹⁵ Ivi.
- ¹⁶ Giulio Carlo, Argan (1982), *Lettera al Ministro della Cultura*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli. Il ministro è Vincenzo Scotti.

Didascalie

Fig. 1: L. Cosenza, Progetto preliminare per l'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna di Roma. (1965 ca.). Tavola di inquadramento nel contesto di Villa Giulia. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Cosenza.

Fig. 2: L. Cosenza, Ampliamento della Galleria d'Arte Moderna di Roma. Progetto definitivo. Dall'alto: Planimetria del secondo livello; fotografia del plastico; foto d'epoca del cortile tra l'ampliamento di Cosenza (a sinistra) e il museo di Bazzani (a destra); studi di interni e particolari. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Cosenza.

Bibliografia

- Luigi, Cosenza (1973), *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Roma. Relazione illustrativa giugno 1973*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli.
- Luigi, Cosenza (s.d.), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Relazione programmatica*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli.
- Luigi, Cosenza (1968/77), *L'ampliamento della nuova Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia In Roma – 1968/1977*, dattiloscritto, Napoli, Fondo Luigi Cosenza, Archivio di Stato di Napoli.
- Gianni, Cosenza, e Francesco Domenico, Moccia (a cura di) (1987), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli.
- Francesco Domenico, Moccia (1994), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli, Clean.
- Gianni, Cosenza, e Vittorio, Bazzarini (a cura di) (1998), *Luigi Cosenza. L'ampliamento della galleria nazionale d'arte moderna ed altre architetture 1929/1975*, Napoli, Clean.
- Paola, Jappelli, e Francesca, Capano, e Angela, D'Agostino, e Assunta, Carotenuto, e Antonella, Di Gangi (2006), "Architetture per l'arte. L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna", in Alfredo, Buccaro, e Giancarlo, Mainini, *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean.
- Renato, Nicolini (2006), "L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il valore architettonico e le ragioni di un recupero", in Alfredo, Buccaro, Giancarlo, Mainini, *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean.

Costruire il patrimonio tra modello, memoria e tipo. Sul progetto di Franco Purini e Laura Thermes a Marianella

Alessandro Oltremarini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR/14, aoltremarini@gmail.com

Ragionare sulla questione del patrimonio, tema generale del Forum, è particolarmente stimolante. In un certo senso tutti sappiamo cos'è il patrimonio, o comunque lo immaginiamo: sappiamo che esso ha a che vedere con i concetti di ricchezza, di valore e soprattutto di appartenenza, addirittura di proprietà¹. Non credo allora che il mio contributo, per definirsi tale, debba rispondere a domande ontologiche del tipo 'cos'è il patrimonio?'; tantomeno intendo riflettere sul concetto in termini filosofico-linguistici: molti, prima, lo hanno già fatto e molti, qui, lo faranno meglio di me. Vorrei invece porre la questione dal punto di vista funzionale, vorrei capire in che modo l'architetto e l'architettura in generale hanno la possibilità di usare questa eredità, soprattutto quando, nell'insieme di queste ricchezze e questi valori appartenuti ai padri e rispetto al nostro tempo, noi rileviamo alcune incoerenze. E le rileviamo per due motivi: o a seguito di una scoperta rivoluzionaria (che a volte corrisponde ad una più modesta maturazione) che cambia il punto di vista scientifico o perché cambiano le abitudini; a volte i due fenomeni sono collegati tra di loro e si può aggiungere che sempre essi hanno un nesso diretto con un processo esperienziale e culturale che si manifesta per mezzo dell'acquisizione di conoscenza o di sapienza, che sono due cose differenti. Faccio questa precisazione pensando al mito di Theuth, nel dialogo platonico tra Socrate e Fedro: a quando il dio Theuth, rivelando le proprie arti al re Thamus con lo scopo di diffonderle presso gli egiziani, presenta l'alfabeto, e quindi la scrittura, come «medicina per la sapienza e la memoria». Al che Thamus risponde: «una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno». Il re continua: «ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente. Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegna-

mento, si crederanno d'essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti»².

Cito questo discorso perché non a caso sapienza e memoria sono messe insieme e in opposizione alla conoscenza; alla quale affiancherei la testimonianza. Come dire: 'valori immateriali' e 'valori materiali'. Ed è necessario distinguerli, almeno per chi crede che il progetto, descritto nella *call* del convegno come attività interpretativo-trasformativa, possieda in sé la capacità della reminiscenza. Che agisce nella memoria. E nel merito di questa capacità e all'interno di questo ambito riferibile alla memoria, e dunque alla sapienza, credo che operi il progetto del 1982 di Franco Purini e Laura Thermes a Marianella³. Si tratta di un complesso residenziale pensato e realizzato in un'area nella quale erano presenti alcuni manufatti sui quali, a seguito del terremoto dell'Ottanta, bisognava intervenire e per cui la scelta si è spostata dal recupero degli edifici a corte preesistenti nell'area, alla demolizione e ricostruzione. E sono gli stessi autori a motivare la decisione di escludere l'idea della conservazione delle corti preesistenti: innanzitutto perché ritenuta un'operazione insostenibile rispetto all'incoerenza statica e alla mole di superfetazioni che ne hanno alterato le caratteristiche tipologiche originali, falsificando dunque il valore della stessa operazione; ma ancor prima perché attraverso la demolizione si è posta una questione teorica ben più complessa che coinvolge le scelte del progetto rispetto alla temporalità delle architetture e del luogo in cui sono innestate. Gli autori si sono chiesti, cioè, se fosse «giusto, ammesso che sia possibile, simulare lo spessore che il tempo conferisce alle architetture o non è più giusto lasciare che il tempo stesso lavori su un supporto chiaro e riconoscibile cancellandolo lentamente?»⁴. La risposta degli architetti romani, è facile intuirlo, tende alla ricostruzione del 'supporto chiaro e riconoscibile', «in una dimensione progettuale dove l'esattezza formale deve prendere il posto della solidità delle permanenze e della presente oggettività dei dati»⁵. Queste parole di Francesco Dal Co introducono da una parte l'evidente utilizzo di un modulo, per l'esattezza di un metro e venti, che misura l'intero progetto; dall'altra, ma connessa alla prima, si configura «una più pro-

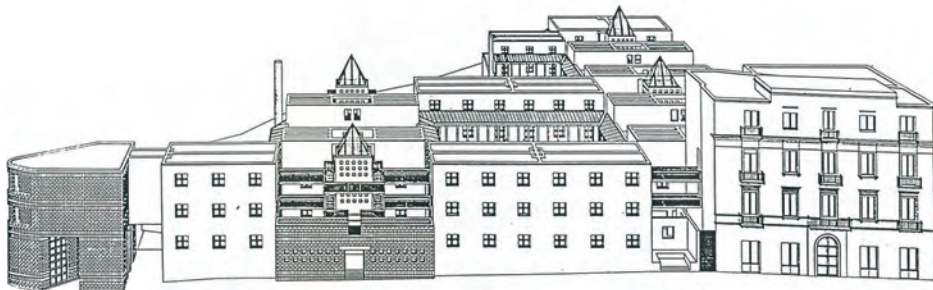
fonda interiorizzazione dei sistemi linguistici preesistenti»⁶: preesistenti tanto nell'ambiente in cui il progetto si innesta quanto nella disciplina architettonica stessa, rispetto alla quale il progetto vuole porsi in una posizione molto chiara. Significa che la cancellazione della preesistenza 'ambientale' è assunta anche come opposizione netta alla deriva classificatoria della questione tipologica e al «sostegno rassicurante», dice ancora Dal Co, «della tipologia» stessa. Io credo cioè che in risposta a quei 'segni estranei', per ricorrere alle parole di Platone che abbiamo precedentemente accennato, a cui lo studio tipologico è stato indotto, l'intenzione sia stata quella della proposta di un modello insediativo. Più precisamente penso che l'intenzionalità degli autori abbia compreso la costruzione concettuale di un modello dall'estensione potenzialmente illimitata, determinato dall'iterazione di più corti e obbligato al colloquio con il perimetro irregolare dell'area, che ne ritaglia un frammento e ne contestualizza l'idea all'interno del luogo specifico d'intervento, in cui «la demolizione non rimuove affatto la memoria delle corti preesistenti, anzi, e non è un paradosso, la costruisce e la rende permanente»⁷. Ciò che viene rimossa e sostituita è invece la testimonianza, cioè la parte materiale, sensibile, preesistente giudicata priva di valore.

Così, questa «incompletezza del modello interrotto»⁸ è l'esito di una stratificazione planimetrica fra il sistema preesistente e la soluzione progettuale che contiene sessantacinque alloggi, più due uffici e quattro negozi. Sette dei sessantacinque alloggi sono contenuti nell'unico elemento che sarebbe dovuto sopravvivere alla demolizione «in quanto costituente un'ottima cerniera urbana fra via della Bontà e via Marianella»⁹ ma di cui rimane traccia solo nella inclinazione, mentre il resto dell'edificazione rispetta una griglia scozzese di tipo A-B-A-B. Ne deriva una maglia che vede alternarsi tre sistemi che, a detta degli autori, sono una reinterpretazione di due proposte insediative molto differenti tra di loro o, se vogliamo, di due 'sistemi linguistici preesistenti e interiorizzati': il *Karl Marx Hof* di Karl Ehn a Vienna del 1930 e il progetto di Adalberto Libera per le case a corte del *Villaggio Olimpico* a Roma del 1955¹⁰. Si ha così un sistema di corti quadrate principali, sulle quali affacciano gli ambienti serviti degli alloggi, filtrati da una loggia continua che è delimitata da

pilastri in ferro; un sistema di corti quadrate più piccole, occupate dagli elementi di distribuzione verticale, volumi di «forte connotazione simbolica»¹¹ da cui partono i ballatoi metallici che portano alle abitazioni; ed infine un sistema di bracci di due o tre piani che collegando le corti piccole e delimitando quelle grandi ospitano gli alloggi restanti. Il braccio tipo si configura a partire da una regola di base che consiste nella sua suddivisione in quadranti. Quattro alloggi dunque, accessibili dai lati corti, due per lato e affiancati sul lato lungo, che coprono lo spessore della corte piccola e si estendono, raddoppiati in profondità, misurando le corti grandi. La parete centrale, che divide longitudinalmente il braccio, assume il ruolo di parete tecnica sulla quale si attestano i bagni e le cucine dei quattro alloggi. È particolare la rinuncia all'incastro angolare dei bracci: essi sono staccati tra loro in funzione di una distanza critica che collaborando insieme alla variazione di alcuni alloggi del piano terra consente il collegamento e l'attraversamento delle corti. Non solo: rivela allo sguardo la consequenzialità di queste vere e proprie stanze a cielo aperto. Tale operazione contribuisce a scardinare dall'interno il carattere monolitico fortemente appartenente al modello proposto, traducendolo in un valore contemporaneo che corrisponde alla capacità di costruire una relazione tra gli elementi. Questi, saldamente ancorati tra loro da misure, distanze e rapporti, costituiscono una società riconoscibile all'interno di un ambiente circostante pressoché indistinto.

Occorre sottolineare anche l'importanza di un elemento ulteriore, quella del basamento tufaceo che oltre ad accogliere i parcheggi innanzitutto risolve due questioni: da una parte l'ovvio problema dell'introspezione e dall'altra la questione del lieve dislivello dell'area. Così, se nella prima questione, alla separazione rispetto alla quota naturale si aggiunge una differenziazione ulteriore tra le quote delle corti interne e quelle abitative, la seconda questione spinge gli autori a ragionare sulle variazioni interne alle porte d'accesso all'intero sistema. Cinque in totale, quattro delle quali s'ispessiscono fino a rendere l'intercapedine abitabile, tutte comunque staccate rispetto al recinto e nettamente definite sia in termini bidimensionali (l'unica soglia corrispondente ad un muro rimane separata dagli altri elementi) che in termini volumetrici (tre delle restanti quattro





sbordano rispetto al recinto occupando i marciapiedi, avanzando verso le strade e alludendo alla prosecuzione dell'impianto).

Scrivono Purini: «luogo e tecniche d'invenzione [...] si compongono in uno schema che esclude il ruolo centrale della tipologia»¹²; io credo che malgrado le apparenze le sue parole confermino invece l'importanza dell'aspetto tipologico al punto da considerarne l'esclusione. Mi spiego: le osservazioni di Thermes, secondo cui «una sommessa trama di percorsi, di muri interrotti, di recinti di tufo, di corti agricole e di case urbane organizza un racconto ambientale che presenta storie di manufatti alla ricerca di una identità tipologica sempre contraddetta da indecisioni e regressioni»¹³, spiegano che l'esclusione è un fatto a posteriori e riguarda un certo approccio allo studio del tipo, non certo il tipo come materiale malleabile per una riflessione formale e, come ho accennato in merito alle reinterpretazioni, disciplinare. Perciò da un lato alcuni elementi di base rievocano alla memoria collettiva precisi caratteri tipologici preesistenti rinunciando al pittoresco (il tufo, le torri, le corti, i passaggi); dall'altro la definizione di un processo autonomo interno alla disciplina architettonica, che «rompendo la sua unità [...] ha messo in scena un modello che contraddice la propria astrattezza incorporando il contesto e restituendosi come un sistema di frammenti dialoganti con la scala intermedia dell'intorno»¹⁴, agisce nella memoria individuale (che appartiene alla disciplina stessa) e insieme nella memoria del luogo.

In altre parole, in merito alla domanda iniziale, e cioè che uso farne del patrimonio, la risposta verrebbe verso un uso sapiente, senza dubbio. Siamo noi che attribuiamo un valore a ciò che ereditiamo. E non viceversa. Riconoscerne le corruzioni e le inattualità è un atto di responsabilità dell'architetto, forse addirittura di eroismo, visti i tempi che corrono: la produzione sostituisce la costruzione così come fa la tecnologia con la tecnica, in una scansione temporale sempre più veloce e compulsiva. Impulsivamente l'alternativa pare essere la conservazione di ciò che abbiamo, di ciò che conosciamo, appunto. Finiamo così per mitizzare la storia, la conoscenza stessa, gli strumenti ereditati e, nell'illusione che tutto sia stato già fatto, già detto, già scritto, non solo cristallizziamo in uno stato parziale e tendenzioso concetti come quelli di coerenza e con-

tinuità, ma rinunciando all'occasione di costruire noi un patrimonio autentico per le generazioni future. Il già fatto, già detto, già scritto appartengono ad una realtà sensibile sulla quale dovremmo agire per mezzo di un processo creativo di idealizzazione che quando e se necessario passa anche attraverso la sua e la loro distruzione e la distruzione di tutte le griglie, le classificazioni, le categorie, gli alfabeti. Dal loro interno. Sapientemente.

Note

¹ «Con uso estens. e fig., l'insieme delle ricchezze, dei valori materiali e non materiali che appartengono, per eredità, tradizione e sim., a una comunità o anche a un singolo individuo». Treccani vocabolario on-line.

² Platone, *Fedro*, 274 c-276 a.

³ Il progetto, con Aldo Aymonino, Gianfranco Neri e Nicole Surchat, è relativo ai centri di Piscinola e Marianella il cui piano è stato redatto da Luciana De Rosa e Massimo Pica Ciamarra.

⁴ Franco, Purini; Laura, Thermes (1983), "Franco Purini e Laura Thermes. 65 abitazioni a Napoli", in *Casabella*, n. 494, p. 8.

⁵ Francesco, Dal Co (1983), "Franco Purini e Laura Thermes. 65 abitazioni a Napoli", in *Casabella*, n. 494, p. 5.

⁶ Francesco, Menegatti (2012), *Itinerari italiani della residenza collettiva*, Gangemi, Milano, p. 88.

⁷ Franco, Purini; Laura, Thermes (1983), *op. cit.*, n. 494, p. 5.

⁸ *Ivi*, p. 6.

⁹ *Ivi*, p. 3.

¹⁰ Laura, Thermes (1988), "Nonostante l'apparenza. Case d'abitazione a Napoli – Marianella", in *Lotus International*, n. 57, p. 71. Purini F., Thermes L. (1983), *op. cit.*, p. 11.

¹¹ Francesco, Menegatti (2012), *op. cit.*, p. 88.

¹² Francesco, Dal Co (1983), *op. cit.*, p. 4.

¹³ Franco, Purini; Laura, Thermes (1988), *op. cit.*, p. 72.

¹⁴ *Ibidem*.

Didascalie

Fig. 1: Assonometria e schizzo di un prospetto interno delle corti. L'assonometria rappresenta la prima versione del progetto, nella quale è compreso il palazzo ottocentesco, in alto, poi demolito. Il prospetto presenta una versione con una scansione doppia dei pilastri rispetto alla realizzazione. Courtesy archivio Purini Thermes.

Fig. 2: Nella fotografia si può cogliere il rapporto con l'ambiente circostante in termini volumetrici, tra cui, nello specifico, una relazione tra le torri e il campanile vicino. Il disegno rappresenta la prima versione del progetto, importante per giudicare il rapporto con





l'antico che era nelle intenzioni di Purini e Thermes. Courtesy archivio Purini Thermes.

Fig. 3: In alto il confronto planimetrico tra le preesistenze demolite, a sinistra, e il progetto realizzato, a destra. In basso una fotografia che mette in evidenza gli elementi che compongono il progetto: le corti con le torri distributive, le porte d'accesso come elementi separati, i bracci residenziali collegati dai ballatoi e il basamento tufaceo. Courtesy archivio Purini Thermes. Al centro le piante del piano terra e del primo piano, a fondo grigio: si vogliono evidenziare la connessione tra le corti, grazie ad una variazione di alcuni alloggi al piano terra, e la netta riconoscibilità degli elementi di cui il progetto si compone. Rielaborazione grafica a cura dell'autore.

Fig. 4: Vista dall'interno di un alloggio verso la corte, in alto, e foto del prospetto interno realizzato, in basso, da confrontare con la scansione proposta nello schizzo della Fig. 1. Courtesy archivio Purini Thermes.

Bibliografia

Francesco, Dal Co (1983), "Franco Purini e Laura Thermes. 65 abitazioni a Napoli", in *Casabella*, n° 494.

Franco, Purini; Laura, Thermes (1983), "Franco Purini e Laura Thermes. 65 abitazioni a Napoli", in *Casabella*, n° 494.

Laura, Thermes (1988), "Nonostante l'apparenza. Case d'abitazione a Napoli – Mariannella", in *Lotus International*, n° 57.

Franco, Purini (1989), *Sette paesaggi*, Milano, Electa – Quaderni di Lotus.

Fulvio, Irace (1990), "La soglia degli anni Novanta", in *Area. Rivista internazionale di architettura e arti del progetto*, n° 2.

Francesco, Menegatti (2012), *Itinerari italiani della residenza collettiva*, Milano, Gangemi.

Recupero, riuso e ricostruzione del rudere. Tre edifici di Rudolf Schwarz nel dopoguerra tedesco

Nicola Panzini

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, professore a contratto, ICAR12, nicola.panzini@poliba.it

«A dire il vero, per quanto riguarda l'architettura qui tutto procede come per il cibo e per i libri: ce la si può solo sognare o al massimo, se si è fatto in tempo a salvare un pezzettino di carta, possiamo farcene un bel quadretto. Il nostro compito si riduce innanzitutto a un continuo rattoppare del quale non si vede la fine, sebbene la ricostruzione dei danni di guerra sia già di per sé un problema tecnico di media portata [...] È impossibile dire perché non si possa attuare una ricostruzione corrispondente alla nostra era tecnica, anziché rappezzare le nostre città in maniera indicibilmente orribile con mezzi degni della prima età della pietra»¹.

Così scriveva Rudolf Schwarz (1897-1961) all'amico Ludwig Mies van der Rohe nel maggio del 1947, in una lettera battuta scrupolosamente a macchina, da un campo desolante fatto di distruzioni e cumuli di macerie di cui era ricoperta la Germania dopo il secondo conflitto mondiale. Eppure, già da qualche tempo, Schwarz si stava impegnando in prima persona in un emblematico e faticoso ciclo di cantieri di ricostruzione impostati su un fertile retroterra teorico, che riguardava il senso tettonico della costruzione e metteva al centro della riflessione i tratti salienti delle strutture storiche, l'apparato murario che affiorava dal fragile patrimonio sopravvissuto ai bombardamenti bellici, e i caratteri generali della nuova forma tecnica, dei materiali prefabbricati e dei sistemi costruttivi in serie di stampo industriale, con cui avrebbe promosso i lavori di recupero e riparazione dei monumenti ridotti in degrado.

Nel caso della Paulskirche (1946-48) si prospettava una ricostruzione in stile «mentre noi», dice Schwarz, «ci eravamo innamorati di quell'ambiente completamente distrutto dal fuoco, che contro le intenzioni del suo progettista aveva assunto una grandezza che ricordava l'architettura romana. Io voglio lasciare questo spazio così com'è, limitandomi solo a includervi un basso atrio sottostante dal quale si accede poi alla sala alta 24 metri»². La chiesa ottocentesca, collocata nel tessuto medievale di Francoforte, era a pianta ovale con una sala principale e un matroneo sostenuto da colonne in legno, un imponente tetto a mansarda con abbaini e tre torri lungo il margine, di cui una nella forma di uno slanciato campanile sotto il quale era posizionato l'accesso³.

Della chiesa, che si incendiò nel 1944, rimasero soltanto la torre campanaria sventrata e il massiccio involucro perimetrale, costituito di un paramento esterno di blocchi di arenaria rossa ed uno spessore resistente di mattoni di laterizio che emersero dall'intonaco caduto in pezzi.

Schwarz mantenne la figurazione essenziale delle robuste murature, una «gloriosa rovina»⁴ provvista di giganteschi ordini di finestre, e impostò l'intervento a partire dall'individuazione della giusta misura di uno spazio vasto e puro destinato all'adunanza, da convertire a tutti gli effetti in sala per le commemorazioni pubbliche, e dalla definizione della grande copertura che doveva riparare l'invase risultandone tecnicamente congruente. Schwarz, in realtà, stabilì una successione gerarchica di spazi dal fuori al dentro e alterò soltanto la quota del solaio della sala, nel rapporto stringente con i caratteri costruttivi dell'edificio: l'entrata viene trasformata in un androne stretto e compresso, una fenditura nella scatola muraria del campanile, che conduce all'ambulacro del pianterreno – l'ambulacro è un posto ombroso il cui soffitto è 'sorretto' da quattordici colonne monolitiche in marmo; dall'ambulacro, per mezzo di due rampe di scale a salita lenta, si perviene nell'aula superiore, le cui pareti vengono intonacate di bianco e il cui pavimento, in lastre grigie di calcare conchilifero, si attesta sul limite della precedente soglia delle finestre. In questo modo, la luce si riverbera nell'aula trapassando la parete che l'avvolge tutt'attorno, e cade da una lanterna che si apre nel centro della copertura ribassata, fatta di travi di legno appesi dalla testa ad una calotta a maglia reticolare in acciaio. Alla nuda superficie e alla rudimentale carpenteria del tetto si contrappongono raffinati tubolari fluorescenti, che pendono dall'alto sui banchi delle sedute verniciati di nero.

Per la ricostruzione del Gürzenich (1949-55), Schwarz si trovò di fronte a due corpi edilizi di cui campeggiavano le sole pareti di confine, scampate dagli attacchi aerei che investirono Colonia pesantemente: a nord dell'isolato affacciato sulla Quatermarkt, c'era la struttura a membrature gotiche della chiesa di St. Alban, che mostrava i pilastri e gli archi in pietra entro un consistente muro di mattoni; a sud, era dislocata la lunga struttura scatolare del Gürzenich, costituito di blocchi di pietra squadrata, che si innalzava per due livelli su un robusto zoccolo basamentale,

risalente al quindicesimo secolo ed utilizzato nel corso dei secoli come magazzino, emporio e sala per la musica⁵.

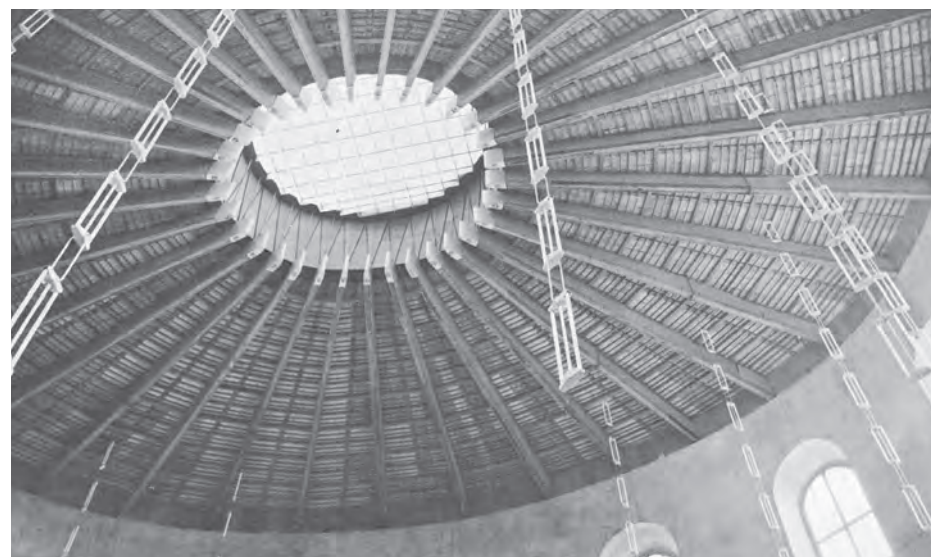
Il lavoro di Schwarz si concentra sull'intercapedine di vuoto presente tra il Gürzenich e la chiesa di St. Alban e sulla relazione possibile tra un'architettura sacra ed un'architettura civile nella ricercata compattezza dell'isolato, seppur identificato stilisticamente da parti di natura diversa. Schwarz 'conserva' l'interstizio di vuoto e ne potenzia pragmaticamente il valore di ricucitura tra i manufatti: lo spazio prende forma attraverso una moltitudine di pilastri, snelli e slanciati, che sorreggono la galleria superiore e retrocedono dalle pareti della chiesa di St. Alban – quello spazio è riempito esclusivamente da eleganti filamenti di lampadine, che 'adornano' la parete della chiesa tenuta al rustico. Di conseguenza, nello spazio rarefatto del foyer, ricoperto integralmente di intonaco bianco così come i pilastri e le vecchie murature del Gürzenich, risalta il paramento in mattoni scuri di St. Alban: attraverso questa differente strategia di recupero, il magazzino viene trasformato in sala per le feste e per la musica mentre la chiesa viene mantenuta 'in rovina', a memoria e ammonimento degli eventi che riguardano la storia di un'intera collettività – fino al punto che la rovina, apparentemente priva di vita e abbandonata alle iniquità del tempo, è lo sfondo laconico del foyer, sovrabbondante fino al dettaglio, ed un formidabile dispositivo in grado di introdurre la luce naturale: dall'interno è possibile travedere la chiesa spoglia per il tramite di infissi predisposti nella partitura del muro.

Il fronte su strada del foyer è un inserto di natura tecnica, nel senso che un'intelaiatura in calcestruzzo armato, con tamponamenti in mattone e blocchi prefabbricati in graniglia di cemento con vetri incastonati, arretra rispetto agli adiacenti manufatti in pietra e rinuncia a qualsiasi connotazione ornamentale – i tamponamenti ciechi richiudono scale di servizio e stanze di deposito mentre i moduli prefabbricati, trattati come una superficie ad intarsi nella griglia ordinatrice del telaio, corrispondono allo scalone a tenaglia che conduce alla galleria e alla sala da concerti.

La situazione del Wallraf-Richartz-Museum (1950-58) a Colonia era di un altro tenore quando Schwarz avanzò le prime proposte di ricostruzione⁶: l'edificio, risalente alla fine del diciannovesimo secolo, venne spavento-

samente distrutto dagli attacchi aerei e di questo non restarono che pochi, esigui lacerti. Schwarz ripartì dalle tracce superstiti del precedente impianto, mantenendone le misure fondamentali e predisponendo un volume di nuovo inserimento alto quattro piani, e dalla forma dell'antico chiostro, il luogo nevralgico del complesso conventuale, originariamente appartenente alla Minoritenkirche, che accoglieva le aree del museo. Attorno a quel cortile scoperto configurò uno schema a blocco ripartito in corpi edilizi disposti a schiera, con forme autonome dotate di uno spiccato verso longitudinale, coperture a spioventi, e generate dalla ripetizione costante di sei campate strutturali.

Anche in questo caso Schwarz adoperò un moderno sistema intelaiato sviluppando però, rispetto al tema, due varianti costruttive. Il bordo esterno del blocco è caratterizzato da una parete 'parastata', cioè da un'articolazione muraria che prevedeva la disposizione di pilastri in sequenza, con un nocciolo di riempimento e un paramento portante di mattoni – questa forma costruttiva di nuova impostazione si conformava subito all'aspetto delle vecchie case a traliccio del tessuto urbano. Il sistema interno è composto di pilastri isolati in calcestruzzo, coppie di pilastri ravvicinati, setti in calcestruzzo a vista che sorreggono solai nervati a trama differente, cioè più fitta o più diradata a seconda del proporzionamento delle stanze del museo – un espediente tecnico della struttura che tenta di 'ornamentare' lo spazio, nobilitandolo o rendendolo più domestico a seconda della sua destinazione a sala, foyer o galleria. Ma sull'impostazione di base ci sono ulteriori declinazioni che Schwarz applica al sistema costruttivo, nel tentativo di specificare ulteriormente i pezzi della fabbrica e i suoi rimandi con la preesistenza. Ad ovest del cortile interno, due setti in calcestruzzo sono appena accostati all'unico residuo del vecchio chiostro: qui un'infilata di colonnine ed archi ogivali è protetta da una trave poderosa, come fosse un frammento incorniciato nel palinsesto complessivo. I lati su strada ad est ed ovest del volume a blocco sono contrassegnati dai fronti stretti dei corpi edilizi, quali unità tripartite da pilastri in mattone che si rastremano verso l'alto, ricongiunte da lastre di pietra calcarea, e chiuse al coronamento dal profilo a capanna dei tetti. Il lato a nord, invece, che per certi versi bilancia l'ammasso





a guglie e costoloni della Minoritenkirche, esprime il carattere pubblico dell'edificio per mezzo del linguaggio ancora diverso della parete: alla batteria di finestre del piano terra, del mezzanino e del primo livello, rimarcate da fasce orizzontali di architravi e parapetti in pietra calcarea, si contrappone la parata severa di pilastri a contrafforte scalettati che tengono la parte in sommità di quest'ala, destinata a pinacoteca, completamente murata ma dotata di una disadorna plasticità costruttiva.

Negli anni sessanta Schwarz tradusse questi sforzi sistematici, e uguali nella metodologia impiegata, nel concetto estremamente chiaro di «ricostruzione interpretativa»⁷, che faceva riferimento all'edificio come qualcosa di vivo, sottoposto come ogni entità vivente ad una necessaria ed inesorabile trasformazione – promuovendo questa prassi piuttosto che la conservazione, il restauro o il ripristino esatto del com'era. Schwarz poneva come premessa a quest'atteggiamento la capacità di cogliere l'essenza strutturale dell'opera architettonica, la sua ragione più profonda rispetto a ciò che appariva in prima istanza – perciò le città distrutte e gli edifici scarnificati diventarono per lui un modo per educare il lavoro alla sostanza viva della costruzione e alle sue leggi –, per condurre le fasi del progetto su un terreno di validazioni progressive e rigore formale, impiegando una postura del pensiero, pratiche artigianali e procedimenti realizzativi votati costantemente alla semplificazione.

In un discorso pronunciato al castello di Rothenfels negli anni trenta, dove imparò con Romano Guardini ad apprezzare la bellezza della «forma pura e povera»⁸, Schwarz dichiarò le sue remore verso tutti gli antagonisti e le ideologiche condanne della 'tecnica', e rassicurava gli uditori ricordando invece quanto fosse importante «cercarne le leggi formali più generali e porci nei loro confronti con atteggiamento critico. Potremmo definire siffatta legge formale con queste parole: tutto ciò che è tecnico può essere riprodotto più volte, può essere ripetuto e sostituito. È la legge della produzione in serie», dove gli elementi «non coesistono più l'uno nell'altro, bensì l'uno accanto all'altro, e vivono recisi dalla loro radice»⁹. Ne dà prova negli edifici ricostruiti di Francoforte e Colonia, dove è ancor più stridente il confronto con l'antico. Nella Paulskirche riparte dal muro 'primitivo' di confine, che detiene già i semi del progetto futuro: lo spazio

è ricavato in negativo dalla massa imponente del rudere; alla forma di un'asciutta parete finestrata si adegua, in seguito, il 'coperchio' del tetto, che si poggia sulla cima del muro e non fa altro che esaltare la solennità dell'aula collettiva con la ricchezza del suo ordito – il muro traforato e il ripiano corrugato richiamano alla mente la vicina basilica costantiniana di Treviri. A Colonia, recupera la carcassa della chiesa di St. Alban e la mette in dialogo con il Gürzenich; lo spazio nasce al di fuori del rudere, ma la sua presenza dimessa, la provvisorietà della sua condizione rapresa, il silenzio e l'assenza che lo pervade non sono estranei alla galleria pubblica e alla sala ma piuttosto determinano con esse un'invisibile tensione che porta in scena la drammaticità della vita¹⁰ – una dicotomia che inevitabilmente si ripercuote sulla giustapposizione magistrale tra la gravità del muro massivo tradizionale e l'ariosità degli elementi colonnati prodotti in serie. Con il Wallraf-Richartz-Museum, Schwarz persegue un processo di ricostruzione esemplare: non ha resti significativi o parti in rovina con cui confrontarsi ma solo tracce e misure approssimate; in maniera archeologica ed ostinata disseppellisce le forme più elementari della costruzione – il pilastro e la pilastrata, la parete e la copertura – che erano nel 'calco' del vecchio convento bombardato e, senza preclusione, sperimenta insieme la tecnica del telaio e quella del paramento in mattoni per elaborare un sistema costruttivo moderno, riconducibile tuttavia all'immagine perduta. In questa circostanza il rudere fuori scala è la Minoritenkirche, che viene completata e ritrova il suo peso specifico nella città, come di un monumento di preghiera e del chiostro annesso con le stanze comunitarie.

«Tutto ciò esige che diventiamo liberi, che in ogni istante siamo in grado di essere nel tempo, al di sopra del tempo e al di là del tempo»¹¹. Perciò nella realtà del mestiere, Schwarz si affida a forme costruttive archetipiche (muro massivo, scatola muraria, traliccio a ossatura, sostegni isolati), alla loro finitezza e al loro valore oggettivo, che sempre derivano analogicamente dalla natura e sempre dichiarano ad essa la loro appartenenza, ravvisabili nelle 'alberature' colonnate delle cattedrali gotiche o nella crescita organica e compiuta di una pianta, oppure nella fitta selva di abeti rossi di un bosco appena innevato¹².





Note

- ¹ Lettera di Rudolf Schwarz a Mies van der Rohe del 21 maggio 1947. In Wolfgang, Pehnt, Hilde, Strohl (2000), *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Milano, Electa, pp. 255-256.
- ² *Ibid.*
- ³ Sulla ricostruzione della Paulskirche si veda Pehnt, Strohl, *Rudolf Schwarz cit.*, pp. 152-155 e pp. 298-299. Inoltre Rudolf, Schwarz (1960), *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg, Kerle Verlag, pp. 94-98.
- ⁴ Schwarz, *Kirchenbau cit.*, p. 94.
- ⁵ Sulla ricostruzione del Gürzenich si veda Pehnt, Strohl, *Rudolf Schwarz cit.*, pp. 197-202 e pp. 307-309. Inoltre Schwarz, *Kirchenbau cit.*, pp. 113-120.
- ⁶ Sulla ricostruzione del Wallraf-Richartz-Museum si veda Pehnt, Strohl, *Rudolf Schwarz cit.*, pp. 202-209 e pp. 307-309. Inoltre Schwarz, *Kirchenbau cit.*, pp. 311-312.
- ⁷ Schwarz, *Kirchenbau cit.*, p. 93.
- ⁸ Si veda Pehnt, Strohl, *Rudolf Schwarz cit.*, pp. 40-49.
- ⁹ Conferenza di Rudolf Schwarz al castello di Rothenfels, intitolata “Della resistenza contro la violenza” e tenuta durante una *werkwoche* [settimana di lavoro], nella quale era responsabile del gruppo che si occupava delle forme di base dell’architettura. Si veda Pehnt, Strohl, *Rudolf Schwarz cit.*, pp. 253-254.
- ¹⁰ «Le volte [di St. Alban] erano crollate e a cielo aperto stava ormai soltanto [...] un cumulo privo di senso e triste [...] Così esso sta accanto al palazzo delle feste. Le feste della vita vengono poste davanti allo sfondo della morte». Schwarz in Pehnt, p. 200.
- ¹¹ Schwarz, *Della resistenza contro la violenza cit.*, p. 254.
- ¹² Si veda il fondamentale contributo dell’autore sulla questione della tecnica: Rudolf, Schwarz (1928), *Wegweisung der Technik*, in “Aachener Werkbücher”, n. 1, Potsdam.

Didascalie

- Fig. 1: Paulskirche: stato del rudere dopo la guerra; recupero delle murature e conformazione dell’aula per le commemorazioni; sistemazione della copertura in legno.
- Fig. 2: Gürzenich: costruzione del fronte del foyer tra le preesistenze storiche; riuso del vecchio edificio; rovina della chiesa di St. Alban con le finestre collocate nell’abside.
- Fig. 3: Wallraf-Richartz-Museum: parete pilastrata e parete contraffortata; spazi interni con pilastri isolati e solai nervati; facciata con frammento superstite del vecchio chiostro.
- Fig. 4: Vista dal Gürzenich sul rudere della chiesa di St. Alban; galleria del Wallraf-Museum con i resti del chiostro inseriti nel nuovo palinsesto, e lato rivolto alla Minoritenkirche.

Bibliografia

- Wolfgang, Pehnt, Hilde, Strohl (2000), *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Milano, Electa.
- Maria, Schwarz, Ulrich, Conrads (a cura di, 1979), *Rudolf Schwarz. Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen 1926-1961*, Braunschweig, Vieweg.
- Rudolf, Schwarz (1960), *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Heidelberg, Kerle.

L'eredità di Fernand Pouillon: un patrimonio comune tra l'Italia e la Francia

Francesca Patrono

Università degli studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, docente a contratto, patronofrancesca@gmail.com

Perché gli italiani si interessano a Fernand Pouillon?

Questa domanda, più volte intesa, in modo più o meno esplicito, ha a che vedere con alcune questioni fondamentali che caratterizzano l'identità della cultura architettonica e urbana del nostro paese.

La mostra realizzata nell'aprile 2018 a Napoli, Fernand Pouillon Costruzione Città Paesaggio, è stata l'occasione di un itinerario che ha toccato varie scuole di architettura in Italia: Bari, Firenze, Milano, Venezia, Cesena e Roma. Pensata fin dall'inizio come una mostra itinerante e crescente, è stato posto l'obiettivo di promuovere nuovi contributi a ogni nuova tappa stimolando la riflessione e la discussione attraverso un'adesione che comportasse la scelta di un tema da "approfondire" ad ogni incontro. I risultati di questo primo anno di viaggi, raccolti in un volume pubblicato da AION¹, costituiscono la testimonianza importante della vitalità dell'interesse in Italia per l'opera di questo architetto.

Nel breve saggio All'ombra di Pouillon² da cui la mostra ha preso avvio, Giulio Barazzetta narra di come la scoperta dell'opera di Fernand Pouillon da parte di una certa cultura architettonica italiana all'inizio degli anni '80, sia stata il frutto di un contesto ben preciso, mettendo in luce legami e relazioni che per la prima volta, la situano in un panorama più ampio.

La pubblicazione della monografia su Fernand Pouillon nel 1986, da parte della casa editrice Electa Architettura, diretta all'epoca da Francesco Dal Co, con cui collaborano Alberto Ferlenga e Luca Ortelli, giovani architetti, coincide con l'interesse da parte di Giulio Barazzetta, per le tracce delle antichità romane in Provenza ai fini della stesura di una guida per la collana Stella Polare, Guide di architettura³. Alberto Ferlenga, direttore con Luca Ortelli di questa stessa collana, pubblicherà nel 1992, la guida sulle città romane in Africa. Nella convergenza di luoghi, date, persone, si ritrova, attraverso le pagine del libro di Giulio Barazzetta, il filo conduttore che partendo dall'interesse per le antichità ed il loro permanere come tracce visibili in determinati territori, città e paesaggi contemporanei, conduce alla ri-scoperta di un'opera, quella di Fernand Pouillon, che con la storia e con le antichità intreccia legami molto forti, dando vita a veri e propri frammenti di parti di città che sembrano non

aver mai interrotto quel dialogo proficuo con cui si guarda al passato per pensare il futuro.

A tal proposito, non è un caso che il primo riconoscimento ufficiale dell'opera di Fernand Pouillon arrivi proprio dalla Biennale di Architettura di Venezia, diretta da Paolo Portoghesi, nel 1982, dedicata all'Architettura nei Paesi Islamici. Non è un caso che si parta proprio dall'attività di Pouillon in Algeria e che la sua opera sia proposta accanto a quella di Hassan Fathy. Attilio Petruccioli⁴, eminente studioso del mondo islamico, cura la presentazione dei due architetti. Per entrambi si tratta di un riconoscimento ufficiale che viene a colmare l'isolamento di percorsi professionali svolti al di fuori dei canoni ufficiali di una certa modernità che, in quegli anni era stata fortemente messa in discussione, in Italia forse più che altrove.

La Biennale del 1982 arriva dopo il successo di quella del 1980 in cui Paolo Portoghesi aveva invitato venti architetti tra i più importanti mondialmente conosciuti, a riflettere sul ruolo della storia nella costruzione della città, proponendo attraverso le facciate composite della Strada Novissima, allestita alle Corderie dell'Arsenale, un dialogo ideale tra presente e passato.

Nel 1982 il tema della biennale si sposta sul confronto con il mondo islamico. Di questi stessi anni il progetto di Paolo Portoghesi per la moschea di Roma, il cui cantiere s'inaugura nel 1984.

P. Portoghesi sintetizza così l'intenzione della mostra nell'introduzione del catalogo di questa seconda biennale: «Alla freddezza e autoreferenzialità dei canoni modernisti, si contrappone l'attenzione al contesto ambientale, la componente spirituale e la fondamentale funzione sociale propria dell'architettura islamica.»⁵

Accanto ai progetti di Le Corbusier per Algeri e per Chandigarh e a quelli di Louis Kahn in India e in Pakistan, ritroviamo Hassan Fathy e Fernand Pouillon. Petruccioli dedica ad Hassan Fathy un saggio che raccoglie una serie di brani tratti dai suoi scritti e articolati secondo differenti temi: l'architettura, la tradizione architettonica, le tecnologie appropriate, il rapporto tra cliente-artigiano-architetto, il significato del luogo e l'architettura islamica. Mentre di Fernand Pouillon viene pub-

blicata una lunga intervista che ripercorre tutte le fasi della sua attività, partendo dagli anni di formazione fino agli ultimi cantieri in corso. A proposito dell'architettura islamica Pouillon afferma essere stato affascinato proprio dal carattere immutabile delle forme tradizionali dell'Islam nonostante la grande varietà di un linguaggio che si declina con infinite possibilità. «Pare che sull'Islam il tempo sia trascorso, le civiltà siano passate senza che l'animo di chi ha concepito l'idea cambi. È una grande lezione per noi che dal 1850 cambiamo architettura ogni quindici giorni; una grande lezione di umiltà di poter continuare diversificando lo stesso tema, un'architettura che sembra eterna nel suo spirito.»⁶

La scelta di presentare l'uno accanto all'altro Hassan Fathy e Fernand Pouillon, evidenzia una certa comunità d'intenti nel lavoro dei due architetti, tesi entrambi alla definizione di una rifondata identità nazionale, Hassan Fathy per l'Egitto e Pouillon per l'Algeria post-coloniale, dove si stabilisce a partire dal 1964 lavorando per i ministeri del Turismo, dell'Insegnamento, delle Poste e Telecomunicazioni e dei Trasporti. Per entrambi si tratta della messa a punto di un linguaggio che attingendo al vocabolario della tradizione, promuova un'architettura in cui i nuovi stati potessero riconoscersi, al di là degli stilemi della modernità proposti da una certa cultura coloniale.

L'omaggio reso all'opera di Fernand Pouillon dalla mostra della Biennale contribuisce a una rivalutazione dell'architetto anche in Francia. Inizialmente sono le operazioni costruite ad Algeri negli anni '50 che focalizzano l'attenzione di critici e architetti⁷. Nonostante l'amnistia concessa nel 1971 dal presidente Georges Pompidou, l'ombra "de l'affaire" peserà a lungo sulla reputazione di Fernand Pouillon. D'altra parte, i rapporti dell'architetto con l'universo delle riviste specializzate non saranno mai particolarmente buoni. Nelle Mémoires egli scrive: «Lo sviluppo della grafica e della fotografia ha fatto scivolare gli edifici e i monumenti in un universo di completa astrazione. Attraverso i nuovi metodi di rappresentazione si gioca con la realtà, la si idealizza o la si prende in giro. I geni del nostro tempo sono troppo attaccati a ciò che è considerato pubblicabile, fotogenico.»⁸

Pouillon, da sempre troppo occupato nella sua infaticabile attività di co-

struttore, si preoccupa poco del dibattito culturale del suo tempo. La riscoperta della sua opera negli anni '80, è sicuramente legata al clima culturale dell'epoca, ai tentativi di rifondazione di una disciplina a partire da un rinnovato interesse per la storia della città e all'esigenza di trovare nuovi esempi da proporre come modelli concreti del fare architettura. In Italia, Giulio Barazzetta sulle pagine di Phalaris⁹ e di Domus¹⁰ e Alberto Ferlenga su Casabella¹¹, The New City¹² e su D'A¹³, propongono una rilettura dell'opera a partire dall'analisi delle sue realizzazioni sia in Francia che in Algeria.

Sempre più numerose sono state le pubblicazioni in questi ultimi decenni sulla figura e l'opera di questo grande architetto. In Francia è stato necessario un vero processo di riabilitazione per separare la sua immagine dallo scandalo immobiliare in cui era stato implicato. In Italia dove l'eco di tale scandalo non è mai veramente giunta, l'attenzione per il carattere urbano della sua architettura, continua a riconoscere nelle sue realizzazioni, quella capacità d'integrazione e continuità con la città storica che tuttora sorprende per l'evidente attualità, interpellando la questione della continuità delle forme e del loro perdurare come fondamento di ciò che ancora oggi esprime il valore principale delle nostre città.

Note

¹ G. Barazzetta, R. Capozzi, 2019, Fernand Pouillon. Costruzione, Città, Paesaggio. Viaggio in Italia a cura di F. Patrono e C. Sansò. Firenze, AION.

² G. Barazzetta, 2016, All'ombra di Pouillon, Siracusa, Lettera Ventidue.

³ G. Barazzetta, 1992, Provenza. Monumenti e città del Rodano, Stella Polare. Guide di architettura, Milano, Città Studi.

⁴ Dal 1972 al 1983 Attilio Petruccioli collabora con Ludovico Quaroni nel corso di Progettazione Architettonica nella facoltà di architettura di Roma

⁵ Descrizione della II biennale di Architettura : Architettura nei Paesi Islamici. Sito ufficiale della Biennale.

⁶ Attilio Petruccioli (intervista a cura di), 1982, Fernand Pouillon ou le génie de la construction. pag. 56. In : Architettura nei Paesi Islamici. Seconda mostra internazionale di architettura. Venezia, La Biennale.

⁷ J. Lucan, O. Seyler, 1983, Les 200 colonnes à Alger, 1954-1957, in : Architecture Mouvement Continuité, n°1, Paris.

⁸ F. Pouillon, 1968, Mémoire d'un architecte, Paris, Éd. Seuil, pag. 27 (traduzione dell'au-





tore).

⁹ G. Barazzetta, 1991, Le pietre di Arles ad Algeri in: Phalaris n° 16, Padova.

¹⁰ G. Barazzetta, 1995, Pouillon in Provenza, itinerario in: Domus n° 773, Milano.

¹¹ A. Ferlenga, 1996, Fernand Pouillon in: Casabella n° 639, Milano.

¹² A. Ferlenga, 1996, Fernand Pouillon. New fondation of the city. New fondation of a discipline, in: The New City n° 3, Miami.

¹³ A. Ferlenga, 1996, Le costruzioni turistiche di Fernand Pouillon nel territorio algerino in: D'A, n° 12+1, Roma.

Didascalie

Fig. 1: Affiche della Seconda Biennale di Architettura, Venezia 1982.

Fig. 2: La Moschea del quartiere di Diar-el-Mahçoul a Algeri. Fernand Pouillon, 1954/57. Archivi PSB.

Fig. 3: Il quartiere di Diar-el-Mahçoul a Algeri. Foto di Franck Gautré. Archivi PSB.



S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,4} Pensare il Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,4} Pensare il Patrimonio

La sotto-sessione "Pensare il patrimonio" intende riflettere sugli strumenti teorici necessari alla costruzione del progetto e sulla necessità di dialogo necessario tra le diverse discipline che si occupano di patrimonio da differenti punti di osservazione: dallo studio della storia, all'analisi dei fenomeni fisici, alla comprensione costruttiva, tanto del manufatto storico, quanto del suo contesto nella concezione più ampia del termine. Può il progetto di architettura essere ancora considerato come il banco di prova inclusivo e catalizzatore di tutte le istanze specifiche delle singole discipline? Attraverso quali strumenti teorici e metodologici è possibile definire una relazione tra saperi necessaria affinché il progetto possa essere adeguatamente concepito in termini complessivi?

Marianna Ascolese, Vanna Cestarello

Corpo a corpo. Il progetto per la nuova uscita delle Cappelle Medicee

Aldo Aveta

Il Patrimonio e l'intersezione dei saperi nella cultura del Progetto: il ruolo del Restauro

Michele Bagnato

Patrimonio immateriale. Ciò che s'incarna nella memoria è il "genio maligno della simulazione". WTC: nuovo contrordine nell'immaginario architettonico

Rosalba Belibani

L'intervento di rigenerazione come displacement urbano

Marco Bovati, Daniele Villa

Il rapporto tra progetto architettonico e open data negli interventi di valorizzazione del patrimonio in contesti fragili

Francesca Brancaccio

Restauro critico e progetto di architettura sull'esistente

Alessandro Camiz

Architettura e Archeologia: la composizione conforme dello strato contemporaneo

Alessandro Castagnaro

Storiografia, stratificazione e progetto

Mattia Cocozza

Learning from Neapolis

Riccardo Dalla Negra

Restauro: architettura per le preesistenze. Equivoci teorici e di prassi tra restauro e ristrutturazione

Fabrizio De Cesaris, Liliana Ninarello

Teatralizzazione delle aree archeologiche: progettualità e interventi recenti in area romana

Alessia Fusciello, Stefano Guadagno

Less is more. Conservazione e valorizzazione nell'ottica della sostenibilità economica

Alessandro Gaiani

Comprendere e tradurre il Noto e il Nuovo: sovrascrivere l'esistente

Ludovica Grompone

Comunicare l'assenza mediante l'evocazione della forma

Matteo Ieva

Criticità del progetto in ambito archeologico. Valutazione "oggettiva" dell'esistente o ricorso alla semantica del non spazio?

Antonino Margagliotta, Paolo De Marco

Architettura del presente, oltre-e-con la storia e l'archeologia

Dina Nencini

Trasformare il paesaggio urbano

Corpo a corpo

Il progetto per la nuova uscita delle Cappelle Medicee

Marianna Ascolese

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR-14, marianna.ascolese@unina.it

Vanna Cestarello

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR-14, vanna.cestarello2@unina.it

Nel progetto di architettura si incrociano molte discipline, ciascuna con il proprio peso e la propria influenza; questi diversi gradi di interferenze che proprio la prossimità di altri saperi genera, possono offrire da un lato metodi e strumenti per supportare il processo compositivo, dall'altro dischiudere un archivio continuamente arricchito per la determinazione degli elementi compositivi del progetto.

La complessità del paesaggio urbano contemporaneo non può prescindere dalla necessità di mitigare quella “separazione fatale” tra diverse discipline sostenuta da Francesco Venezia: l'architettura della storia ha sempre magistralmente incorporato i mezzi e i contenuti di altri campi del sapere (anche divergenti) – arte, archeologia, storia - per continuare la sua tradizione, così come quegli elementi fisici che come prodotti di queste stesse discipline si sono sovrapposti, ed inglobati in un nuovo strato, hanno precisato la loro provenienza e rinsaldato la memoria dei luoghi. La contemporaneità ci impone dunque di pensare all'architettura come parte di una rete di riferimenti sempre più ampia, facendo propria la profezia di Joseph Rykwert contenuta all'interno de “L'Architettura e le altre arti”, dove afferma in apertura che: «In gran parte dell'architettura antica, le superfici erano incise e modulate da nicchie, rilievi, modanature, lesene, che avevano spesso lo scopo di stabilire un legame fra l'edificio ed altre epoche storiche o mitiche. Invece, l'architettura del ventesimo secolo sembrava orgogliosa di non riferirsi a nulla»¹. Questa frattura, richiamata sia da Rykwert che da Venezia, ha prodotto architetture apripista di nuove riflessioni, con profondi ed imprescindibili scatti in avanti nella cultura del progetto, azioni, che si è però scoperto, sempre latentemente ancorate alla storia e ai suoi edifici che non hanno offerto una «materia bruta»² da trasformare, ma un materiale vivo e portatore di intenzioni. Così ogni nuovo progetto è sempre l'approfondimento e la precisazione di una ricerca continua sui modi e significati che l'azione contemporanea ha sui prodotti della storia, in alcuni casi materialmente operante, in altri latente in lunghe distanze. Il confronto diretto con un monumento della storia, aggiunge infatti ulteriori gradi di complessità a questi ragionamenti perché lavora con la necessità di intensificare la percezione e il legame della collettività e l'immagine della città con il nuovo, visto sempre con-

temporanea stratificazione su ciò che già esiste.

Il progetto della nuova uscita delle Cappelle Medicee³, esito del concorso internazionale del 2017 parte da tutte queste premesse: mettere a sistema le cose che esistono in un equilibrio tra le parti nuove rispetto alle antiche, per riconoscere e poi esprimere una rinnovata forma di continuità.

Una nuova stanza urbana

L'intervento di ridefinizione della nuova uscita delle Cappelle Medicee è divenuto un pretesto per portare avanti, proprio attraverso il progetto, una serie di riflessioni teoriche che da molti anni investono la cultura architettonica contemporanea: che valore può assumere oggi *costruire nel costruito*⁴, che valore ha per un architetto del 2020 aggiungere un nuovo strato di architettura contemporanea in un contesto così delicato e complesso? Fin dal principio il progetto ha assecondato una metodologia portatrice di quelle azioni che non hanno cercato in nessun momento la mimesi all'architettura ereditata dalla storia, ma la traduzione dei segni e delle forme che il tempo ha trasformato con l'intento di restituire al luogo una condizione di autenticità e appropriatezza. La lettura sensibile del luogo e l'approfondimento della ricerca progettuale hanno avuto la necessità di esprimersi attraverso un tema sostenuto attraverso le successive azioni di progetto: definire e disegnare una stanza urbana dai chiari limiti ma in forte continuità con gli spazi e gli elementi esistenti mettendo a sistema le specificità stratificatesi (il nuovo ascensore, il contrafforte, i portali delle cappelle) e tessendo una nuova trama che fosse capace di tenerli insieme definendo uno spazio riconoscibile ed appropriato. La nuova uscita museale, non è intesa più solo uno spazio di attraversamento, ma un vero e proprio interno, sebbene a cielo aperto, un luogo dello stare strutturante l'esperienza del visitatore. Il progetto, attraverso poche azioni, prova a costruire una internità non frutto di operazioni definitive o fatte per adeguare solo funzionalmente il sistema monumentale rispetto alle necessità museali, bensì disegnata con la chiara volontà di essere un luogo sia del passare ma soprattutto dello stare, un luogo capace di interagire tanto con gli spazi esterni delle Cappelle Medicee

quanto con quelli più pubblici della città. Queste riflessioni sono state rese esplicite attraverso una scelta chiara: un unico materiale per lo spazio esterno, il mattone. Il mattone rievoca il senso terreno del materiale, che imprescindibilmente legato al suolo, si concretizza e si fa muro, ma è allo stesso tempo materia di attesa, spesso adoperata come base prima di essere rivestita con un altro materiale o finitura. Il mattone esplicita in questo spazio il suo senso di sospensione e di presenza in un tempo che deteriora e invecchia insieme alle antiche fabbriche. Lo spazio della nuova uscita del museo delle Cappelle Medicee assumerà un carattere unitario, poroso, che rievoca e non si contrappone al materiale degli edifici adiacenti e che, al contrario, decide di mostrarsi senza l'ultimo strato di finitura per esaltare e distinguere - ovvero per provare a definire - un nuovo e chiaro equilibrio tra l'antico e il nuovo. Il mattone è stato quindi il primo elemento di progetto, a partire dal quale, il *muro*, il nuovo *suolo* ed il *tetto*, hanno provato a definire il nuovo spazio del museo e della città.

Il muro, traguardare dalla strada

Il margine esterno del sito si è rivelato un punto estremamente delicato sia per la definizione di un nuovo limite, che per la necessità di doversi confrontare con la facciata antica su via Canto dei Nelli. Al posto dell'esistente cancello, il mattone, nella sua purezza, disegna un muro, spesso e profondo. Limite solo all'apparenza invalicabile, il nuovo muro è in realtà uno spazio di possibili nuove esperienze, capace di accogliere azioni e condizioni in dialogo tra lo spazio della strada e la nuova stanza urbana. Il muro diviene un elemento permeabile, grazie ad ampie bucature, lascia traguardare il passante della strada, pone al centro della composizione il suo sfondo, ovvero la facciata delle cappelle, donando alla città nuovi scorci, prima inediti, e prospettive sull'antico accuratamente scelte. Il muro diviene limite tra la strada e la nuova stanza urbana come elemento di connessione e di scambio favorendo quel dialogo ricercato tra lo spazio pubblico e lo spazio intimo, e provando anche a combinare queste due sfere dello stare. Il muro è pensato come una pausa di necessario silenzio prima di affacciarsi all'esterno, un spazio in cui sedersi, riflettere, guardare dall'interno la vita urbana messa in scena

nella strada. Prima di varcare definitivamente l'uscita del museo, un'ulteriore soglia accompagna il visitatore: il muro si sdoppia in due segmenti e sostiene una pensilina, elemento necessario per definire un ulteriore spazio di transizione, protetto. Il nuovo muro verso la strada staccato di soli sette centimetri dalle facciate della chiesa, non si appoggia all'esistente: un lama di luce crea una distanza con il muro antico, la stessa luce diviene limite dello spazio interno.

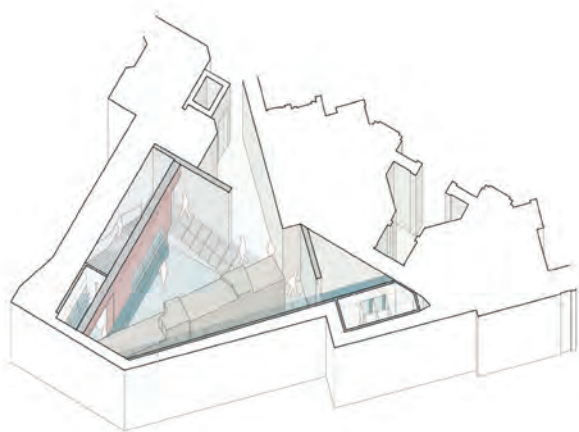
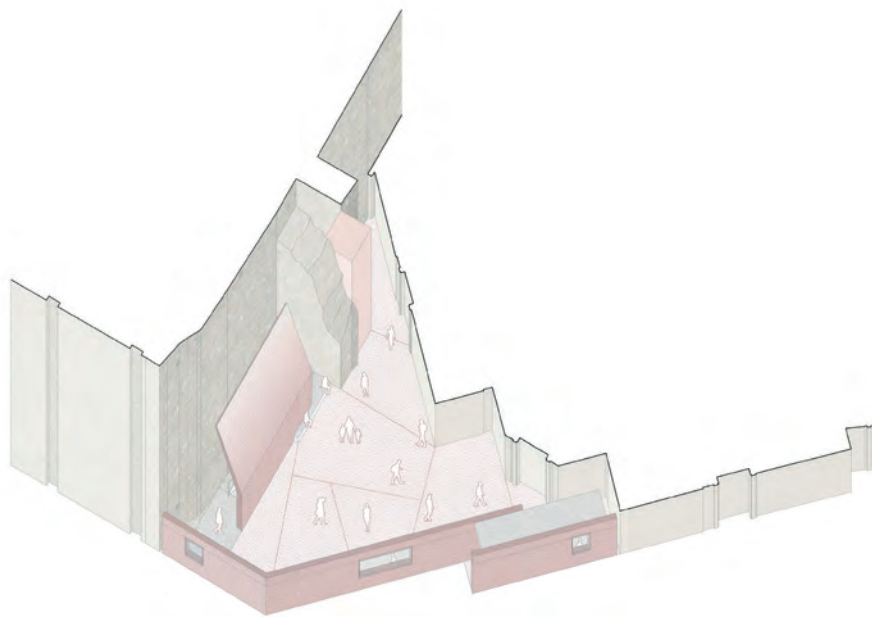
Il nuovo pavimento, la continuità dell'invaso

Dal muro, un'unica superficie senza soluzione di continuità invade lo spazio della stanza urbana, permea la nuova copertura delle scale, disegna un esterno capace di esprimersi come un interno urbano, ed individua precisamente la nuova uscita delle Cappelle Medicee. Un suolo fatto di mattoni, che disegnano una trama con le diverse giaciture, provando a definire rapporti con le linee che prevalgono dell'architettura esistente. Le differenti *texture* individuano nuovi campi di suolo capaci di orientare i visitatori e rammagliare le parti esistenti tra loro. Il nuovo pavimento in mattoni, che diviene il vero elemento di coesione tra l'interno della chiesa e l'esterno, ospita un altro *layer*, un piano di cemento armato che segna l'uscita della scala e disegna, combinandosi con la nuova copertura, una lunga panca su cui è posta una fontana circolare, dello stesso materiale, elemento di passaggio e di interruzione simbolico e fisico. Pochi e necessari elementi si misurano con l'esistente, per dare una misura al gesto contemporaneo attraverso azioni sottili ma mai astratte, azioni che accuratamente si ripetono per modellarsi e adattarsi all'antico.

Il tetto, pieghe e tangenze

L'ultimo elemento che delimita la stanza urbana è il tetto che copre la scala di risalita dallo spazio ipogeo. Dal suolo in mattoni, un muro che si modifica nel suo spessore si piega leggermente e protegge la risalita, un gesto, quest'ultimo, che si pone in continuità fisica e materica con lo spazio intorno. Una piega che rievoca nella mente forme che a quel luogo sono appartenute, memoria di un passato tipico fatto di aggregazioni, di corpi aggiunti come se il nuovo intervento fosse concepito come un'an-





tica cappella nata per addizione dello spazio sacro esistente. Il tema della distanza e il lavoro sulla prossimità viene anche in questa occasione sottolineato: il muro con la sua piega non tocca la parete antica, si scosta, protegge dalla pioggia il visitatore che risale e lascia ancora una volta alla luce il suo ruolo di protagonista. Una lama di luce lambisce il muro antico divenendo essa stessa il punto di contatto tra il passato e il presente. Una sola superficie nella sua sezione trasversale vista da via Canto dei Nelli, si manifesta come una sottile parete definita da una geometria contemporanea mentre percepita di prospetto appare come un volume in continuità con la facciata della chiesa con la quale ricerca una nuova possibile armonia.

Dall'esterno all'interno, dispositivi di transizione

La scala, dal piano ipogeo fino alla quota stradale, si scompone in due elementi che esplicitano differenti condizioni: un primo tratto fatto di leggere alzate e pedate profonde, si imposta perpendicolarmente all'apertura del solaio già esistente, il secondo tratto caratterizzato dalla rampa più lunga che conduce il visitatore nello spazio esterno della stanza urbana. La scala diviene quel dispositivo spaziale che prova a relazionarsi con quei due mondi che nel progetto sono stati posti a contatto, la forma e la posizione delle cose provano a stabilire legami e usi con lo spazio intorno. I gradini che si relazione con lo spazio ipogeo, articolano un andamento lento, ancora in relazione con il museo e il bookshop. La geometria e la consistenza della rampa lunga, invece, enfatizza una prospettiva precisa, delimitata tra l'antico e il nuovo, pensato come un pezzo di architettura senza tempo, come se fosse da sempre contenuto tra i due muri, il nuovo in mattoni e quello antico in pietra. Il senso di risalita è accentuato dal drammatico taglio di luce che generato dall'accostamento della copertura e l'antico muro della chiesa. Nel percorrere l'ultima rampa una grande apertura nel muro disvela al visitatore uno squarcio della vita della strada, preannunciando un'altra dimensione rispetto a quella appena lasciata del silenzio e della quiete dell'ipogeo. Un percorso immaginato e disegnato per generare differenti condizioni esperienziali e corporee tra l'architettura e l'ambiente urbano. La scala

anticipa l'ultimo spazio del percorso museale definito attraverso una sequenza di nuovi muri che disegnano limiti e caratterizzeranno l'atmosfera. Un muro, sul quale si appoggia il primo tratto della rampa di scale; il secondo accompagna l'ultimo tratto della scala all'esterno (essendo contemporaneamente la sua struttura e quella della copertura) e all'interno invece definisce lo spazio del bookshop; il terzo, infine, che chiude lo spazio dell'esposizione multimediale e, nel suo ultimo tratto, gli spazi di servizio. Tre muri di diverse consistenze: il primo, interamente in cemento armato a faccia vista; il secondo rivestito di mattoni sul quale si regge il sistema di arredo per l'esposizione e la vendita di libri ed oggetti del museo; il terzo pensato con una struttura in acciaio e vetro che ospita teche, schermi e pannelli illustrativi, parte dell'esposizione multimediale in stretta relazione con l'imponente fisicità dell'antico muro ritrovato e oggetto stesso dell'ultima parte di visita del museo. Seppur di piccole dimensioni, l'ultimo spazio delle Cappelle Medicee si suddivide in tre aree dedicate rispettivamente al bookshop, all'esposizione multimediale ed ai servizi, spazi che si differenziano e si distanziano esplicitamente dallo spazio esterno e provano attraverso diversi materiali e consistenze a migliorare lo spazio museale e ad orientare il visitatore verso l'uscita. Il progetto definisce una sequenza, lenta, di spazi diversi ma concatenati, definiti dagli stessi elementi che si dispongono, accordandosi, accostandosi agli strati esistenti, quasi in tangenza e mai a contatto rispetto all'antico, lavorando sempre attraverso sottili sfasamenti, materiali e di senso, sul concetto di appropriatezza e prossimità nel corpo a corpo, volutamente fatale, tra l'antico e il nuovo. Il concorso per il progetto dell'uscita delle Cappelle Medicee è stato quindi un importante momento di riflessione ma soprattutto di sperimentazione, per mettere in opera e rinsaldare quelle teorie sul tema antico/nuovo. Il progetto allo stesso tempo è anche un'affermazione chiara ed opposta a quelle posizioni teoriche spesso troppo bloccate e limitanti, ma anche sostenute da burocratismi troppo spesso a svantaggio dell'architettura soprattutto in contesti storici in particolare modo in Italia. Partecipare ad un concorso di architettura è uno di quei modi possibili per sperimentare un modo di pensare l'architettura, per porre delle alternative alle





consuete soluzioni operanti, infine riflettere sul senso e l'appropriatezza dei gesti, sulla necessità insopprimibile di bellezza che certe architetture trasmettono e che dovrebbe esprimersi nel progetto contemporaneo. Il progetto diviene, quindi, occasione per provare a prendersi cura delle cose costruite, degli spazi che restano. Uno strumento necessario per pensare con la mano.

Note

- ¹ Joseph Rykwert, *L'Architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano 1993, pp. 9-10.
² Joseph Rykwert, *Necessità dell'artificio*, Edizioni di Comunità, Milano 1989, p. 4.
³ Il concorso venne bandito nel 2017 dal Museo Nazionale del Bargello, d'intesa con la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato e in collaborazione con la Fondazione Architetti Firenze e vinto dallo Studio di Architettura Zermani e Associati di Parma. Il progetto qui presentato (Capogruppo: Alberto Calderoni Gruppo di progettazione: Marianna Ascolese, Vanna Cestarello) è stato esposto alla mostra del 7 febbraio 2019 alla Palazzina Reale di piazza Stazione, sede di Ordine e Fondazione Architetti Firenze.
⁴ Cfr. Rafael Moneo, *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino 2007.

Didascalie

- Fig. 1: La stanza urbana. L'articolazione dell'invaso.
 Fig. 2: L'esplosivo assometrico.
 Fig. 3: La nuova uscita su via Canto dei Nelli, la pavimentazione e il muro/tetto copertura della nuova scala.
 Fig. 4: La scala e la copertura definita dal muro/tetto che protegge la risalita.

Bibliografia

- Giorgio, Agamben (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*, Rome, Nottetempo.
 Marc, Augè (2004), *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*. Torino, Bollati Boringhieri.
 Françoise, Choay (1992), *L'orizzonte del posturbano*, Roma, Officina Edizioni.
 Vittorio, Gregotti (2008), *Contro la fine dell'architettura*, Torino, Einaudi.
 Martin, Heiddegger (1998), *Il concetto di tempo*, Milano, Adelphi.
 Rafael. Moneo (2007), *Costruire nel costruito*. Torino, Allemandi.
 Christian, Norberg-Schulz (1979), *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Electa.
 Joseph, Rykwert (1993), *L'Architettura e le altre arti*, Milano, Jaca Book.
 Joseph, Rykwert (1989), *Necessità dell'artificio*, Milano, Edizioni di Comunità.
 Francesco, Venezia (2011), *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Mondadori Electa.

Il Patrimonio e l'intersezione dei saperi nella cultura del Progetto: il ruolo del Restauro

Aldo Aveta

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, Ordinario f.r. di Restauro ICAR 19,
aldaveta@unina.it

La nozione di Patrimonio costituisce il fulcro intorno al quale oggi ruotano le riflessioni degli esperti di varie discipline, evidenziando molteplici interpretazioni legate agli ambiti disciplinari di competenza. Tra questi, quello del Restauro rivendica un primato, anche di tipo temporale, essendo tale concetto da oltre 200 anni al centro delle sue Teorie che.

Non può rientrare nei limiti del presente contributo l'articolata dimostrazione di tale assunto, ma può essere utile solo delineare i principali passaggi evolutivi di Patrimonio, la cui natura è emersa fin dall'epoca della Rivoluzione francese. L'esigenza della Conservazione e quindi del Restauro, come cultura e come definizione di un insieme di pratiche tendenti a recuperare le eredità del passato, si afferma proprio alla fine del XVIII secolo con la reazione al vandalismo contro i simboli del potere: Il Patrimonio rappresenta qualcosa che deve essere protetto e deve appartenere alla nazione. Ma possiede anche una valenza economica; pertanto, in tale epoca la prima conseguenza della rivolta contro l'Assolutismo fu il passaggio dalla proprietà ecclesiastica a quella nazionale. Si rinvia al volume della rivista RESTAURO n. 5/1973, curato da Giuseppe Fiengo e Stella Casiello.

Il restauro come disciplina si sviluppa e si misura con l'evoluzione del concetto di Patrimonio: questo costituisce l'oggetto del suo dibattere e della sua *praxis*. Eppure esso, in quanto eredità trasversale, costituisce anche il momento iniziale dell'esistenza stessa del Restauro. Vi è Restauro allorquando esiste il Patrimonio, il Bene. Inoltre, sulla presenza oggettiva e fisica di quest'ultimo si determinano le modalità d'intervento. Orbene, il termine Patrimonio contiene in sé quei significati e quelle valenze che è possibile riscontrare nei termini affini come eredità, bene, risorse, ecc. termini che poi si diversificano a seconda delle aggettivazioni: tra queste, patrimonio culturale, nella sua accezione storica ed artistica.

Vi è anche un altro fattore da prendere in considerazione, ovvero la consapevolezza ed il sentimento di appartenenza alla collettività: fattore che lo emancipa da implicazioni esclusivamente economiche e materiali.

Va ancora evidenziato che il termine Patrimonio è legato a qualcosa che ci ha preceduto e dunque alla *memoria*. Inoltre, la legittimazione della volontà di conservazione basata sul riconoscimento del valore dei beni risiede nell'incontro tra la dimensione individuale e quella collettiva, o meglio nel riconoscimento di qualcosa che sia la testimonianza della condivisione della memoria. In relazione alle istanze socio-antropologiche, agli inizi del XX secolo, A. Riegl segnalava che "I monumenti ci affasciano come testimonianza del fatto che il collettivo di cui costituiamo una parte già molto prima di noi ha vissuto e prodotto".

Dal punto di vista storico, Patrimonio come ricchezza condivisa e da condividere era presente, nel XIX secolo, in personalità che rappresentano pilastri della Cultura del Restauro, come J. Ruskin e W. Morris nel XIX secolo: questi hanno individuato la dimensione profondamente sociale dei monumenti, la conservazione dei quali significava un momento di appercezione dei segni della propria memoria, ma in quanto appunto collettiva e perciò legata al riconoscimento dello scorrere del tempo. Si segnalano i volumi su tali personalità, rispettivamente curati da Roberto Di Stefano (1969) e Bianca Gioia Marino (...).

Dal 1883 si configura, poi, l'apporto della Scuola italiana del Restauro, a partire da Camillo Boito. Poi, nel corso del XX secolo si registra l'allargamento del campo corrispondente ai concetti di Patrimonio: a quello mobile si aggiunse quello costituito da edifici, siti, territorio e ambiente. Nell'articolato susseguirsi di apporti scientifici emergono tante personalità di grande spessore culturale: basti qui ricordare Cesare Brandi, Paul Philippot, Roberto Pane, Piero Gazzola, e tanti altri, e, proseguendo negli ultimi decenni del Novecento, Paolo Marconi, Marco Dezzi Bardeschi, Giovanni Carbonara, Roberto Di Stefano ed altri ancora.

La nozione di Patrimonio comincia a contenere in sé quel carattere problematico che l'inizio della esigenza della sua conservazione pone come fondante: il recupero della memoria, anzi delle memorie, diviene un fattore essenziale per l'affermazione delle proprie identità. Tema quest'ultimo oggetto di documenti internazionali il cui scopo è



Fig. 3. Render delle soluzioni progettuali.



Fig. 4. Render delle soluzioni progettuali.



Fig. 5. Render delle soluzioni progettuali.

proteggere le tradizioni, i mestieri, le lingue e le espressioni culturali raccolte sotto il termine di Patrimonio culturale immateriale.

E' utile ricordare ancora che il primo documento internazionale, la Carta di Atene del 1931, all'art. 1 evidenzia che il patrimonio monumentale è qualcosa che ha valore per l'umanità cui, tra l'altro, appartiene. Da quel momento storico si afferma l'idea del Patrimonio culturale mondiale, mentre gli interventi sui templi egiziani di Abu Simbel, ovvero il loro spostamento necessario per la costruzione della diga di Assuan, testimoniò il radicamento della consapevolezza dell'interesse sovranazionale delle attività di tutela e protezione dei monumenti. Tale idea fu sancita dalla *Convention Culturelle Européenne* del 1954 e nello stesso anno dalla Convenzione dell'Aja, in cui viene introdotto il termine *bene culturale*. E a questo, nel 1966, con la Risoluzione del Consiglio d'Europa, viene connessa la valenza economica.

Importante apporto all'evoluzione del termine Patrimonio fu dato, sempre nel 1966, dalla Commissione Franceschini: emerge il concetto importante in cui al patrimonio culturale della nazione appartengono tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Il termine *civiltà* era stato indicato da R. Pane e P. Gazzola – nella Carta di Venezia del 1964 – nella definizione del significato di monumento, sancendo il passaggio dal monumento singolo, considerato quale emergenza architettonica, a qualunque opera che fosse testimonianza di civiltà. Molteplici risultano i documenti internazionali sul tema che qui si discute, soprattutto in ambito europeo dove territori e città stratificati da antiche civiltà ponevano e pongono il problema della tutela e della conservazione in maniera pressante.

Emergono ancora, negli ultimi decenni, l'idea di *mosaico culturale*, di autenticità, di patrimonio immateriale, ma anche quella visione economico-turistica, che richiede attente politiche di conservazione integrata (Dichiarazione di Amsterdam, 1975) per evitare che il turismo di massa determini al Patrimonio più danni che vantaggi.

A questa evoluzione del concetto di Patrimonio si allinea la legislazione

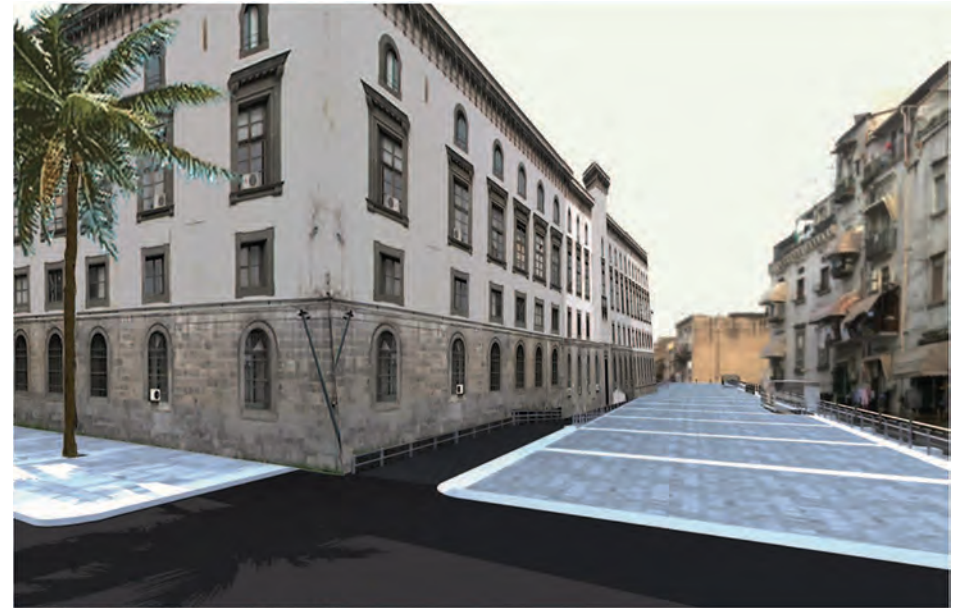


Fig. 2. Render della nuova piazza su via Siniscalchi.



Fig. 3. Render del collegamento tra via Siniscalchi e la nuova piazza.



Fig. 4. Render delle strutture del parcheggio sotterraneo in rapporto al basamento di Castel Capuano.



italiana, superando finalmente nel 2004 le leggi del 1939, ormai del tutto inadeguate: viene varato il Codice dei Beni culturali e del Paesaggio (d.lgs. 42/2004).

Premesso questo *exkursus* storico che mette in evidenza lo stretto rapporto fra il Patrimonio e il Restauro, affrontiamo ora alcuni nodi del nostro tempo con riferimento all'intersezione dei saperi per la conservazione e la valorizzazione del Patrimonio nella cultura del Progetto.

In tale ambito c'è da osservare che nelle Facoltà di Architettura e negli attuali dipartimenti l'attenzione particolare dei docenti di Restauro è stata prevalentemente rivolta ai beni culturali tangibili, materiali, ovvero tipici dell'architettura, dell'archeologia e del paesaggio storico urbano. Temi complessi nei quali le proposte teoriche, metodologiche ed applicative hanno messo in evidenza l'esigenza ineludibile della pluridisciplinarietà e della interdisciplinarietà per il Progetto di restauro. Esigenza intuata dagli anni '70 del secolo scorso da Roberto Di Stefano, direttore a Napoli per 25 anni della Scuola di Specializzazione in Restauro dei monumenti (oggi, in Beni architettonici e del Paesaggio)

Negli anni recenti la Scuola di Napoli, aggiornando la storica tradizione ispirata da tale tipo di approccio, ha sviluppato molteplici ricerche applicate sul patrimonio architettonico, archeologico e paesaggistico, svolte con convenzioni universitarie, che hanno dato conferme ampie della necessità di operare con il contributo di tanti saperi tecnici ed umanistici per raggiungere risultati scientificamente avanzati e tecnicamente sostenibili: esperienze in cui si è consolidato, oltre che con gli altri settori, di Architettura ed esterni ad essa, il rapporto di sinergia tra il Restauro e la Composizione architettonica, da considerare discipline strategiche soprattutto in tema di valorizzazione del Patrimonio.

In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della Scuola lo scrivente si è dedicato ad evidenziare proprio l'importanza dell'interazione dei saperi, portando la testimonianza di molteplici applicazioni, significative e proficue, che egli ha coordinato scientificamente.

Tre le esperienze “virtuose” che qui si intendono ricordare e nelle quali si sono configurati rapporti di stretta collaborazione tra il Restauro e la Composizione architettonica.

Nel caso di Castel Capuano (2013), l’apporto di docenti dell’area compositiva quali Paolo Giardiello, Pasquale Miano, Vito Cappiello è stato decisivo ai fini del progetto della Cittadella della Cultura giuridica e della Legalità. Una proposta di *Masterplan*, commissionato dal Ministero della Giustizia, tendente al restauro ed alla valorizzazione del complesso monumentale dismesso, ma aperto alle necessarie scelte di rifunzionalizzazione per una sua auspicabile rinascita.

La sensibilità di tali esperti e la loro capacità di dialogo con gli altri docenti, in primis con quelli di Restauro, con il coordinamento di chi scrive, ha reso possibile una progettazione di grande qualità e valenza, rispettosa dei valori presenti. Dunque, oltre agli avanzamenti scientifici nel proprio settore, è il dialogo con gli altri saperi di Architettura ad essere determinante a fronte delle esigenze della società attuale: il rispetto reciproco e la collaborazione intellettuale tra gli attori del Progetto può contribuire efficacemente a raggiungere risultati coerenti con gli obiettivi della Conservazione, da interpretare in chiave contemporanea e non certamente in modo passivo e mummificante.

I temi progettuali affrontati sono stati molteplici: dalle connessioni e dai collegamenti verticali alla riconfigurazione del piano di copertura con la sistemazione di nuove funzioni adeguate ad una rinnovata cittadella che dovrebbe svolgere un ruolo pulsante nel centro antico di Napoli, rappresentandone l’ingresso sul lato orientale; e ancora di grande interesse sono state le soluzioni per le aree scoperte ed il parcheggio interrato che mirano a riqualificare il contesto e il monumento stesso. Alla straordinaria esperienza hanno contribuito in tanti: infatti oltre ai citati esperti vi sono rappresentati molteplici settori quali la Storia dell’architettura, la Storia dell’arte, l’Archeologia, l’Urbanistica, Georisorse, Tecnica delle costruzioni, Tecnologia dell’architettura, Impianti, Economia, Informatica, Diritto. Un nutrito team di esperti che hanno operato entusiasticamente al buon esito della proposta

progettuale, con l’apporto fondamentale di giovani studiosi.

Il rapporto tra esperti di Restauro e di Composizione architettonica è stato foriero di altre proposte progettuali di significativa valenza: è quanto si è registrato nell’esperienza su Castel Nuovo (2017). Qui l’apporto dei restauratori, molto attenti alla lettura del palinsesto, e dunque delle stratificazioni di uno straordinario monumento – fondata su una attenta ricerca storico-bibliografica, storico-archivistica e iconografica e sul confronto con i segni della materia - all’individuazione dei valori, al rispetto dell’autenticità, si è strettamente legato a quello degli esperti di Composizione che hanno fornito un fondamentale contributo propositivo nell’approccio alle connessioni esistenti tra il monumento, il Porto e la città storica. Si sono così aperti scenari e strategie sostenibili tendenti alla valorizzazione del complesso. In tal senso, va citata la proposta di Pasquale Miano con l’obiettivo di mettere a sistema i dati sensibili al fine di scoprire relazioni e connessioni inattese. Dunque leggere nelle pieghe della storia, ritrovando continuità perse, ma soprattutto ricercando nuove relazioni tra elementi oggi del tutto separati: ciò al fine del superamento della frammentazione attuale di strutture e funzioni, soprattutto con la contigua area portuale. In sostanza il suo l’auspicio consiste nella definizione di strategie di fruizione e di individuazione di nuove gerarchie di funzioni. Una migliore valorizzazione e un rinnovato utilizzo del patrimonio culturale può, infatti, avviarsi grazie all’identificazione di Castel Nuovo come nuovo *hub* urbano di servizi, cultura e informazione, interfaccia tra la città, il porto e il mare. Ciò coerentemente con il progetto di Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. Dunque, connettere i nuovi progetti di trasformazione infrastrutturale contemporanea della città con la sua storia più antica. Tutto questo si potrà realizzare riassegnando al Castello il ruolo di caposaldo dal mare. Ad analoghi principi di ispira la proposta progettuale di Ferruccio Izzo, che prevede di destinare Castel Nuovo a *urban center* per una nuova rete di relazioni: ciò dovrà realizzarsi non solo dal punto di vista fisico, ma anche virtuale, prevedendo in tal senso allestimenti simili a quelli realizzati in molte città europee. Egli prevede, pertanto, sia per i cittadini che per i turisti, diversi tipi di contenuti strutturati in tre segmenti: la città

della storia, la città contemporanea, la città del futuro.

Un'altra significativa esperienza di intersezione di saperi si è verificata nel caso della Baia di Napoli (2017), oggetto di un convegno nel dicembre 2016. In questo caso l'obiettivo condiviso è la definizione di strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale costituito dai territori dei Comuni prospicienti sui golfi di Napoli e di Pozzuoli. Un sito di valore straordinario in cui si ritrovano beni culturali e paesaggistici unici al mondo. A fronte della partecipazione compatta della Scuola di restauro napoletana e di direttori e docenti della disciplina a livello nazionale, hanno fornito importanti contributi docenti della Composizione quali Pasquale Belfiore, Antonello Monaco, Pasquale Miano, Ferruccio Izzo ed altri. I temi affrontati da tali esperti, in efficace sinergia con quelli di Restauro, sono stati molteplici: dal centro storico di Napoli patrimonio dell'UNESCO, al Porto d'Ischia, dalle strategie progettuali per le aree archeologiche della Baia, al Rione Terra. Proposte condivisibili, attente al valore dei beni oggetto di soluzioni progettuali, perfettamente aderenti allo spirito dell'iniziativa scientifica, ispirate a concetti avanzati di valorizzazione del Patrimonio, quale parte integrata del Paesaggio Storico Urbano.

Infine, la riprova che la strada giusta per un corretto approccio al Progetto di valorizzazione del Patrimonio sia l'intersezione dei saperi, con l'apporto determinante degli esperti di Restauro e di Composizione architettonica, emerge dalle *Proposte per il futuro di Napoli e del suo hinterland* contenute in un volume recentemente pubblicato.

In conclusione, occorre superare posizioni vetero-conservative legate al microcosmo dei settori disciplinari: chi come Francesco dal Co nel recente passato ha criticato i restauratori per la loro pretesa di scientificità dovrebbe rivedere le sue posizioni e comprendere che la ricerca in tutti gli ambiti registra avanzamenti scientifici: in quella inerente il Patrimonio sono stati dimostrati gli sforzi congiunti di tanti esperti nel perseguire obiettivi condivisi e coerenti con lo sviluppo anche culturale della società attuale. E il Restauro, per quanto precisato in premessa e poi argomentato, svolge un ruolo strategico.

Didascalie

Fig. 1 Castel Capuano. Render delle soluzioni progettuali (P. Miano)

Fig. 2 Castel Capuano. Render della nuova piazza su via Siniscalchi e delle strutture del parcheggio sotterraneo in rapporto al basamento del Castello

Fig. 3 Castel Nuovo e gli edifici macchina del porto storico di Napoli (P. Miano)

Bibliografia

Aldo, Aveta (2005), *Conservazione e valorizzazione del Patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Napoli, Arte Tipografica Editrice.

AA.VV. (2008), *Verso una Storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, in Stella, Casiello (a cura di), Firenze, Alinea Editrice.

AA.VV. (2013), *Castel Capuano. La Cittadella della Cultura giuridica e della Legalità. Restauro e valorizzazione*, in Aldo, Aveta (a cura di), Napoli, Elio de Rosa Editore.

AA.VV. (2017), *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e valorizzazione*, in Aldo, Aveta (a cura di), Napoli, artstudiopaparo.

AA.VV. (2017), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, in Aldo, Aveta, Bianca Gioia, Marino, Raffaele, Amore (a cura di), Napoli, artstudiopaparo, voll. I-II.

AA.VV. (2019), *Proposte per il futuro di Napoli e del suo hinterland*, in Aldo, Aveta (a cura di), Roma, Editori Paparo.

Patrimonio immateriale. Ciò che s'incarna nella memoria è il “genio maligno della simulazione”. WTC: nuovo con- trordine nell'immaginario architettonico

Michele Bagnato

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe
- Dipartimento di Architettura e Territorio, dottorando, ICAR 14,
michele.bagnato@unirc.it

L'immagine dell'architettura, sia che si tratti di *doppio* fisico o che si tratti di immagine singola, è una figurazione che fonda la sua potenza di penetrazione nell'immaginario collettivo per il fatto di essere una rappresentazione in linea di massima chiusa e immutabile.¹

Una scena di alterazione o di abbattimento di essa può però aprire a un'enorme quantità di vicende e storie che hanno riverberazioni nel passato, ma soprattutto nel presente e nel futuro. Scene di disastro infatti, rivelano delle forze implicite ed eventi che, primariamente, oltrepassano la capacità di controllo umano. Altresì, producono sequenze e risvolti temporali del tutto inattesi e a volte tragici.

Un atto di *iconoclastia* all'immagine architettonica conduce, in prima istanza, a una cessione parziale o totale del ruolo di un edificio, sia per quanto riguarda l'aspetto meramente funzionale che comunicativo. Ciò che rimane, a seguito della distruzione, è il suo «patrimonio immateriale»; oltre alla scena stessa che l'ha portata alla sua scomparsa. Lo scenario di violazione dell'esattezza figurativa dell'opera, ci rivela sentimenti tragici che rimanevano velati sotto il volto funzionale dell'architettura. In quel preciso istante, tendiamo a dare un'ulteriore vita all'immagine dell'edificio proiettando sentimenti di commiserazione che, allo stato antecedente, erano impressioni che non si presentavano. O che comunque restavano da scoprire nei molteplici volti immaginativi che una figurazione architettonica può far maturare.

Muoveremo quindi, a discernere quali risvolti si son maturati e succeduti, nell'immaginario collettivo, a seguito dell'atto *iconoclastico* rivolto alle *Torri Gemelle*. Ma sarebbe più opportuno dire agli Americani e a tutti noi dopo l'11 settembre.

La lettura di Jean Baudrillard in merito al «Perché ci sono *due* torri al World Trade Center di New York?»² è il punto iniziale su cui sviluppare il nostro discorso. Il filosofo francese considerava i *building* come la pura manifestazione del sistema capitalista mondiale. Si era passati da una sfida a colpi di altezza tra gli edifici *newyorkesi*,³ al suggellamento di questa lotta attraverso le *due torri*. Il *World Trade Center* di New York rappresentava «l'effigie del [nuovo] sistema capitalista»⁴ e del monopolio espresso in immagine. Ma vi era un ulteriore significato. Il fatto che ne

esistessero due, per Baudrillard, significava anche «la fine della concorrenza». Concludendo che l'efficacia del *segno contemporaneo* si otteneva sostanzialmente solo attraverso la forma doppia: altrimenti il «monopolio non sarebbe incarnato»⁵. L'immagine dell'edificio non avrebbe comunicato i suoi connotati di sintesi della società che l'ha prodotto.^(fig.1) In realtà, forse il «fascino del doppio» è stato portato molto più all'estremo con Andy Warhol. Le sue opere elevarono espressamente ad arte tutto ciò che era comune. Tutto – secondo le logiche dell'artista – funzionava se quel tutto incarnasse la possibilità di riprodursi fino all'estrema dipartita del suo significato unico. Perciò, la «piattezza di significato» dell'oggetto comune e commerciale si prestava meglio a questi esercizi, *poiché non avevano nulla da perdere* nella loro assenza di valore artistico. Andy Warhol nondimeno, ci ha messo in luce l'entità cognitiva del «doppio». Ad esempio, come nota ancora Baudrillard, posti di fronte a un'immagine che ritrae due corpi uguali, la nostra attenzione non sarà rivolta all'essenza dell'*uno* o dell'*altro*, ma al fatto che l'*uno* e l'*altro* si somigliano. La nostra visione è chiusa in un *va-e-vieni* senza una possibile via d'uscita.

Forse però, solo un brutale attacco ci ha fatto comprendere che eravamo dentro questo sistema e che non ne eravamo consapevoli. Ne siamo usciti fuori da esso con le coscienze massacrate. Anche se c'è chi sostiene, come ad esempio Pallasmaa, che immagini di disastro possono evocare allo stesso momento immagini suggestive.⁶

L'11 settembre 2001; uno degli atti più barbarici che la mente dell'uomo avesse potuto concepire fino ad allora. Secondo Bruno Latour «a partire [da quella data] uno *stato d'emergenza* è stato proclamato sul modo con cui noi abbiamo a che fare con le immagini di ogni tipo nella religione, nella politica, nella scienza, nell'arte e nell'ambito della critica».⁷ Provando a muovere le nostre considerazioni prettamente all'ambito dell'immagine architettonica, tralasciando le questioni geopolitiche, economiche, sociali, ecc., questo evento, a nostro modo, ha lasciato un «patrimonio immateriale» forte nell'*arte del costruire*. Tutti noi abbiamo impressa, da quella data in poi, la stessa immagine: un aereo che si scontra sopra il baricentro degli edifici, poi una fumata che dal punto di

contatto a fuori, man mano, diventava sempre più intensa.^(fig. 2) Tutti coloro che l'hanno vista quel giorno potrebbero descriverla più o meno allo stesso modo. Pertanto, si potrebbe affermare che in questo caso l'immagine di violazione della figurazione architettonica si è svelata più profonda (dal punto di vista della memoria che ha lasciato) rispetto agli altri costituenti (funzionali, tettonici, spaziali, ecc.) dell'architettura; almeno sul lato percettivo. Da quest'atto iconoclastico, si ammette la sacralità dell'immagine architettonica non tanto quanto oggetto che figura, bensì quanto immaginario che essa rappresenta. E che quindi nei risvolti post-evento son diventati «patrimonio immateriale».

Altresì, è stata la prima volta, nella storia delle immagini architettoniche, che un evento così drammatico ci ha messi tutti d'accordo. Ci siamo tutti dispiaciuti per poi (data l'apprensione delle «cause intime» che l'hanno provocata) «indignarci collettivamente». Globalmente, grazie soprattutto alle immagini televisive delle cronache, si è creata un'opinione comune al di là delle razze, dei confini territoriali, della lingua e del lignaggio culturale.⁸

L'atto di *iconoclastia* ripreso dalle immagini (e fattosi esso stesso immagine) ha colto a pieno ciò che Régis Debray intendeva spiegare sulla natura dell'immagine. Cioè che essa «contrariamente alle parole, [è] accessibile a tutti, [...] senza competenza né apprendistato preliminari»⁹. Oltre ad essere raggiungibile a tutti però, ha anche avuto la sua efficacia unendoci sotto lo stesso sentimento. Ci ha insegnato come dovremmo vivere al di là del 'recinto' del pregiudizio e della paura verso tutto ciò che ne sta fuori. Anche se da quanto si evince dalle questioni politiche mondiali, questo insegnamento sembra tutt'ora non perseguito.

Un evento di tale entità, irraccontabile come il *sogno di Baudelaire*,¹⁰ ci ha reso soprattutto consapevoli di ciò che noi intendiamo come «patrimonio immateriale», ovvero «memoria *di e in* immagine».

Svegliandoci all'oggi, capiamo che l'immagine del sogno *Baudelairiano* non smette di vivere neppure quando si è appena aperto gli occhi e preso coscienza del sensibile dal quale avevamo 'staccato il biglietto per il nostro non conscio viaggio'. Quell'immaginario si è materializzato nella città trasferendosi perpetuamente nel vero della mente delle per-

sone. Ha segnato un 'punto nero' nella nostra coscienza, esponendoci a «sentimenti tragici nascosti [precedentemente] sotto il volto funzionale dell'architettura, [esemplificandoci altresì] l'impatto della distruzione sulla nostra immaginazione»¹¹, direbbe Pallasmaa.^(fig. 3)

L'evento, nondimeno, è stato anche una forma di cortocircuito che ha denunciato una determinata potenza o ideale. Altresì, a partire da questo avvenimento, crediamo che si sia aperta una coscienza diversa verso l'*immagine del doppio* e dell'immaginario che esso manifestava ambendo a penetrare nel «patrimonio mentale» della società. Un esempio potrebbe essere l'esperienza progettuale dello studio *MVRDV* relativa al progetto *The Cloud*.^(fig. 4) Il risultato figurativo dell'opera andrebbe letto come l'intento contemporaneo ad attribuire «unicità sintetica» all'immagine architettonica, la quale simula l'effetto potente di un'immagine mediatica e la traduce in edificio - di «singolare istantaneità» - che ambisce a riproporsi nell'immaginario globale attraverso la sua figurazione.¹² Questo caso architettonico mette in luce fino a che punto noi stessi ci siamo sostituiti al Dio di P.H. Gosse, diventando i «geni maligni» della simulazione. Ovvero «questa simulazione del passato - asserisce Baudrillard - non sarebbe più, tutto sommato, uno scherzo ben riuscito [da parte di un Dio], ma la conseguenza implacabile della simulazione generalizzata della vita attuale»¹³ manipolata da noi. La ripercussione di ciò, come lascia intendere il filosofo francese, sarà che difficilmente in futuro si avrà «materialità» e di conseguenza «patrimonio» di essa; venuto meno lo scopo per la quale era stata plasmata e resa forma tangibile *in oggetto*. Ossia nel momento in cui «non teniamo più conto della realtà e della simulazione [...] non solo le tracce del nostro passato [diventeranno] virtuali, ma il nostro stesso presente [si abbandonerà] alla simulazione».¹⁴

Pertanto, è lecito pensare che il nostro «futuro anteriore» parlerà di «patrimonio immateriale» nella stessa cifra e misura in cui «simulazioni» saranno le nostre tracce di passaggio nella realtà sensibile.

Note

¹ Leon Battista Alberti riconduceva i suoi ragionamenti sulla bellezza delle forme propriamente al fatto che esse dovevano essere perpetue e immutabili. «La bellezza – scri-

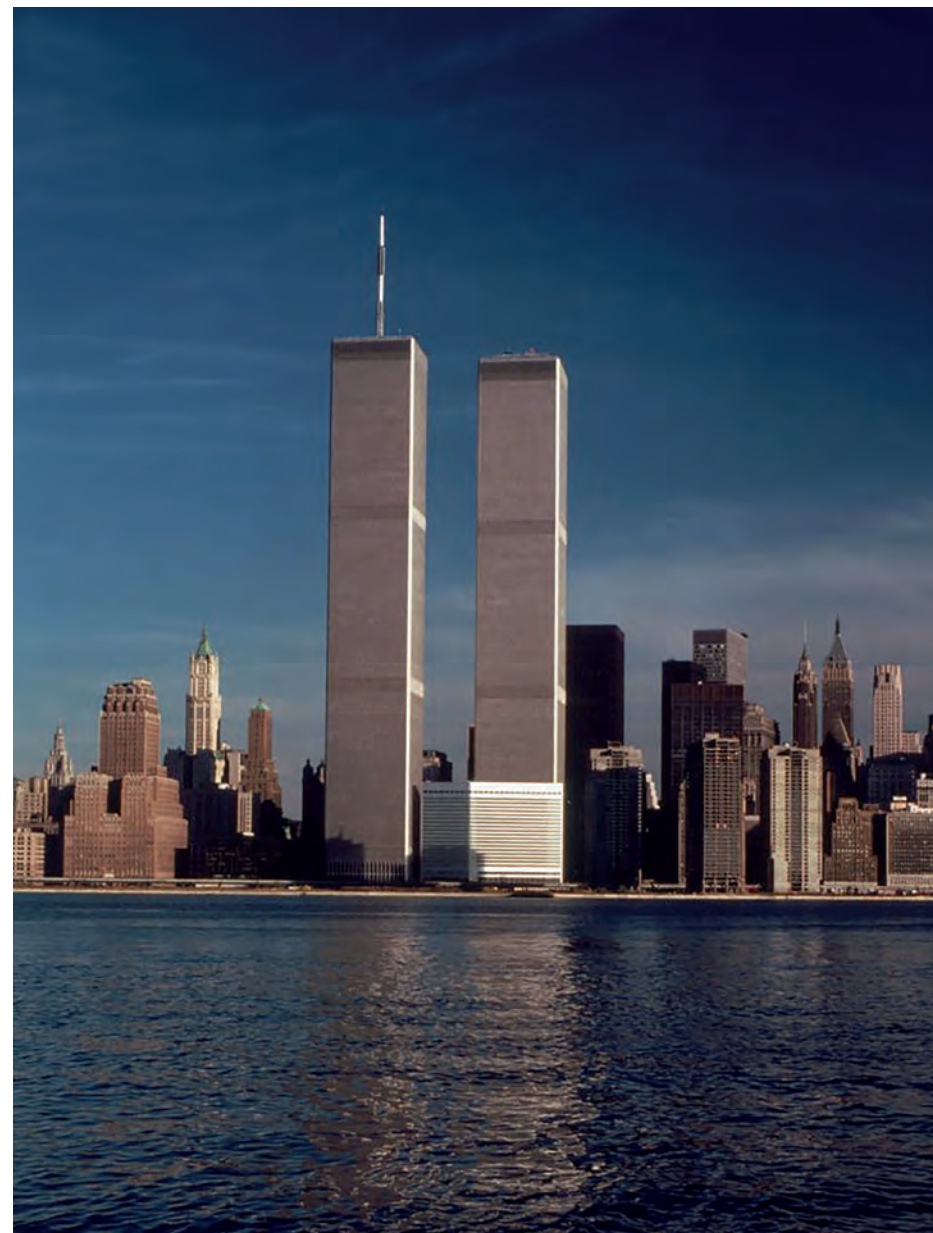


Fig. 1



Fig. 2

veva nel *De re edificatoria* – è l'accordo delle parti secondo una determinata ragione in base alla quale non si può aggiungere, togliere o mutare nulla senza peggiorare l'opera.» (Leon Battista, Alberti (1452), *L'arte del costruire*, Valeria, Giontella (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, I ed. ottobre 2010, p. 212).

² Jean, Baudrillard (1976), *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, (tr. It. di Girolamo, Mancuso (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli Editore, VI. ed. 2015, p. 83).

³ Rem Koolhaas, nel suo manifesto retroattivo, ne ha descritto chiaramente la tendenza sul punto di vista sia architettonico che economico e politico. Cfr. Rem, Koolhaas (1979), *Delirious New York*, New York, Oxford University Press, (ed. it. a cura di Marco, Biraghi (2001), *Delirious New York, Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, Electa).

⁴ Jean, Baudrillard (1976), *op. cit.*, p. 83.

⁵ *Ibidem*.

⁶ «Perfino scene di disastro – scrive lo storico – [...] proiettano immagini di valore curiosamente suggestivo» (Juhani, Pallasmaa (2001), *The Embodied image: imagination and imagery in Architecture*, Hoboken (U.S.A), John Wiley & Sons Ltd, (tr. It. di Matteo, Zambelli (2014), *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Pordenone, Safarà Editore, p. 97).

⁷ Bruno, Latour (2009), «Che cos'è *Iconoclasm?*», in Andrea, Pinotti e Antonio, Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 322.

Inoltre, la posizione di David Freedberg sull'*iconoclastia* mette in luce alcune questioni fondamentali sul fine di questo atto nei confronti dell'immagine. «Lo scopo – scrive lo storico – è di abbattere qualsiasi cosa simboleggi o rappresenti il vecchio ordinamento solitamente repressivo, l'ordinamento che si vuole sostituire con uno nuovo e migliore. Si rimuovono le vestigia visibili di un cattivo passato: abbattere le immagini di un ordine rifiutato o di uno autoritario e odiato significa far piazza pulita e inaugurare le promesse di una nuova utopia [...] In tal senso, di qualsiasi materia siano fatte, non appartengono a Dio ma al diavolo.» (David, Freedberg (1989), *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, The University of Chicago, (tr. It. Giovanna, Perini (2009), *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi Editore, pp. 568-579).

⁸ L'entità dell'attacco alle Torri è stato vissuto come una sorta di offesa non solo all'immagine architettonica, bensì come «un'attentato – direbbe Serge Gruzinski – all'immaginario di tutti.» (Serge, Gruzinski (1990), *La guerre de images*, Paris, Librairie Arthème Fayard, (tr. it. di Donatello, Bellomo (1991), *La guerra delle immagini da Cristoforo Colombo a Blade Runner*, Como, SucarCo Edizioni, p. 184).

⁹ Régis, Debray (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Editions Gallimard, (tr. it. di Andrea, Pinotti (1999), *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Editrice Il Castoro, p. 226).

¹⁰«In un foglietto isolato – racconta Roberto Calasso –, non databile, oggi alla Biblioteca Jacques Doucet, Baudelaire ha raccontato il crollo di una immensa torre, che un giorno si sarebbe chiamata grattacielo [...] Era tutto accaduto in sogno, in uno di quei sogni a cui Baudelaire era avvezzo: quelli che danno voglia di non dormire mai più: “Sintomi di rovina. Edifici immensi. Numerosi, uno sull’altro, appartamenti, camere, templi, gallerie, scale, budelli, belvedere, lanterne, fontane, statue. – *fenditure, crepe. Umidità che proviene da una cisterna situata vicino al cielo.* – come avvertire la gente, le nazioni -? avvertiamo in un orecchio i più intelligenti. “In cima, una colonna cede e le due estremità si spostano. [...] – Calcolo, dentro di me, per divertirmi, se una massa così prodigiosa di pietre, marmi, statue, muri che stanno per cozzare fra loro saranno molto imbrattati dalla gran quantità di materia cerebrale, di carne umana e di ossa sbriciolate”. Quando la “notizia” di questo segno giunse alle “nazioni”, tutto corrispondeva, con una sola aggiunta: le torri erano due – e gemelle» (Roberto, Calasso (2017), *L’innominabile attuale*, Milano, Adelphi Edizioni, p. 164).

¹¹ Juhani, Pallasmaa (2011), *op. cit.*, p. 99.

¹² Il progetto dello studio olandese è balzato alle cronache poiché, secondo la critica architettonica, più che incarnare figurativamente il titolo ad esso attribuito, simula l’immagine dello schianto (ore 09:11) tra il volo *United Airlines 175* e la *Torre Sud* del WTC all’altezza fra il 78° e l’84° piano. Alla luce di ciò, si avvalorava la tesi del Professor Gianfranco Neri sulla questione della figurazione architettonica contemporanea. Ossia che «L’architettura contemporanea [...] passa a *produrre figure* (forme di simulazione): modelli. [Essa] presenta spiccati tratti d’*immaterialità* proprio nel divenire una forma di mediazione (*medium*) che pone fine ad un’interrogazione: non ti dice come devi fare bensì ti va vedere che una-cosa-si-fa-così-o-in-un-altro-modo». (Gianfranco, Neri e Paolo, Zoffoli (1992), *L’architettura dell’immarginale*, Roma, Clear, p. 60). Pertanto, «il transito nel simbolico» della figurazione architettonica, diventa lo *step* necessario per proiettare l’edificio nel circuito mediatico. Il suo valore comunicativo nasce «da una rete preordinata di somiglianze che ess[o] inferisce. [...] La figura/immagine della nuova architettura non rinviando più all’uso (fatto che accelera l’affrancamento dell’edificio anche dalle ragioni della tipologia), polarizza in sé i sensi della comunicazione estetica che “crea l’oggetto”, in fondo lo esclude». (*Ivi*, p. 72)

¹³ Jean, Baudrillard (1995), *Le crime parfait*, Paris, éditions Galilée, (tr. It. di Gabriele, Piana (1996), *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 28-29).

¹⁴ *Ibidem*.

Didascalie

Fig. 1: (Lambert / Getty Images, *World Trade Center*) (<https://www.elledecor.com/it/architettura/a28997305/11-settembre-2001-architetture-new-york/>).

Fig. 2: (Getty Images, *September 11, 2001*) (<https://tg24.sky.it/mondo/approfondimenti/>)



Fig. 3



Fig. 4

foto/11-settembre-torri-gemelle-attentato.html).

Fig. 3: (Tony Shi Photography / Getty Images, *World Trade Centers Site*) (<https://www.elledecor.com/it/architettura/a28997305/11-settembre-2001-architetture-new-york/>).

Fig. 4: (Luxigon / MVRDV, *The Cloud*, Seul -Yongsan (KR), 2011 (<https://www.luxigon.com/gallery>)).

Bibliografia

- Leon Battista, Alberti (1452), *L'arte del costruire*, Valeria, Giontella (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, I ed. ottobre 2010.
- Jean, Baudrillard (1976), *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, (tr. It. di Girolamo, Mancuso (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli Editore, VI. ed. 2015).
- Jean, Baudrillard (1995), *Le crime parfait*, Paris, éditions Gallilée, (tr. It. di Gabriele, Piana (1996), *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina Editore).
- Régis, Debray (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Editions Gallimard, (tr. it. di Andrea, Pinotti (1999), *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Editrice Il Castoro).
- David, Freedberg (1989), *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, The University of Chicaco, (tr. It. Giovanna, Perini (2009), *Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi Editore).
- Serge, Gruzinski (1990), *La guerre de images*, Paris, Librairie Arthème Fayard, (tr. it. di Donatello, Bellomo (1991), *La guerra delle immagini da Cristoforo Colombo a Blade Runner*, Como, SugarCo Edizioni).
- Rem, Koolhaas (1979), *Delirious New York*, New York, Oxford University Press, (ed. it. a cura di Marco, Biraghi (2001), *Delirious New York, Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, Electa).
- Bruno, Latour (2009), "Che cos'è *Iconoclash?*", in Andrea, Pinotti e Antonio, Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Gianfranco, Neri e Paolo, Zoffoli (1992), *L'architettura dell'immateriale*, Roma, Clear.
- Juhani, Pallasmaa (2001), *The Embodied image: imagination and imagery in Architecture*, Hoboken (U.S.A), John Wiley & Sons Ltd, (tr. It. di Matteo, Zambelli (2014), *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Pordenone, Safarà Editore).

L'intervento di rigenerazione come displacement urbano

Rosalba Belibani

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, rosalba.belibani@uniroma1.it

L'intervento di rigenerazione urbana sembra essere oggi la soluzione a molti problemi della città. Quando poi l'intervento è anche sostenibile la cura ai molti mali appare risolutrice.

Una riflessione non procrastinabile dovrebbe riguardare, invece, il modo in cui questo progetto è riassorbito dal contesto urbano e i tempi necessari affinché questo avvenga.

Negli interventi di rigenerazione riuso o riqualificazione di parti di città, dove il progetto del nuovo integra o sostituisce il preesistente, il fattore tempo è frequentemente disatteso, sottostimato o poco analizzato.

La velocità dei processi di trasformazione della città contemporanea ha condensato in un istante ciò che nella città del passato, consolidata, si esprimeva in una temporalità che aveva un carattere estensivo. La trasformazione urbana si manifestava come un processo di stratificazione che nel tempo consentiva la sedimentazione delle nuove forme spaziali con il significato che i cittadini gli attribuivano.

Oggi, la riduzione della dimensione estensiva del tempo che si fa istante impedisce la sedimentazione o sovrapposizione della costruzione spaziale al suo riconoscimento da parte dei cittadini. Questi ultimi si confrontano spesso solo in ultimo con l'esito del processo, quasi colti alla sprovvista non sono più spinti ad operare un "riconoscimento" dello spazio, meccanismo proprio di un processo fondativo della dimensione urbana, ma sono costretti alla sua "accettazione" che è frutto di un approccio impositivo alla produzione di spazio urbano.

Nel recupero materiale e immateriale del patrimonio e nella sua ricostruzione, il progetto è portatore di una intenzione forte: confrontarsi con la preesistenza, con l'identità precedentemente acquisita del luogo. Risulta arduo farlo nei confronti della memoria e del processo primario di fondazione del contesto. Nel ri-attribuire un valore ai luoghi è difficile riconsiderare i tempi di costruzione e di uso ormai stratificati quando il nuovo progetto, portatore di un linguaggio autonomo, ha un uso veloce, un tempo immediato. Anche la valutazione della resilienza finale del prodotto e del carattere identitario complessivo è disattesa e marginale. Mentre lo spazio è noto nella sua identità, l'intervento contemporaneo rispetto al consolidato presenta un fattore tempo debole. Questo aspetto

di displacement temporale è indipendente dalla qualità dell'intervento che può rimanere comunque sinestetico, protagonista, con i valori etici e sociali che lo caratterizzano.

Una valutazione eccentrica nei confronti della variabile tempo può essere attribuita al costume, noto sin dai tempi arcaici, di usare il materiale di un manufatto in un continuo recupero e nuova trasposizione. Testimone illustre è il Pantheon, prima tempio pagano dedicato poi al culto cristiano, ininterrottamente in uso con modifiche e aggiunte costanti: liberato dalle botteghe ma anche dalle tegole di bronzo e mille anni dopo spoliato anche dei giunti, quindi affiancato da due campanili poi demoliti. Il suo uso nel tempo rimane tuttavia sempre sacro e la sua identità nel contesto immutata si rafforza. Scrive Franco Purini: «il fascino del passato del mondo e della storia dell'architettura risiede quindi – paradossalmente – nel non poter essere visto e separato dallo scorrere del tempo quotidiano, così come non è possibile – all'interno del labirinto – osservarne la disposizione a meno di non sollevarsi al di sopra di esso, cosa che, per fortuna, non è concessa dalle regole del gioco» (F. Purini, *L'Architettura didattica*, Gangemi Editore, 2002).

Riflessioni sul displacement temporale

La riflessione sul rapporto tempo-spazio non si snoda sulla dimensione formale ed estetica di cui si sostanzia lo spazio, ma si articola sulle modalità attraverso cui l'architettura dà forma al tempo per garantirne permanenza di senso. L'architettura è un processo civile, è la società che si autodetermina, costruisce un luogo e in esso si identifica. Valutare, quindi, un principio di displacement o di continuità vuol dire analizzare gli esiti di un processo che è da una parte immediato e dall'altra resiliente. Il processo di ricognizione dello spazio ha bisogno di tempo e nell'interazione con questo si stabiliscono rapporti, valutazioni, sentimenti. La vera identità del progetto è dunque anche soggettiva e si declina localmente e temporalmente.

Si propongono, di seguito, alcuni esempi significativi di come l'intervento architettonico contribuisca a confermare o negare il valore identitario del luogo, del tessuto urbano o di una sua componente. L'analisi si svi-

luppa su una serie di parametri, dal contesto alla funzione, dalla distribuzione funzionale alla tecnologia costruttiva, da un principio di affettività all'uso dei materiali che ne permettono il riconoscimento e l'origine. Il criterio multiscalare guida la riflessione, distinguendo le operazioni più contenute, in cui la rigenerazione è intervento minimo dedicato alla rivitalizzazione dello spazio (Venezia/ Gibellina), da quelle alla media scala dell'organismo edilizio destinato a rivitalizzare l'intero comparto urbano entro cui è inserito (Meier/Ara Pacis), per finire con azioni che combinano più brani di città o unico settore ma di respiro metropolitano. Un caso emblematico è rappresentato dal tanto discusso progetto di Richard Meier & Partners per la riqualificazione del padiglione dell'Ara Pacis, nel Campo Marzio a Roma. Il progetto sostituisce il padiglione protettivo originario ampliando l'edificio con l'aggiunta di nuove funzioni, uno spazio espositivo, una sala conferenze e altri servizi. Il complesso nella sua articolazione interna ed esterna offre nuovi spazi aperti di condivisione, di sosta a servizio della città. Una serie di richiami collegano l'intervento contemporaneo alla storia dell'Ara, tutelata ma presente, e del suo immediato intorno come l'iscrizione delle Res gestae Divi Augusti, decorazione della facciata est. Il diffuso impiego del travertino tra superfici orizzontali e verticali contestualizza l'intervento nella sua romanità e non interrompe il filo della storia raccontato dall'Ara Pacis mentre una serie di piani e di muri risolvono il problema dovuto alla vicinanza del lungotevere. Anche la presenza dell'acqua, fluida su una superficie verticale e zampillante in un'area aperta, rievoca l'antico Porto di Ripetta. Complessivamente il displacement dell'Ara non coincide con un displacement provocato dal progetto che risolve, funziona, insperabilmente si integra. Un tema analogo, con diverso spartito, è affrontato da Francesco Venezia nel Palazzo di Lorenzo a Gibellina, dove un principio architettonico misurato ed elegante valorizza i resti di edifici preesistenti realizzando spazi intimi ed emozionali. Parafrasando Roland Barthes l'intervento ricuce i frammenti di un discorso amoroso, rammaglia il filo dei ricordi tra i brani del palazzo e la città nuova. Ricerca l'identità compromessa dal sisma e ne trova una nuova, locale, spazialmente unica. Diversamente un destino da scrivere e una resilienza da controllare

pone il complesso Citylife, un masterplan con residenze, shopping district, torri dedicate ad uffici progettate da Zaha Hadid, Daniel Libeskind e Arata Isozaki. Un nuovo brano di città sostituisce un tessuto dalle funzioni obsolete e si costituisce indifferente al confronto con la città intorno preesistente. L'intervento racconta un nuovo urbanismo, globale e definito, autonomo e accentratore.

Conclusioni temporali

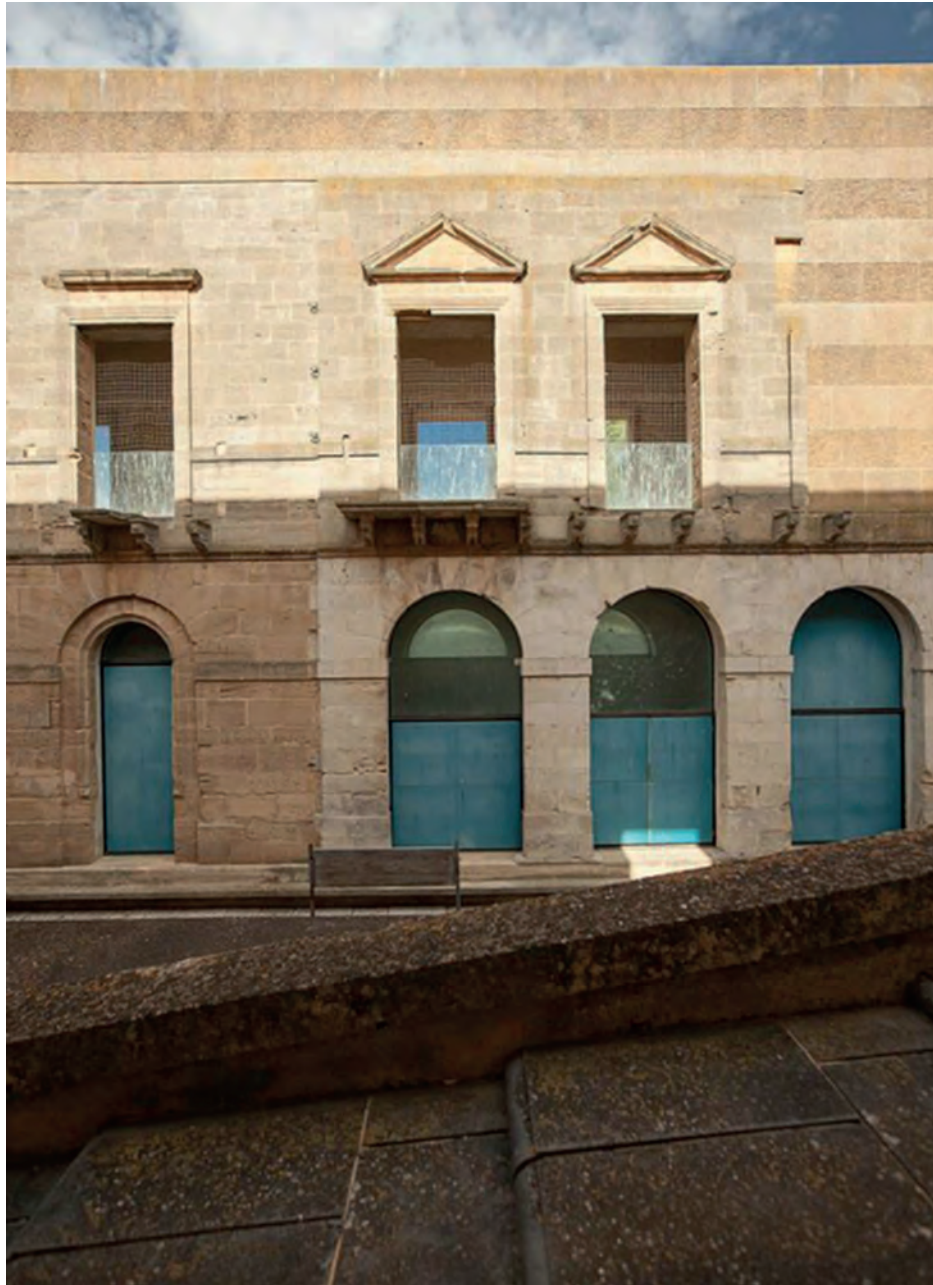
L'identità del progetto, quindi, rivisitata, assimilata o ridisegnata non appartiene solo al manufatto, ma alle relazioni con il contesto nel suo significato più ampio che "colui che vive lo spazio" riconosce emotivamente come tali e stabilisce come proprie con il contesto stesso.

Molte sono le interpretazioni sul modo di esplorare lo spazio in architettura che ci hanno permesso di consolidare la correlazione tra spazio e architettura e queste derivano dall'immediatezza con cui si esplicita l'architettura come una "cosa spaziale". Husserl concepisce lo spazio com'era già definito da Platone nel Timeo, cioè come avente una natura che non è intelligibile né sensibile, e che soltanto può essere conosciuta da un "ragionamento", oggi possiamo anche dire da "un sentimento". Lo spazio "non si manifesta, non diventa fenomenico"; non esiste una vita specifica dello spazio; piuttosto si costituisce insieme alle cose.

Il rapporto con la tradizione e la storia diviene, quindi, una condizione necessaria per comprendere la spazialità in architettura. La sua integrazione nel progetto è possibile se c'è una comprensione del fenomeno storico della sua costituzione, soprattutto perché non ci sono criteri di comprensione o intuizioni essenziali o risultati definitivi. «Perché lo spazio», come scrive Zevi «se non può determinare di per sé il giudizio sul valore lirico, esprime tutti i fattori che rientrano nell'architettura, le tendenze sentimentali, morali, sociali, intellettuali, e rappresenta perciò quel momento analitico dell'architettura che è materia di storia. Sta all'architettura come arte come la letteratura sta alla poesia, ne costituisce la prosa e ne dà la caratterizzazione».

Questa particolare dimensione si trova nello spazio costruito: è l'ambiente abitativo in cui è stata curata l'esperienza precedente. Il progetto





di architettura, quindi, deve volgere lo sguardo verso il suo “campo di lavoro”: lì, dove si trovano le diverse comprensioni dello spazio costruito e la possibilità della loro restituzione come esperienza della propria. Anche la produzione personale di un progetto, del resto, e non solo la sua lettura oggettiva nello spazio, è una scansione temporale che restituisce noi o il nostro ricordo, anche quando questo non è strettamente connesso con la realtà, ma semplicemente evocato.

Didascalie

Figura 1. Sopra: Milano, Area dell'ex-Fiera campionaria del 1920. Sotto: Progetto di rigenerazione urbana City life, 2007- in corso. Fumetto di Fiamma Ficcadenti.

Figura 2. Francesco Venezia, Palazzo di Lorenzo, Gibellina Nuova, Trapani, 1980 -1987.

Il rapporto tra progetto architettonico e open data negli interventi di valorizzazione del patrimonio in contesti fragili

Marco Bovati

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, ICAR 14, marco.bovati@polimi.it

Daniele Villa

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR 17, daniele.villa@polimi.it

Premessa

Il presente scritto propone una riflessione sul rapporto tra informazione e progetto, in particolare sulle mutazioni indotte nelle complesse pratiche conoscitive e trasformative dello spazio dall'avvento della *Digital Era*. Oggetto dell'indagine è la relazione tra *Open Data e Heritage*, campo di applicazione proposto sono gli interventi di valorizzazione del patrimonio costruito in contesti di fragilità territoriale.

Com'è noto, il progetto è in grado di svolgere uno specifico ruolo quale operatore della conoscenza dei luoghi e quale strumento in grado di orientare la ricerca verso un approdo in grado di confrontarsi con le specificità dei casi reali.

In questo contesto, la costruzione di banche dati aperte (*Open Data*) e l'uso di strumenti informatici liberi e gratuiti (*Free and Open Software Tools*) offre un significativo contributo, innanzi tutto prescrivendo di chiarire quali informazioni siano effettivamente utili al progetto di rigenerazione e valorizzazione del patrimonio diffuso in contesti fragili, seppur a fronte del rischio di raccogliere una quantità eccessiva di dati poco omogenei o non organizzati.

Nella formazione dei quadri conoscitivi dei luoghi e dei territori oggetto di intervento, gli *Open Data* contribuiscono alla costruzione di basi cartografiche a scale diverse, nonché alla restituzione di dati e conoscenze attraverso l'interrogazione dei metadati. Si tratta di materiali estremamente utili, non solo alla predisposizione di mappe e basi cartografiche, ma anche alla costruzione di letture fisico-spaziali, all'approfondimento di aspetti ecologico-ambientali e alla verifica di vincoli e aspetti normativi, ponendosi come strumenti preziosi per la conoscenza del luogo.

Ma il progetto come strumento di conoscenza va oltre la pur necessaria indagine dei contesti, per investire una dimensione più ampia che attiene ad un ambito propriamente disciplinare, quello della consapevolezza dell'architettura come pratica culturale che integra un sapere specifico con le responsabilità del suo ruolo sociale e della sua dimen-

sione ambientale.

Attraverso l'indagine proposta su un ambito specifico, si proverà dunque a sollevare una questione più ampia, ovvero quella delle modificazioni profonde che l'impatto dell'informatizzazione va determinando sulle pratiche culturali complesse del progetto dello spazio.

Nuove fonti informative

Una nuova famiglia di fonti informative grezze si è resa insostituibile nei diversi processi di costruzione della conoscenza dello spazio costruito: i dati, nell'accezione più vasta e sfaccettata. Siano essi il risultato della digitalizzazione vettoriale di un catasto storico o gli elementi puntuali, geolocalizzati, di un patrimonio architettonico, i dati sono oggi uno dei principali bacini di accumulazione del sapere, soggetti ad una crescita incrementale e spesso incontrollata. Uno strumento informativo più che mai nebulizzato e ruvido, spesso criptato e di per sé inutilizzabile se non all'interno di un complesso iter di elaborazione e de-codificazione. Nel suo report del 2011 «*Open data. An engine for innovation, growth and transparent governance*» (European Commission, 2011) la Commissione Europea sottolinea l'imminente esplosione, oggi ampiamente realizzata, della quantità di dati che il nostro sistema della conoscenza genera e condivide. *Big Data, Small Data, Cultural Heritage Data, Citizen Data*: accezioni diverse di una questione che coinvolge non solo gli studiosi ed il 'sapere esperto', ma i decisori pubblici, i grandi trust privati del web, le crescenti comunità di utenti essi stessi produttori e scambiatori di dati.

A valle della prima grande direttiva comunitaria in materia di interoperabilità e digitalizzazione (INSPIRE - Infrastructure for Spatial Information in Europe, CE/2007), con l'approvazione dell'Agenda Digitale e della Strategia per la Crescita Digitale (6 novembre 2014) il Governo italiano ha recepito una serie di chiare indicazioni europee connesse alla digitalizzazione dei processi e all'efficienza nella gestione delle informazioni, con particolare riferimento al tema dei dati aperti/

open-data (Cfr. *Communication from the Commission to the European Parliament-Open Data an Engine for Innovation, Growth and Transparent Governance*, 12/12/2011) favorendo: «[...]l'adozione di linee guida nazionali che definiscano modelli e metodologie comuni, facilitando l'interoperabilità semantica attraverso descrittori e ontologie, la definizione di un'agenda nazionale in cui sono definiti obiettivi e tempistiche entro cui le diverse amministrazioni sono obbligate a rilasciare i dati, la promozione di requisiti "open data" a tutti i nuovi software e alla manutenzione evolutiva degli esistenti.»

Questi temi investono in modo crescente le azioni di manutenzione e progetto di riuso dei patrimoni culturali diffusi anche grazie all'estendersi di una cultura e di prassi nella gestione dei dati come bene pubblico, aperto e condivisibile, come matrice informativa la cui natura incrementale permette sedimentazioni utili nei diversi stadi di ideazione e realizzazione dei progetti di valorizzazione. Le potenzialità e le problematiche indotte da forme diverse di *data-driven reasearch and design* applicato al patrimonio culturale sono spesso connesse alla necessità di ri-pensare il più generale tema della produzione, gestione e scambio di dati che permetta la valorizzazione di questo *common good* prima di tutto liberandolo dalle dinamiche di concentrazione oligopolistica del mercato 2.0.

Da un punto di vista strettamente operativo sembra utile porre l'attenzione su alcuni aspetti caratteristici di questa mutazione di paradigma:

- è necessario pensare a sistemi di gestione dell'informazione territoriale che superino le difficoltà intrinseche delle banche dati chiuse e degli strumenti digitali soggetti a copyright, anche in risposta ad un allineamento delle agende digitali pubbliche all'apertura dei dati (*Open Data*), alla transizione verso software *Open Source*, all'inclusione digitale dei cittadini che da semplici fruitori si trasformano in produttori di dati;
- sempre più spesso i temi del progetto in aree ricche di elementi di patrimonio culturale diffuso, ma fragili e soggette ad un lento declino, si scontrano con l'impossibilità di reperire gestire ed elaborare informa-

zioni dentro banche dati robuste, univoche e validate, capaci di fornire elementi valutativi e spunti propositivi per l'indirizzo delle politiche e delle prassi di progetto alle diverse scale;

- l'attenzione al patrimonio culturale digitale non è univocamente centrata sulla traduzione di informazioni analogiche in copie digitali (testi, immagini, disegni, mappe, set di dati, fondi audio/video etc.) ma, rispondendo a una crescente richiesta sociale di partecipazione e di libero accesso alle fonti, è indirizzata ad una estensione dell'utilizzo degli *Open Data* e alla costruzione di strumenti basati sul web che abbiano l'obiettivo specifico di allargare efficacemente la diffusione e l'utilizzo condiviso delle ICT valutando le possibili ricadute operative nei processi di scelta e di trasformazione alle diverse scale.

- queste caratterizzazioni rendono indispensabile l'attivazione di approcci scientifici e conoscitivi transdisciplinari e complementari: l'analisi storica di nuove fonti d'archivio, per mettere in atto un carotaggio analitico non solo geografico, ma in grado di leggere la stratificazione delle trasformazioni del territorio; le teorie e pratiche di pianificazione dei paesaggi culturali, attraverso cui valutare le ricadute sui processi decisionali e di valorizzazione dei patrimoni diffusi; la progettazione architettonica per il riuso, cui affidare alcuni dei risultati analitici per capirne la possibile spendibilità nelle pratiche di rigenerazione minuta entro contesti fragili; la rappresentazione e comunicazione come strumento di amalgama operativo per la formalizzazione di nuove immagini di questi territori, che possano essere inclusive, efficaci, capaci di veicolare una nuova coscienza del patrimonio culturale e di motivare forme innovative di partecipazione diretta delle popolazioni.

Gli Open Data come strumento per il progetto di valorizzazione del patrimonio in contesti fragili

Ragionare intorno alla costruzione e all'utilizzo di banche dati aperte (*Open Data*) e strumenti informatici liberi e gratuiti (*Free and Open Software tools*) nell'ambito del progetto di rigenerazione e valorizzazione

del patrimonio diffuso in contesti fragili, significa, innanzi tutto, provare a chiarire quali informazioni e conoscenze possano essere ritenute necessarie, ben sapendo che, oltre alle complessità di natura tecnica, si è di fronte al rischio di raccogliere una massa eccessiva di dati poco omogenei e inadeguatamente organizzati e dunque scarsamente utilizzabili.

Nell'ambito di una recente ricerca FARB 2015, dal titolo "*Metodologie sperimentali per l'analisi, la mappatura e la gestione informativa integrata delle trasformazioni di territori e manufatti del patrimonio culturale diffuso*", si è provato a verificare il rapporto tra l'azione del progetto architettonico e urbano ed il sistema degli *Open Data*, per comprendere quanto stringente possa essere la relazione tra questi ultimi e la formulazione di ipotesi di intervento rivolte a contesti specifici. La sperimentazione progettuale, parte integrante della ricerca, ha costituito un importante momento di verifica e di applicazione ad un caso reale, in grado di restituire indicazioni e strumenti metodologici parzialmente estendibili ad altri casi simili. In particolare, la fase che ha preceduto lo sviluppo delle ipotesi progettuali è servita a testare la disponibilità di dati e informazioni liberamente accessibili, contribuendo soprattutto a definire i confini della domanda che la pratica del progetto è in grado di formulare nei confronti del patrimonio potenziale di dati e informazioni a disposizione. La ricerca di banche dati, documenti, basi cartografiche, preliminare allo sviluppo delle ipotesi progettuali ha sollevato peraltro non poche criticità, relative soprattutto al reperimento delle informazioni, alla costruzione di basi coerenti – in presenza di dati disomogenei – e alle operazioni necessarie ad integrare materiali cartografici incompleti o inadatti.

Il lavoro di indagine è stato strutturato – da un punto di vista metodologico – secondo tre fasi successive e interconnesse, di fatto interagenti attraverso relazione di feed-back tra i diversi momenti, sottoposti – ad ogni avanzamento – ad una revisione critica dei risultati precedentemente raggiunti.

Fase 1. Costruzione di un elenco di conoscenze e informazioni necessarie al progetto di rigenerazione e valorizzazione del patrimonio diffuso in contesti fragili. Queste, organizzate per punti, hanno riguardato i diversi ambiti nei quali si esprime il dato contestuale di un luogo e sono state articolate secondo cinque diversi livelli di conoscenza: lettura fisico-spaziale, indagine demografico-sociale, ricerca storica, approfondimento normativo, aspetti ecologico-ambientali.

Fase 2. Formazione di un quadro conoscitivo e interpretativo a partire dagli *Open Data* esistenti, fondato sull'impiego sia delle fonti *Free and Open Source* dei geoportali regionali, sia di *OpenStreetMap*, sia delle banche dati istituzionali dell'Istat, del Ministero dell'Ambiente e degli Uffici Tecnici Comunali.

Fase 3. Definizione di metodologie di intervento e ipotesi progettuali, articolate secondo una strategia incrementale di rigenerazione e riqualificazione architettonica.

In sintesi, si può affermare che, nella formazione del quadro conoscitivo - descrittivo e interpretativo - del luogo di progetto e di un più ampio territorio di riferimento, gli *Open Data* hanno favorito la costruzione di basi cartografiche alle diverse scale, selezionando livelli di informazioni più utili e significativi. Oltre a ciò, grazie ad essi, è stato possibile raccogliere dati e conoscenze anche attraverso l'interrogazione dei metadati associati ai punti, alle linee e ai poligoni. L'insieme dei dati e delle informazioni raccolte si è dimostrato di grande utilità, non solo alla predisposizione della cartografia necessaria, ma anche alla costruzione di letture fisico-spaziali, all'approfondimento dei caratteri ecologico-ambientali e alla verifica di vincoli e aspetti normativi. Un altro aspetto interessante riscontrato nell'impiego degli *Open Data* è che spesso si tratta di materiali che, seppur elaborati a livello locale (comunale, provinciale e regionale), offrono in realtà la possibilità di ricostruire quadri descrittivi e conoscitivi che superano quegli stessi confini amministrativi all'interno dei quali nascono, consentendo l'elaborazione di mappe più estese e, in generale, una conoscenza più approfondita.

Conclusioni

Di fronte ad una maggiore disponibilità di informazioni, il progetto, in quanto pratica culturale complessa, non può che trarne beneficio. Apparentemente si tratta di una estensione del ventaglio delle fonti e dei documenti a disposizione, ad includere un diverso e più ampio sistema di raccolta informazioni, che ci consente di strutturare più rapidamente alcune fasi di approccio al progetto stesso, senza evidenti modificazioni che l'informatizzazione delle conoscenze possa determinare sulle pratiche del progetto.

Ma sappiamo bene che gli strumenti a disposizione e le loro specifiche modalità di impiego, incidono sulla qualità, oltre che sulla quantità, della conoscenza, trasformando le pratiche culturali e sociali e, in definitiva, cambiando il nostro modo di affrontare i problemi. Il quadro fin qui descritto legittima il sorgere di alcune questioni che vanno anche oltre l'ambito di applicazione specifica del progetto di valorizzazione del patrimonio: ci si chiede quali siano dunque, le criticità, o almeno le perplessità, che una massiccia informatizzazione potrebbe sollevare; ed inoltre, quali possano essere le modificazioni che le novità introdotte – e in questo scritto parzialmente descritte – potrebbero alla lunga determinare in un ambito culturale specifico quale il progetto architettonico e urbano.

Sapendo di sollevare una questione di più ampia portata rispetto alle ambizioni di questo contesto, ci pare comunque opportuno sottolineare alcune criticità che la qualità e la specificità dei sistemi descritti potrebbero determinare, queste ci sembra possano riguardare almeno tre ambiti. Il primo è quello relativo al tema della quantità: il problema della raccolta informazioni passa da una condizione caratterizzata da scarsità e difficile reperibilità, ad una di grande quantità di informazioni disponibili, ciò implica la necessità di mettere a punto dei criteri di selezione che implicano il rischio di esclusioni anche significative di dati rilevanti. A questo si lega il tema della validazione che, di fronte a banche dati condivise, sconta il rischio di un deficit di controllo sulla

completa attendibilità e sulla verifica del dato stesso. Infine, seppur nel lungo periodo, potrebbe sollevarsi un problema legato al controllo del dato: non è infatti scontato che la condizione di libera disponibilità possa essere garantita nel tempo, sia per il pericolo di attacchi informatici, sia per il rischio che, di fronte alla evidente utilità di una specifica banca dati, il gestore possa decidere di passare da un regime Open ad uno nel quale sono richiesti criteri più restrittivi.

In conclusione, si ritiene che la pratica culturale del progetto sia proiettata in una dimensione nella quale non tutti gli strumenti disciplinari appaiono pienamente adeguati ad affrontare le novità determinate dall'avvento della *Digital Era*. Seppur da un lato si intenda sgombrare il campo da qualsiasi malintesa tentazione regressiva e nostalgica, dall'altro è opportuno considerare tali innovazioni alla luce delle possibili criticità e delle modificazioni che, sul piano epistemologico, un radicale e repentino cambio di strumenti può determinare sulla dimensione e sul senso più profondo del sapere e delle prassi disciplinari.

Restauro critico e progetto di architettura sull'esistente

Francesca Brancaccio

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC -
Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR/18,
francescabrancaccio@b5srl.it

“La tradizione siamo noi”
(Franco Albini)

Si è soliti rintracciare, nel mondo Classico, una continuità con il passato nell'osservazione di regole formali, una *technè* fondata su trasmissione di pratiche, e, nella cultura del Rinascimento, lo studio di peculiarità delle *presistenze*, alla ricerca di *ragioni* costitutive da emulare. Anche nel XVIII secolo, le opere antiche sono fondative dell'operatività e oggetto di studio; nasce, a partire dai “Gran Tour”, in alcune culture europee, un'idea di patrimonio comune, che si consolida attraverso riflessioni di giuristi e filosofi (de Vattel, Kant, Vico, Herder) su temi di coscienza storica moderna e diversità culturale. Nel corso del XIX secolo una prassi fondata su conoscenza “archeologica” e filologica attribuisce all'autenticità significato di recupero di forme. I principi sulla conservazione si definiscono in questi decenni attraverso la consapevolezza - di matrice nazionalista - della *guerre aux démolisseurs* dello studio del patrimonio classico e di tecniche di costruzione (Scott, Schinkel, Viollet-le-Duc), con finalità di ripristinare antiche immagini o di adattare edifici storici per utenze contemporanee. Il “restauro stilistico o storicizzante” ha contribuito - fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo - a fondare discipline e integrare storicismo e stili storici nell'architettura contemporanea. Alla “furia del restauro” del XIX secolo si contrappone il “movimento per la conservazione” (Ruskin, Morris), con rigorose *policy* di manutenzione e conservazione, in nome di autenticità materiale e preservazione di patine. Entrambi gli atteggiamenti avrebbero - in ogni caso - origine dal riconoscimento della interruzione di pratiche e dal bisogno di conservare documenti / “monumenti” del passato.

A partire dal secondo dopoguerra - già dalla Carta di Venezia (1964), e di seguito nelle altre definizioni e documenti - l'orizzonte teorico della conservazione si sposta dal monumento isolato alla letteratura di opere minori, ai centri storici, all'ambiente urbano, al paesaggio. Il restauro - di conseguenza - coinvolge differenti ambiti disciplinari, «di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possono contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale»¹.

Conservazione e restauro² sono oggi fondati su una coscienza storica,

sul riconoscimento del patrimonio culturale, fisico, immateriale, con criteri e metodologie simili. La nozione di patrimonio ambientale e culturale (Carta del Burra, 1979, Documento di Nara 1994), amplia e definisce modalità di azione; il riconoscimento formale e la protezione del patrimonio culturale sono estese a scala internazionale, in convenzioni, carte, dottrine condivise e presenti in leggi nazionali, veicolate da istituzioni (UNESCO, ICCROM, ICOMOS) con metodologie e denominatori comuni per colmare differenze, senza forzare tradizioni.

In Italia, gli orientamenti teorici del restauro e della conservazione che hanno attraversato gli ultimi decenni sono stati - schematicamente - suddivisi in tre tendenze: restauro *critico*, restauro *di ripristino*, restauro *puramente conservativo*³. Il restauro di *pura conservazione* richiederebbe la rigorosa salvaguardia del manufatto nella completezza delle sue stratificazioni e la conservazione di patine, segno della trasformazione della materia nel tempo. Il restauro *di ripristino* avrebbe un approccio analogo a quello delle correnti di pensiero del XIX secolo, con lo scopo di ricostituire arbitrarie forme ideali, esistite (o ritenute tali) nel passato, negando la trasformazione dell'opera nel tempo. Si riterrà, in questa sede, per *restauro critico* l'approccio metodologico, che, da un «nucleo intellettuale fondativo» di Brandi («momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica»), diventa nozione critico-conservativa come formulata da Philippot (*ipotesi critica sempre modificabile*), Bonelli, condividendo il pensiero di Pane, e negli ultimi decenni enunciato da Carbonara⁴. Per quest'ultimo, in particolare, obiettivi del restauro sono la conservazione e la trasmissione alle future generazioni, la facilitazione, la salvaguardia dell'autenticità⁵.

Superati i principi classificatori e tipizzanti della storiografia di matrice *positivista*, ma anche alle premesse dell'*estetica idealistica*⁶, la lettura critica indirizza scelte, «facendo architettura, e buona architettura»⁷, accorda strumenti per produrre giudizi, riconoscere valori e qualità, selezionare, eliminare, ed intervenire in una dialettica fra 'processo critico' e 'atto creativo'. Il *discidium* fra le posizioni, e fra teoria e prassi, è soprattutto italiano, poiché l'«indebita assimilazione» del restauro architettoni-

co ed artistico, la conservazione della materia e del palinsesto di presunte autenticità, avrebbero condotto ad un *modus operandi* astratto⁸; in altri paesi europei, nei dibattiti sulla disciplina prevarrebbero aspetti operativi, e la prassi è spesso autonoma rispetto alla teoria⁹.

Il processo innestato dalla cultura del restauro critico ha accompagnato dal monumento all'ambiente, al paesaggio urbano¹⁰. L'apprezzamento analitico al costruito antico, in antitesi alla frammentazione funzionale, l'integrazione di natura e manufatti, anche con operazioni di «chirurgia conservativa» (Sitte, Geddes), accordano analisi del contesto, continua revisione di dati e aggiornamento di posizioni. Il rilevamento e l'analisi urbana, insieme, sono processi che non attuano trasformazioni irreversibili, riconoscendo situazioni e non eccezioni (Giovannoni), cogliendo aspetti vernacolari, ed elementi da conservare¹¹.

La preesistenza è - da sempre - un «elemento del progetto», nella dialettica fra antico e nuovo che attraversa la storia. D'altronde il restauro - se si rinuncia alle declinazioni teoriche - è pratica sulle preesistenze, per la conservazione dello *status quo*¹². A fronte di un'ancora frammentaria e disarticolata ricerca di specifici disciplinari e di confini di competenze, la trasformazione dell'esistente trova metodologie nella «lettura» delle stratificazioni del costruito. Nella relazione tra immagine e materia, l'azione segue all'identificazione di ordini preesistenti e di tracce e testimonianze, recuperando dialettica tra atto creativo e processo critico.

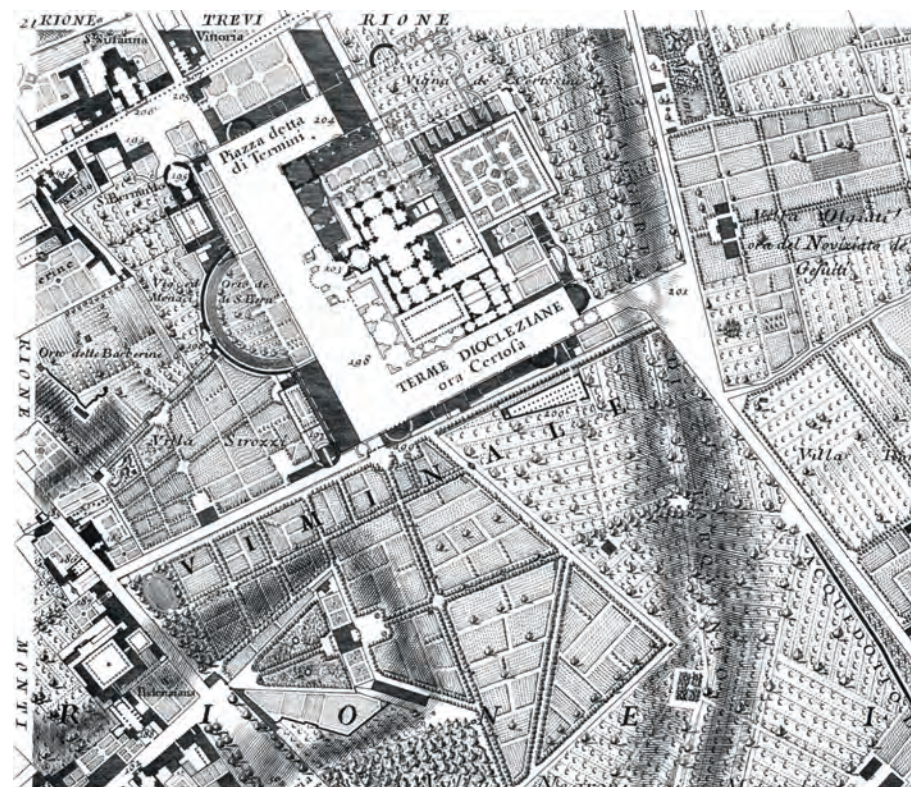
Le questioni proprie del restauro, oggi lette in una diffusa e articolata concezione di patrimonio culturale, in un ampliamento di «competenze abituali» e di «ambiti di intervento», sono nella sostanziale *unità* fra 'Composizione architettonica' e 'Restauro' (Miarelli Mariani). Le «mutate esigenze» determinano nuovi compiti, metodi, operazioni, strumenti, con interconnessioni con altre discipline. Dirimere ogni confusione tra mezzi e fini, consente di superare atteggiamenti «antistorici», scelte arbitrarie, per un'attenta «valutazione critica», fondata non solo su «esercizio critico interno» ma su consapevole «attività critica».

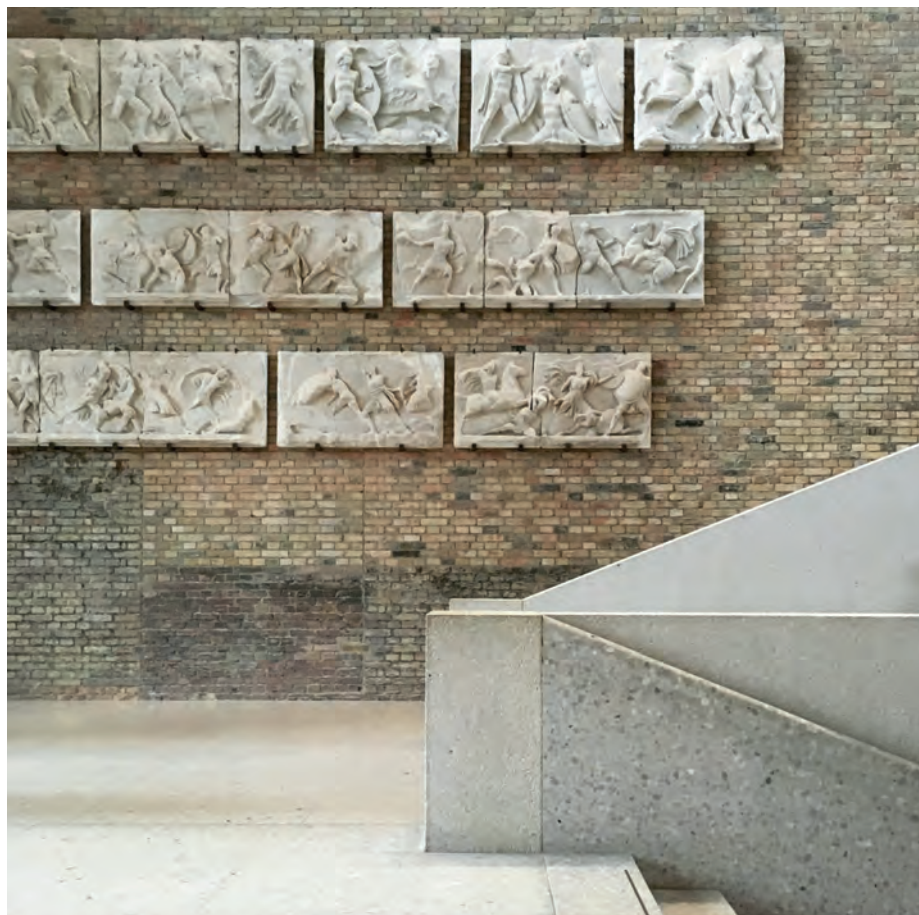
Il Codice dei beni culturali e del paesaggio in vigore in Italia ripercorre l'*iter* di definizione teorica del restauro, negli aspetti di conservazione della materia originale inscindibile dalla struttura («integrità materiale») e

di conservazione e trasmissione di valori. Restauro è l' "intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità ed al recupero materiale, alla protezione e trasmissione di valori culturali"¹³: non conservazione dell'immagine, ma trasmissione di informazioni tecniche e culturali.

La diminuzione delle risorse richiede impegno etico nella conservazione di materia, identità culturali, valori immateriali, con attenzione al riuso, al recupero, al riciclo, limitando consumi (suolo, materiali, spazi, energie). Architettura e restauro, con proprie specificità metodologiche ed accademiche ritrovano confini, misurandosi come inclusivi¹⁴. La consapevole impossibilità di reintegrazione dell'immagine, di restituzione, consente di intervenire sul persistente con azioni interpretative. Non gesti *attualizzanti*, creatività, ma conoscenza sulla materia e sulla percezione nel tempo di una *tradizione* che è necessariamente mutevole invenzione¹⁵. In quanto progetto d'architettura su una preesistenza (Bellini), il restauro attua «tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori intrinseci ed estrinseci di degrado, per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili, utilizzando studio preventivo e progetto come strumenti d'incremento della conoscenza»¹⁶. «La legittimità» e il «vantaggio» di soluzioni contemporanee è «processo critico», ma anche «atto creativo». Il progetto modifica documenti, ritrova elementi concettuali, etici e psicologici, con «valore substorico», «sovrapponendo il presente al passato», «fondendo in una vera unità l'antico e il nuovo»¹⁷.

Se il patrimonio è stratificazione di immagine e materia, il restauro massimizza la conservazione di informazioni. Il tempo, in sé, non è criterio assoluto di valore, poiché il giudizio *critico* (dal greco *κρίνω* = distinguere, giudicare) consente di considerare istanze estetiche e storiche. Ne consegue che il progetto si fonda, caso per caso, su conoscenza, riconoscimento, appropriazione e trasmissione, in una posizione di equilibrio rispetto al tempo ed alla storia, rispetto a valori di l'autenticità, distinguibilità, reversibilità, compatibilità, minimizzando le conseguenze della sua natura di intervento, ovvero di azione *invasiva*¹⁸. Non





è necessario stabilire una diretta continuità con il passato, ma operarne un'interpretazione, su un insieme di valutazioni ed azioni, misurarsi con la storia, non ritrovare fonti di ispirazione formale, ma strumenti di controllo, regole soggiacenti, legame di equilibrio ed efficienza: «la memoria, alla quale attinge la storia, che a sua volta la alimenta, mira a salvare il passato soltanto per servire al presente e al futuro»¹⁹.

L'azione è applicazione di strategie puntuali, nel confronto con il contesto, basata su specifiche conoscenze ed esperienze. Il sistema formativo italiano, fondato su tradizioni disciplinari di tutela, conservazione e valorizzazione, è ancora competitivo. Le specializzazioni non sono oggi strumenti di diversificazione delle competenze, ma di riduzione delle distanze e semplificazione del dialogo: la "traduzione" dei linguaggi, l'intersezione dei saperi, è indispensabile nell'indirizzare, mettendo in relazione - in un unico percorso - gli strumenti disponibili.

Note

¹ *Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti* (1964), II. Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici, Venezia 1964, adottato da ICOMOS 1965, art.2.

² Il termine "restauro" è utilizzato nelle lingue latine, in inglese prevalgono le parole "conservation" e "preservation": questa distinzione si riflette anche nei diversi atteggiamenti culturali.

³ Giovanni Carbonara (1997).

⁴ Il termine *a quo* è il 1944, individuato nel pensiero di Pane (Bonelli). Il 'restauro critico' di scuola italiana è oggetto di differenti posizioni (Brandi, Pane, Pica, Bonelli, Papini); fra i contributi sull'argomento - in posizione 'critico-conservativa' - Giovanni Carbonara (1976), (2007), (2011), (2012). Brandi è responsabile del «nucleo intellettuale fondativo» del restauro critico per Cesare Chirici, (1994), p.59.

⁵ Giovanni Carbonara, in Paolo Torsello (2005), p. 25.

⁶ Sui rapporti tra estetica crociana e 'restauro critico', cfr. Amedeo Bellini (2010), p.17.

⁷ Giovanni Carbonara (1997), cit., p.286.

⁸ Paolo Marconi (1992), p. 894.

⁹ Sull'interpretazione cf. Paolo Torsello (2005), cit. e Gaetano Miarelli Mariani (1975), p. 4.

¹⁰ Renato Bonelli (1959), p.11, ma - in generale - cfr. anche Renato Bonelli (1995).

¹¹ Gustavo Giovannoni (1913); a partire dagli anni '60 i riferimenti "classici" di Astengo ad Assisi, di Campos Venuti e Cervellati a Bologna, negli studi teorici di Muratori (1959) e Caniggia (1976) e nell'opera di Benevolo (2004).

¹² Guglielmo De Angelis d'Ossat (1978).

¹³ D. Lgs. 22/01/2004, n. 42 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 29, c. 4.

¹⁴ Cfr. Anna Lucia Maramotti Politi (1989): «l'architettura contiene il restauro» e «la cultura contiene l'architettura», e di conseguenza anche il restauro, che è "atto di cultura", come in G. Carbonara (1997), pp.271-284.

¹⁵ *La Architecture and Tradition that isn't Tradition*, cfr. Stanford Anderson (1996).

¹⁶ Cfr. Amedeo Bellini (2001), p. 21.

¹⁷ Renato Bonelli, (1991), p.5.

¹⁸ Giorgio Bonsanti (2004), p.32.

¹⁹ Jacques Le Goff, (1977), p. 62.

Didascalie

Fig. 1: *Le Terme di Diocleziano ora Certosa*, estr. da Giovanni Battista Nolli, *Nuova Pianta di Roma*, 1748 / Sperone del Colosseo ed intervento di Valadier. Dopo il restauro (2013-2015). Ph. e progetto, F.B., aprile 2016.

Fig. 2: *Neues Museum*, Ph. F.B., Berlino, marzo 2015 / Ezio Bruno de Felice, *Museo Archeologico Provinciale di Salerno, Piano superiore, loggiato e passerella di collegamento*, Archivio Fondazione De Felice.

Fig. 3: Bernard Zehrfuss, Museo della civiltà gallo-romana a Lione, 1972 - 1975, Maquette di presentazione, 1972 / Foto durante i lavori © D. Zehrfuss Archives / interno Ph. F.B. 2002.

Fig. 4: Palazzo Caracciolo d'Avellino, Fondazione Morra Greco, Napoli 2014-2017: Il seminterrato (-4,00) / dettaglio di affresco con sinopia / la sala al piano terzo (+19,00), ph. FB, 2019, 2016, 2019.

Bibliografia

Gustavo Giovannoni (1913), *Vecchie città ed edilizia nuova*, Roma, Direzione della Nuova antologia.

Renato Bonelli (1959), *Premessa in Architettura e restauro*, Venezia, Neri Pozza Editore.

Saverio Muratori (1959) "Studi per un'operante storia urbana di Venezia, in *Palladio* 3—4 (Luglio-Dic.).

Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti (1964).

Brandi Cesare (1963) *Teoria del restauro*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Pane Roberto (1967), *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze: La Nuova Italia, rist. in Roberto Pane (1987), *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti, Solfanelli, pp. 171-260.

Gaetano Miarelli Mariani (1975), *Esiste il restauro?*, in «Storia Architettura. Quaderni di critica», n. 2.

Giovanni Carbonara (1976), *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma, Bulzoni.

Gianfranco Caniggia (1976), *Strutture dello spazio antropico*, Firenze, Uniedit.

Le Goff, Jacques (1977), *Storia e Memoria*. Torino, Einaudi.





Guglielmo De Angelis d'Ossat (1978), *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, Prolusione al corso di Restauro dei Monumenti Facoltà di Architettura di Roma il 31/01/1961, in «Palladio», n.2.

Anna Lucia Maramotti Politi (1989), *La materia del restauro*, Milano, Marsilio.

Renato Bonelli (1991), *Pane innovatore di metodo nella storia dell'architettura e nel restauro*, in AA. VV., *Ricordo di Roberto Pane*, Incontro di studi, Napoli 14-15 /10/1988.

Paolo Marconi (1992), *La teoria e la pratica del restauro architettonico negli ultimi venti anni in Italia*, in *Saggi in onore di Cesare Chirici*, (1994), *Critica e restauro dal Secondo Ottocento ai giorni nostri*, Roma, Carte Segrete.

Renato Bonelli (1995), *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Roma, Bonsignori Editore.

Stanford Anderson (1996), *Architecture and Tradition that isn't Tradition*. In *The History, Theory and Criticism of Architecture*, a cura di Marcus Whiffen. Cambridge Mass.: MIT Press, pp. 71-89.

Giovanni Carbonara (1997), *Avvicinamento al restauro*, Napoli, Liguori.

Edoardo Benvenuto, Roberto Masiero (1997) *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*. In *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di Bruno Pedretti, Milano, Mondadori.

Paul Philippot (1998), *Saggi sul restauro e dintorni: antologia*, a cura di Paolo Fancelli, Roma, Bonsignori.

Paolo Marconi (1999), *Materia e Significato - La questione del restauro architettonico*, Roma - Bari, Laterza.

Casiello Stella (2000), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli, Electa.

Amedeo Bellini (2001), *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in Id. a cura di, *Tecniche della conservazione*, Milano, Franco Angeli.

Leonardo Benevolo (2004), *San Pietro e la città di Roma*, Bari, Editori Laterza.

Giorgio Bonsanti (2004), *Il minimo intervento nel restauro*, Firenze, Nardini.

D. Lgs. 22/01/2004, n. 42 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'art. 10 L. 6/07/2002, n. 137.

Paolo Torsello (2005), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio.

Giovanni Carbonara (2007), *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in Aa.Vv., *Trattato di restauro architettonico*, Torino UTET, 1° agg.

Amedeo Bellini (2010), *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo, a cura di, *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Venezia, Marsilio.

Giovanni Carbonara (2011), *L'ampliamento dei campi di tutela: una nuova sfida*, in A.A. V.V., *Trattato di restauro architettonico*, Torino, UTET, 4° agg.

Giovanni Carbonara (2012), *Restauro architettonico: principi e metodi*, Roma, M.E. Architectural Book and Review.

Architettura e Archeologia: la composizione conforme dello strato contemporaneo

Alessandro Camiz

Özyegin University, DA - Department of Architecture, professore associato, ICAR/14, alessandro.camiz@ozyegin.edu.tr

Lo stato dell'arte

Nel recente dibattito sul rapporto tra architettura e archeologia (Capozzi, Fusco and Visconti 2019), (Mariniello 2016) prevale la tesi per la quale il progetto contemporaneo dovrebbe configurarsi nel sito archeologico affermando figurativamente la sua contemporaneità. Tale asserzione caratterizza gran parte della recente sperimentazione progettuale italiana nei contesti archeologici (Basso Peressut and Caliarì 2014), (Cellini et al. 2009) ma soprattutto alimenta la polemica che contrappone molto spesso architetti e organismi preposti alla tutela, rendendo molto difficile la vita dei progetti. Questo contributo mette in discussione la necessità di tale affermazione figurativa. In un'area archeologica, prima del progetto architettonico, è stata effettuata una operazione progettuale di sottrazione, lo scavo, che si configura come unità stratigrafica negativa (Harris 1989). Questa operazione, lo scavo archeologico, è stata introdotta solo a partire dall'epoca dei lumi: si tratta pertanto di una invenzione moderna. Lo scavo archeologico è una operazione contemporanea che rende visibile il passato, attribuendogli valore. L'affermazione identitaria per contrasto dello strato progettuale contemporaneo, a nostro avviso, non considera l'unità stratigrafica negativa quale presupposto della operazione progettuale stessa. L'azione compositiva dovrebbe pertanto tenere conto, come in qualsiasi altro luogo, del contesto e del processo che in esso è in atto, istituendosi pertanto come strumento di connessione figurativa. Se il soggetto principale della composizione è la rovina emersa dallo scavo, il progetto dovrebbe determinarne la cornice piuttosto che affermarsi come figura indipendente o peggio ancora in contrasto. Si potrebbe considerare tale principio passatista e conservatore, ma una volta riconosciuta la sostanziale contemporaneità dello scavo archeologico, ne deriva che il progetto che non ne tiene conto non può essere contemporaneo, ed è quindi esso stesso conservatore e passatista.

Tattica e strategia del progetto archeologico

Anche se non è semplice individuare delle statistiche ufficiali, l'Italia è probabilmente il Paese con il più alto numero di siti archeologici, tale dato è suffragato dal numero dei siti dichiarati patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, cinquantacinque, il più alto tra tutti gli stati del mondo. Eppure a fronte di questo meritato primato, il Belpaese non sembra eccellere nella disciplina del progetto in area archeologica. Esistono senz'altro degli esempi e anche di grande qualità, basti citare qui il Deposito temporaneo di reperti archeologici alla Villa dei Quintili (Susanna Ferrini e Antonello Stella, 2002), il Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision di Ortigia, (Vincenzo Latina, 2012) e il costruendo progetto di riqualificazione del Mausoleo di Augusto a Roma (Francesco Cellini, 2006), ma sono sicuramente pochi se messi a confronto con quelli di altri paesi europei, come la Spagna ad esempio. Se volessimo ampliare la disamina includendo i centri storici, categoria per altro di invenzione italiana (Toppetti, 2019) la forbice tra gli esempi italiani di architettura contemporanea nei centri storici e quelli di altri paesi europei diventa ancora più evidente. Occorre sicuramente distinguere il progetto in un tessuto urbano storico dal progetto in un'area archeologica, sono due cose a nostro avviso profondamente diverse, ma entrambe soffrono di una carenza in Italia. Insomma il paese dei centri storici e dell'archeologia non riesce a trovare gli strumenti per progettare in questi contesti. Certo, argomenteranno i più, è colpa delle soprintendenze che non ci lasciano lavorare come dovremmo, ed è in questa posizione politica così diffusa, che rientra quella che riteniamo essere una vera e propria carenza disciplinare. Mentre si è discusso a lungo negli ultimi anni su quale fosse il settore scientifico disciplinare legittimato ad occuparsi del progetto in area archeologica e si è ampiamente sperimentato in sede didattica, basti citare la ormai quasi ventennale esperienza del premio Piranesi, il lavoro della Facoltà di Architettura Roma Tre, e le sperimentazioni di Raffale Panella e Alessandra Capuano, non si è affrontata seriamente nel nostro ambito disciplinare la questione metodologica del *progetto archeologico*, come preferiamo qui chiamarlo. Fermo restando che tutte le aree disciplinari sono pienamente legittimate ad occuparsi delle aree

archeologiche, e penso soprattutto ai restauratori (Carbonara, 1979), la questione del progetto almeno nominalmente appartiene soprattutto all'area del progetto, non di interni, non di paesaggio, ma di architettura. Tornando alla contrapposizione polemica che troppo spesso vede architetti progettisti schierarsi contro le soprintendenze, ci permettiamo di bacchettare codesta posizione politica che spesso i colleghi assumo in modo così intransigente, per un motivo tattico e per una serie di motivi strategici. Tatticamente contrapporsi alle soprintendenze danneggia la categoria professionale più di quanto non sia già danneggiata. Se una soprintendenza ferma un progetto perché lo ritiene adeguato, e d'altra parte il suo ruolo mirato alla tutela e alla salvaguardia la legittima a farlo. Attaccarla non a spingerà di certo quella soprintendenza a rivedere la sua posizione per il caso specifico e non contribuirà minimamente a risollevarne la fiducia e il rispetto che gli italiani hanno in generale per la categoria professionale degli architetti. Dal punto strategico invece sarebbe molto più utile una seria riflessione scientifica sui motivi per i quali un progetto è stato fermato piuttosto che la solita levata di scudi contro la soprintendenza. In assenza di questo tipo di riflessione disciplinare, e di una incrementata consapevolezza sulla natura del problema e le possibili soluzioni, saremo condannati a rimanere in questa condizione per le prossime generazioni.

Il committente questo sconosciuto

Ci piace iniziare la nostra disamina con un riferimento di scuola, la prima pagina del manuale dell'architetto compilato sotto la guida di Ridolfi, è un questionario da sottoporre al committente prima di avviare qualsiasi operazione progettuale. Quando si opera in un contesto archeologico, solitamente il committente è pubblico, spesso articolato in diverse e talvolta contrapposte istituzioni, sarebbe bene quindi intervistarli tutte prima di qualsiasi progetto per capire cosa vogliono, cosa possono accettare e cosa assolutamente non accetteranno mai, ammesso che lo sappiano, e qui la questione diventa complessa. Comunque tale elementare principio è estendibile anche da parte del progettista nel cercare di capire, in caso che il committente non lo sappia, cosa ragio-

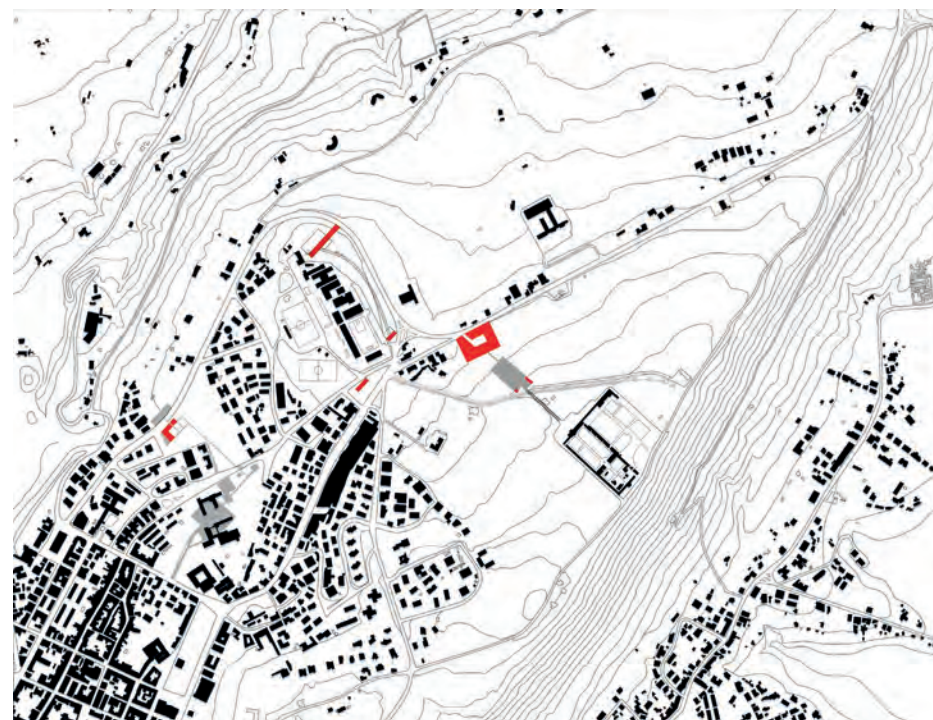
nevolmente il committente si aspetta dal progetto e cosa non accetterà mai. Da una parte questo può dipendere anche dal singola persona che guida quella soprintendenza ma in gran parte credo che dipenda dal contesto stesso e dal processo in atto nel contesto.

Lo scavo, la sottrazione del passato

Negli anni cinquanta il panorama italiano del progetto in area archeologica era ben diverso da quello attuale, le sperimentazioni di Minissi (Vivio, 2015) e dei suoi collaboratori avevano attirato l'attenzione internazionale, e a noi qui interessa soprattutto capire quale fosse la matrice culturale di quella esperienza. E' ormai riconosciuto che l'esperienza dell'Istituto Centrale per il Restauro e gli insegnamenti di Cesare Brandi (Brandi, 1963) fossero il piedistallo dal quale presero il volo i progetti di Minissi. Oggi pertanto dobbiamo innanzitutto rivolgere lo sguardo a quella scuola, con le dovute attualizzazioni ovviamente, se vogliamo veramente capire come si può fare un progetto archeologico. Insieme all'insegnamento del Brandi, io credo che dobbiamo immergerci umilmente nell'archeologia per capirne la natura e gli obiettivi, per acquisire gli strumenti culturali utili a facilitare il necessario dialogo tra architetti e archeologi e soprattutto per capire il processo in atto in un sito archeologico.

Progetto di Parco Archeologico a Vibo Valentia

Si presentano alcuni dei progetti elaborati dal gruppo di lavoro della Özyegin University, Faculty of Architecture and Design, Department of Architecture coordinato dallo scrivente svolti durante la dArTe Summer School 2019. I progetti che hanno valore esemplificativo riguardano la definizione di un *master plan* per il parco archeologico di Vibo Valentia. Le aree del progetto coinvolgono i siti archeologici di Hipponion e Sant'Aloe. Nella prima area – caratterizzata dalla presenza di siti archeologici greci – il progetto definisce i limiti e i punti nodali della città greca di Hipponion. La seconda area, Aloe, è divisa in due parti dalla presenza di un'infrastruttura stradale strategica per la mobilità della città. In entrambi i casi, il progetto architettonico e urbano ha esaminato come





Intervenire nelle aree archeologiche attraverso un approccio contemporaneo. Durante la summer school abbiamo rilevato con tecniche fotogrammetriche digitali tre edifici monumentali e due sculture in bronzo: le mura greche di Vibo Valentia, il Tempio di Persefone a Vibo Valentia, il Castello di Vibo Valentia e le statue in bronzo di Riace nel museo archeologico di Reggio Calabria. Il rilievo come strumento di conoscenza è stato la premessa metodologica per la definizione di quattro progetti di architettura, la Porta al parco archeologico di Vibo Valentia-museo archeologico-sistema di accessibilità per le mura della città greca, la Porta al Parco delle Rimembranze e $\tau\epsilon\mu\epsilon\nu\omicron\sigma$ del tempio di Persefone, il nuovo *antiquarium* e il percorso pedonale nella zona di S. Aloe, uniti da un *master plan* generale. Per brevità si illustrano qui solo alcuni dei progetti, ma il progetto desume la sua giacitura dalla direzione del cimitero monumentale e con questa definisce tutti i piccoli interventi al margine delle aree archeologiche.

Didascalie

Fig. 1: Rilievo fotogrammetrico digitale dei Bronzi di Riace, Tutor Ambra Colacione, studenti Tahsin Baran Kazdal, Ece Kiy, Elif Nur Çiçek, 1° dArTe Summer School of Contemporary architecture and archaeological sites, 17-26 July 2019, University Mediterranea of Reggio Calabria.

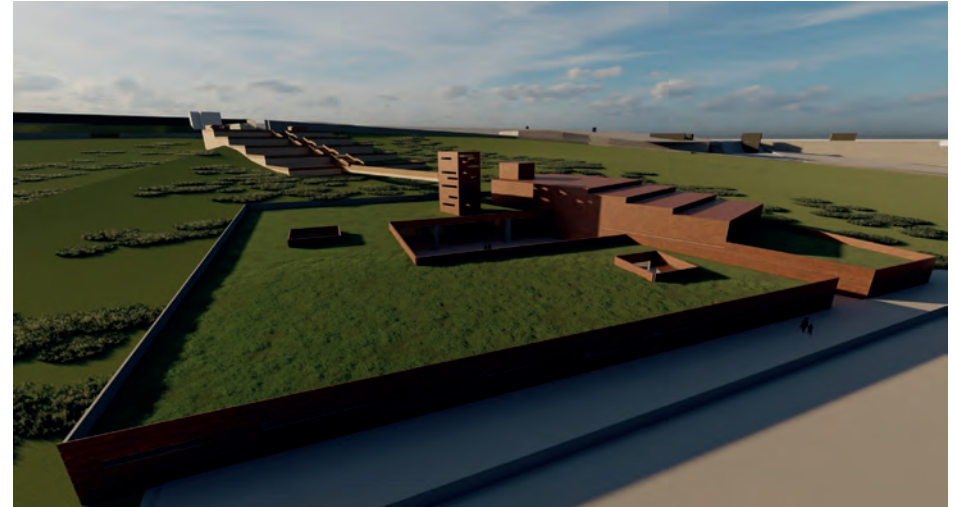
Fig. 2: Master Plan per il Parco archeologico di Vibo Valentia, Tutor Özge Özkuvancı, studenti Yasar Yasam Akin, Pelin Öztavli, Irem Ugur, Alara Naz Aydin, 1° dArTe Summer School of Contemporary architecture and archaeological sites, 17-26 July 2019, University Mediterranea of Reggio Calabria.

Fig. 3: Progetto per la porta del Parco archeologico di Vibo Valentia, Tutor Özge Özkuvancı, studenti Tahsin Baran Kazdal, Ece Kiy, Elif Nur Çiçek, 1° dArTe Summer School of Contemporary architecture and archaeological sites, 17-26 July 2019, University Mediterranea of Reggio Calabria.

Fig. 4: Progetto per la porta del Parco archeologico di Vibo Valentia, Tutor Özge Özkuvancı, studenti Tahsin Baran Kazdal, Ece Kiy, Elif Nur Çiçek, 1° dArTe Summer School of Contemporary architecture and archaeological sites, 17-26 July 2019, University Mediterranea of Reggio Calabria.

Bibliografia

- Cesare Brandi (1963), *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Giovanni Carbonara (1979), *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Roma, Bulzoni.
- Edward C. Harris (1989), *Principles of archaeological stratigraphy*, London, Academic Press limited.
- Edward C. Harris, Marley R. Brown III, Gregory J. Brown (a cura di), (1993), *Practices of Archaeological Stratigraphy*, London, Academic press.
- Orazio Carpenzano (1993), *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione*, Roma Gangemi editore.
- Raffaele Panella (a cura di), (2004), *Questioni di progettazione. L'esperienza del Laboratorio di Progettazione architettonica e urbana 1 del Corso di Laurea in Tecniche dell'Architettura e della Costruzione*, Roma, Gangemi editore.
- Giovanni Carbonara (2006), "Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina. La sistemazione di F. M. della villa romana del Casale", in *Paesaggio urbano*, 1, 2006, pp. 30-39.
- Raffaele Panella (a cura di), (2008), *Architettura e città. Questioni di progettazione*, Roma, Gangemi editore.
- Francesco Cellini *et al.* (2009), *Archeologia e progetto: didattica e tesi di laurea nella facoltà di Architettura*, Roma, Gangemi editrice.
- Alessandro Camiz (a cura di), (2011), *Progettare Castel Madama. Lettura e progetto dei tessuti e del patrimonio archeologico*, Roma, Edizioni Kappa.
- Raffaele Panella (a cura di), (2013), *Roma la città dei fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni.
- Michela Barosio, Manuel Ramello, Marco Trisciuglio (a cura di), (2014), *Architecture and Places*
Progetto culturale e memoria dei luoghi - Cultural Design and Sites' Memory, Torino, Celid.
- Luca Basso Peressut, Pierfederico Caliarì (2014), *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*. Roma, Prospettive Edizioni.
- Luigi Franciosini (2014), *Archeologia e Progetto, paesaggi antichi lungo la via Clodia*, Roma, Gangemi editore.
- Alessandro Camiz (2015), "Archaeological models for the peri-urban agricultural landscape design. From the orti holarari to the allotment gardens in the Fifth Municipality,



Rome”, in *Storia dell'urbanistica*, XXXIII, 3, 6, 2014, pp. 173-187.

Beatrice A. Vivio (2015), “The “narrative sincerity” in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi”, in *Frontiers of Architectural Research*, 4, 3, 2015, pp. 202-211,

Renato Capozzi (2016), *L'architettura dell'ipostilo*, Firenze, Aion.

Antonio Franco Mariniello (a cura di), (2016), *Beyond Pompeii Archaeology and urban renewal for the Vesuvian cultural and tourist district*, Rome, Gangemi.

Alessandro Camiz (a cura di), (2016), *Reconsidering Archaeology and Architecture. Book of Abstracts*, Vetralla, Davide Ghaleb.

Francesco Cellini, Paolo Desideri, Luigi Franciosini, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, María Margarita Segarra Lagunes (a cura di), (2016), *Arqueologia y proyecto de arquitectura*, Roma, Roma Tre press.

Alessandro Camiz (2016), “Gragnano, Lettere, Casola di Napoli. Urban Morphology and Cultural Heritage: Designing Archaeological Areas within Urban Fringe Belts”, in Antonio Mariniello (a cura di), *Beyond Pompeii. Archaeology and Urban Renewal for the Vesuvian Cultural and Tourist District*, Roma, Gangemi International, pp. 169-177.

Fabrizio Toppetti, Alessandra Capuano (2017), *Roma e l'Appia. Rovine utopia progetto*, Macerata, Quodlibet.

Orazio Carpenzano (2018), *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione*, Macerata, Quodlibet.

Orazio Carpenzano, Alessandra Capuano, Fabrizio Toppetti (2013), *Il territorio storico dell'Appia nel futuro di Roma*, Macerata, Quodlibet.

Fabrizio Toppetti (a cura di), (2019), *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto*, Firenze, Alinea.

Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti (2019), *Pausilypon Architettura e paesaggio archeologico*. Firenze, Aion.

Storiografia, stratificazione e progetto contemporaneo

Alessandro Castagnaro

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato di Storia dell'Architettura, ICAR 18, alessandro.castagnaro@unina.it.

Premessa

Nell'ambito del contesto socio-economico e culturale - nonché relativamente allo sviluppo architettonico che ha caratterizzato l'Italia degli ultimi decenni-, nel periodo di transizione tra i due millenni è fortemente accentuata una frattura tra il Mezzogiorno d'Italia e il Settentrione, in particolare con realtà come quelle del capoluogo lombardo. Uno dei fattori che consente di registrare tale divario è dato proprio dall'assenza del fare architettura nei territori da Roma alla parte più estrema della penisola. Se, come abbiamo notato in altre sedi, l'architettura rappresenta lo specchio della società, in particolare in contesti fortemente storicizzati come l'Italia, la stratificazione rappresenta il libro della storia dei nostri territori, e si esprime attraverso differenti architetture o elementi e parti di essa riscontrabili sul territorio. Una interruzione del fare architettura rappresenta, anche una battuta d'arresto alla stratificazione storica come sta accadendo nel periodo della nostra contemporaneità. Beninteso, l'opera dell'architetto oggi, non è quella di lasciare un segno marcato della propria opera bensì, come ha scritto Ferlenga in merito all'opera di Pikionis, «il compito dell'architetto non sia solo occupare nuovi spazi ma anche rinnovare il senso di quelli che già esistono»¹.

Il ruolo della storia e della storiografia

È sempre più affermata la tesi che nei territori caratterizzati dalla forte presenza della storia diventi indispensabile il racconto storiografico tirando in ballo la più moderna interpretazione di rapporto fra storia-realtà e storia-studio. «Se l'architettura è la tettonica che si è storicizzata ben si comprende l'importanza che la storia assume nella progettazione architettonica»². L'importanza della storiografia a carattere monografico sulle singole opere o sul singolo architetto, si rivela necessaria per una conoscenza della specifica architettura finalizzata al restauro, alla rifunzionalizzazione, al ridisegno delle facciate e a tutti gli interventi architettonici necessari a far vivere, nella contemporaneità, le opere del passato, antico o moderno che sia. Ma diventa fondamentale anche quella storia-studio, a carattere più generalistico, che tenga conto oltre a ciò anche degli elementi contestuali. Mi riferisco a quei fattori di carattere economico, sociale, culturale, politico, urbanistico che, pur apparentemente distanti dalla nostra disciplina, l'hanno

fortemente condizionata nel suo farsi, anche perché, non solo nel restauro ma in ogni tipo di intervento, è indispensabile la conoscenza delle preesistenze intese come materia e come bene e valore immateriale trasmissibile nella memoria e sono proprio i fattori espressi nelle narrazioni storiche contestuali che ci portano alla conoscenza ed alla loro valorizzazione. Tali valori, materiali e immateriali, tratti dalla storia consentono, dopo un'attenta lettura, di fondere antico e nuovo nei contesti storici urbani delle nostre città e rendono possibile, ancora oggi, il recupero di borghi abbandonati e aree industriali dismesse, oltre ad aprire una necessaria riflessione sulla sostituzione della cosiddetta 'edilizia spazzatura' priva di qualità architettoniche, strutturali ed espressive. Tant'è che, proprio dal rapporto tra storia e storiografia, possiamo rilevare, come è stato notato, che «il carattere dialettico del binomio induce altresì a sostenere che la logica invocata dalla ricerca storica (e da quella progettuale) non può essere solo deduttiva (il che spiega il fallimento di tanti tentativi di individuare le 'leggi' nella storia), né solo induttiva ma nasce da un continuo 'aggiustamento' fra le due linee; donde l'idea che svilupperemo in seguito per cui se non la storia, certamente la storiografia è una forma di progettazione»³. D'altronde è ben nota la differenza della progettazione in contesti di diversa natura e caratteristiche. Potremmo paradossalmente sostenere che il fattore *horror vacui*, o il timore del foglio bianco, che si manifesta in quei territori caratterizzati dal nulla, dal vuoto urbano o addirittura spaziale - come avviene in alcuni paesi degli emirati arabi - sia l'esatto contrario di quei vincoli che incontra l'architetto che opera in tessuti fortemente storicizzati. Infatti spesso l'assenza di vincoli ha offerto all'architettura l'opportunità di sfidare la natura. In questa ottica sono nate e si sono sviluppate città come Dubai con edifici che, pur di strabiliare, ad esempio, sono stati edificati in acqua, se non addirittura sott'acqua. Quella gara a chi innalzasse maggiormente le proprie strutture verso il cielo, avviata dalla Scuola di Chicago alla fine dell'800, è stata affiancata, o talvolta sostituita, da chi si fosse dimostrato capace di inabissare maggiormente la propria architettura nelle profondità dei mari. Per citare solo alcune delle più paradigmatiche realizzazioni di questo filone, ricordiamo la Willis Tower, denominata anche Sears Tower che con i suoi 443 metri di altezza è stata ritenuta fino al 1998 l'edificio più alto del mondo.

Oppure il Burj Dubai, realizzato dagli stessi Owings e Merrill, alto 829,80 metri e terminato nel 2008; il Burj al-Arab, costruito su un'isoletta artificiale collegata alla terraferma da un ponte di 280 metri dall'architetto Tom Wright nel 1994 e ultimato nel 1999; o, ancora più strabiliante, l'Hydropolis, il primo albergo realizzato sul fondo del mare, a trecento metri dalla costa di Dubai, a venti metri di profondità, in acciaio, cemento e plexiglass dall'architetto tedesco Joachim Hauser.

Anche in Europa, proprio in quei paesi caratterizzati da una stratificazione storica che annovera quanto di meglio sia stato prodotto dall'architettura moderna e contemporanea, tali sperimentazioni non sono mancate e anche qui con deludenti risultati, come nel caso di Parigi, nel quartiere della Défense, con il suo grande cubo cavo alto 105 metri: «che non ha nessun imbarazzo a misurarsi con l'Arco di Trionfo: la base del cubo ha la stessa ampiezza degli Champs-Élysées, la struttura trilitica è tutta ricoperta con marmo di Carrara. [...] La Défense è un assai poco convincente prodotto di quella modernizzazione made in Usa che ha investito le maggiori città europee senza aver nulla dell'energia che essa è capace di esprimere negli States. [...] Ove tutto è di una sconcertante mediocrità»⁴.

Il “costruire nel costruito” nei contesti storicizzati

Indubbiamente il problema apparentemente irrisolto è quello di operare in centri storicizzati, tema fortemente dibattuto a partire dagli anni '50 e che ha coinvolto numerosi teorici e studiosi. A tale proposito non si può trascurare il contributo di Ernesto N. Rogers degli anni '50 portato sulla rivista Casabella - Continuità, da lui diretta, e che è stata la prima pubblicazione specializzata che si è posta il meritevole intento di porre problemi come quello della continuità o crisi nel Movimento Moderno, del recupero delle valenze rimaste inesplorate, della rinnovata coscienza degli architetti moderni verso la tradizione e la storia, temi tutti, ci auguriamo, alla base di quasi tutte le tendenze dell'architettura d'oggi.

In merito, molti e di grande forza sono stati i contributi a convegni e a dibattiti nei quali si innesta anche il pensiero energico di Roberto Pane e di tanti altri⁵. Nel più recente dibattito architettonico sui valori dell'architettura italiana, particolarmente pregnanti sono i contributi di Renato De Fusco, nel

volume pubblicato dalla Franco Angeli dal titolo *Architettura Italo-Europea* (2004), quello di Franco Purini *La misura italiana dell'architettura* (2008) - nel quale l'autore cerca di tracciare il profilo di un'identità sovrastorica della nostra architettura - e quello di Rafael Moneo con il volume *Costruire nel costruito* (2007) da cui il titolo di questo paragrafo. La conoscenza dei valori antropologici, dei materiali, delle tecniche, dei linguaggi, costituisce uno strumento essenziale di intervento in tessuti 'fragili', con la dovuta e meritata attenzione per il necessario processo di sperimentazione di nuove architetture nei centri storici stratificati, dove il cosiddetto 'elogio del palinsesto' rappresenta l'espressione più efficace del racconto di architettura. La valenza della cultura umanistica, abbinata a saperi specialistici e settoriali, tecnici e tecnologici, oltre alla conoscenza di aspetti teorico-critici, porta anche ad evidenziare alcuni significativi casi di architetture paradigmatiche italiane, realizzate negli ultimi cinquant'anni in contesti delicati e che oggi sono presenti in manuali di storia dell'architettura.

Nei contesti storico-artistici italiani, raffinati e complessi, emblematico può essere considerato il progetto redatto, con molteplici difficoltà e vincoli, da Carlo Scarpa a piazza San Marco con il Negozio Olivetti. L'elenco potrebbe continuare a lungo. Basti pensare alla casa alle Zattere di Gardella realizzata nel 1957, alla Rinascente di Franco Albini a Roma, (1957) e a tante altre opere italiane di autori quali il gruppo BBPR, Luigi Cosenza, Aldo Rossi, Giorgio Grassi e così via. Va, d'altra parte, sottolineato che «la generazione che si formò in quell'epoca (i Samonà, i Ridolfi, i Quaroni, i BBPR, gli Albini, i Gardella, ecc.) è stata quella che dopo la liberazione ha portato la vicenda italiana alla ribalta internazionale»⁶. Come la bottega di Erasmo a Torino su cui Manfredo Tafuri, devoto ammiratore dell'architettura di Gabetti e Isola, scrive: «[...] un realismo, cioè, in cui la carica introspettiva è potenziata a contatto con il *genius loci* e in cui il gusto artigiano per il 'buon prodotto' fa i conti con una spregiudicatezza formale che deriva ancora dal diretto rapporto con le cose, ma in assenza delle 'disperate tensioni esistenziali' che motivano la loro ricerca. La quale, partita dalla celebrazione dell'oggetto, giunge a toccare il tema del rapporto manufatto-ambiente»⁷.

D'altronde, da sempre tutte le opere più significative della storia dell'architettura italiana sono state caratterizzate dall'inserimento del nuovo nell'an-





tico. Ricordiamo il valore dell'opera di Brunelleschi nella cupola di Santa Maria Novella; oppure l'opera di Bramante che, giunto da Milano nella Roma dei papi, progetta e realizza al Gianicolo il Tempietto di San Pietro in Montorio «reputato degno, dal Serlio e da Palladio, di figurare accanto alle opere prestigiose degli antichi come esempio della “buona e bella architettura” rimessa in luce, per primo, dallo stesso Bramante»⁸.

Difficile individuare nell'ultimo ventennio delle significative opere che possano rappresentare validi esempi di innesti in tessuti storici; eppure, le condizioni economiche e sociali, il grande abbandono di un vasto patrimonio, sia storico-artistico sia edilizio, farebbero auspicare interventi che vadano dal restauro alla rigenerazione urbana, con eventuale sostituzione edilizia, ove necessario. I maggiori ostacoli vanno ricercati nel sistema normativo legato a logiche di immobilismo o di ipotetica conservazione, quelle logiche che hanno spinto a fallimenti manifestati con la teoria del 'dov'era e com'era' o di quel bieco proibizionismo che non tiene conto dei rapidi cambiamenti degli aspetti socio-economici globali che incidono sul nostro territorio e che, tristemente, spesso sfociano in manifestazioni di diffuso abusivismo, privo di ogni tipo di qualità.

Qualche esempio significativo

Non vi è dubbio che, nel silenzio assordante dell'architettura, in questa parte di nazione alcuni casi significativi sono stati realizzati; mi riferisco ad alcune opere costruite in Sicilia, in particolare ad opera di Bruno Messina ed Emanuele Fidone, come il restauro dell'ex convento di S. Maria del Gesù a Modica dove le originarie volte gotiche a crociera sono state sostituite, attraverso un intervento dalla inequivocabile contemporaneità, con altre che ne richiamano la morfologia esaltata, nell'attacco con le preesistenti murature, da un taglio lineare che illumina queste ultime dall'alto. Per l'aula basilicale, invece, la volta consta di centine di legno lamellare, il cui estradosso è realizzato con lastre grecate di rame ossidato. Ancora ad opera di Emanuele Fidone è il Polo Servizi Turistici, ex Mercato Coperto di Ortigia a Siracusa, un intervento che interessa il recupero di un edificio di fine Ottocento, confinante con l'area archeologica del tempio greco-arcaico dedicato ad Apollo. L'edificio destinato a polo di servizi turistici, si articola su

due livelli: un piano seminterrato con criptoportico e un piano sopraelevato che ruota attorno a una grande corte di 23x16 metri caratterizzata da un quadriportico con archi su colonne. Oppure, sempre in Sicilia, alcune opere realizzate da Vincenzo Melluso sia nei centri storici sia in contesti naturali, l'architettura si integra e non si contrappone ad un mutevole paesaggio, antropizzato e non, espressione dei nostri giorni. Oppure casi come quello di rigenerazione urbana del BRIN 69 realizzato dal Gruppo Vulcanica, dove un attento progetto di architettura, con forti apporti tecnologici, ha operato il recupero di un antico opificio generando una trasformazione al positivo sul territorio tenendo conto delle funzioni richieste oggi dalla collettività.

Di non trascurabile rilievo sono anche i casi di archeologia urbana operati a Napoli, fortuitamente ed incidentalmente legati ad alcuni progetti per le stazioni della Metropolitana nel centro storico di Napoli. Un sistema infrastrutturale che ha forzatamente generato un avanzato processo di archeologia urbana. Processi strettamente legati per importanza e per la positiva ricaduta sulla rigenerazione del centro storico cittadino e sulla storia stessa della città. Va precisato, inoltre, che Napoli, con i suoi oltre venticinque secoli di storia, è caratterizzata da una stratificazione architettonica ed edilizia che molto spesso ha portato alla luce significative tracce della parte più antica della città. È il caso di progetti come quello di Alvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura a piazza Municipio, che rappresentano un innesto del nuovo in un contesto alla continua ricerca e scoperta delle sue origini. Ancora va citato il caso del restauro del Tempio Cattedrale del Rione Terra di Pozzuoli, un progetto principalmente di conservazione, ma anche esempio di intervento architettonico contemporaneo, come nuova scrittura aggiunta, senza violenza né cancellazioni, come tra le righe, nei punti più deboli e "vuoti" del palinsesto, con il risultato di portare sul luogo un ulteriore potenziale plus-valore, basato sulla valorizzazione di tutti gli elementi superstiti, ma tenendo ben conto della chiara evidenziazione del rapporto tra antico e nuovo.

Ci siamo limitati a citare alcuni dei casi, tra i pochissimi realizzati, da cui è possibile trarre un repertorio sul come operare in contesti stratificati tra architetture e paesaggi come quello preso in esame. L'importante è cercare di intervenire nel massimo rispetto dei luoghi e del paesaggio evitando





l'immobilismo imperante che non fa altro che alimentare un vuoto nel libro della storia.

Note

¹ cfr. A. Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa 2014.

² R. De Fusco, *Trattato di architettura*, Laterza, Bari 2001. pag.5

³ R. De Fusco, *ibidem* pag. 5

⁴ C. de Seta, *Città verso il 2000*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990, pp. 127-28.

⁵ Numerosi convegni si sono avuti sulla tematica, tra questi: Seminario *Costruire nel costruito. Architettura a volume zero*, Camerino 2011; *Convegno Centri storici e città contemporanea, politiche pubbliche e strategie di intervento*, Palermo 2010; *Convegno Centri Storici – Borghi storici, tutela e salvaguardia*, Gubbio 2011; *Convegno Centro storico di Napoli: le cose fatte le cose da fare*, Napoli 2011; *Convegno La repubblica del possibile – ipotesi e progetti per il centro storico*, Napoli 2006; *Convegno Nazionale ANIAI, Antico e nuovo nel costruire italiano*, Napoli 2005.

⁶ R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2000. pag.350

⁷ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino 1986, p. 160

⁸ A. Bruschi, *Bramante*, Laterza, Roma-Bari, 1993. pag. 185

Didascalie

Fig. 1: B. Messina, E. Fidone, *Restauro Convento di S.M di Gesù*. Modica (Ph. Messina)

Fig. 2: GNOSIS Architettura e M. Dezzi Bardeschi, *Restauro Tempio Duomo*, Pozzuoli (Ph. F. Castiglione)

Fig. 3: E. Fidone, *ex mercato coperto di Ortigia*, (Ph. L.Rubino)

Fig. 4: E. Fidone, *Basilica paleocristiana di San Pietro*. Siracusa (Ph. L.Rubino)

Bibliografia

Roberto Pane, (1959), *Città antiche Edilizia Nuova*, Napoli E.S.I.

Joseph Rykwert, (1995) *Necessità dell'artificio*, Milano, Arnoldo Mondadori.

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

Renato De Fusco, (1999), *Dov'era ma non com'era*, Firenze Alinea editrice.

Renato De Fusco, (2001), *Trattato di architettura*, Roma-Bari, Laterza.

Renato De Fusco, (2005), *Architettura Italo-Europea cultura del recupero cultura dell'innovazione*, Milano, Franco Angeli.

Alessandro Castagnaro,(2012), *Antico e nuovo nei centri storici italiani*, in A. Aveta, B.G. Marino, (a cura di) *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell'Unesco tra conservazione e progetto*, Napoli, E.S.I.

Learning from Neapolis

Mattia Coccozza

Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto, Dottorando in Composizione Architettonica, ICAR/14, mattiacoccozza@gmail.com

L'idea del palinsesto, una antica pergamena più volte riutilizzata e che mostra ancora le tracce della scrittura primitiva, risulta quanto mai efficace nel restituire un'immagine eloquente del nucleo antico di Napoli. Una città caratterizzata da molteplici stratificazioni, materiali e immateriali, perché cresciuta su se stessa, imprimendo nella pietra secoli di storia.

Se a livello internazionale, pertanto, si dibatte a proposito delle differenti modalità attraverso le quali è possibile declinare il difficile tema del progetto di architettura contemporaneo in ambito archeologico, Napoli sembra offrirci, in questo senso, una vera e propria lezione di architettura a cielo aperto.

Riconfigurare, contenere per proteggere, o ancora reinterpretare l'antico. Si tratta, in ogni caso, di «considerare i resti, i pezzi di città antica, come materiali manipolabili dell'architettura» (Panella, 2014).

'Continuare a scrivere architettura', aggiungendo o sottraendo elementi al testo architettonico preesistente, mutandone i significati, stravolgendone la composizione, è a Napoli pratica diffusa. Tale consuetudine, oltretutto, è spesso da ricondursi a quella forma di 'architettura senza architetti', capace di produrre – talvolta in maniera dissacrante – esiti inaspettati.

«Dietro il suo sgargiante barocco e le facciate scrostate dei palazzi» (Gunn, 1971) il nucleo antico di Napoli, dunque, cela una inedita tassonomia dei differenti modi di operare sulle rovine della città, anticipando di alcuni secoli la prassi di una complessa rilettura dei frammenti archeologici. Di qui l'idea di dar vita a tre arditi parallelismi che mettano a confronto la realtà partenopea con alcuni dei più autorevoli progetti di architettura contemporanea in ambito archeologico, in un gioco di rimandi, suggestioni e assonanze.

Riconfigurare l'antico

Di fronte ad un'immagine interrotta la prima operazione che istintivamente la mente umana tenta di compiere è quella di una riconfigurazione virtuale volta a restituire un'idea di completezza e unitarietà. L'anelito al raggiungimento di un nuovo equilibrio formale trova compimento

laddove non ci si limiti ad operare un restauro analogico, bensì ci si proponga di attuare una vera e propria ricomposizione dei frammenti archeologici. È il caso del progetto di Giorgio Grassi per il teatro romano di Sagunto del 1993, ove – asserisce lo stesso architetto – «la sola alternativa reale è la costruzione: la costruzione di un teatro romano oggi, con tutti i problemi e le conseguenze del caso» (Grassi, 1996). Soggiace all'intera operazione, pertanto, un'idea di rovina che non dimentica la propria identità architettonica, in termini tipologici, formali e funzionali. «In questa stessa direzione va intesa la decisione di non ricostruire altrove il piccolo museo archeologico (demolito per fare posto a una delle torri di *postscaenium*) e di ricollocare i frammenti sul muro di *postscaenium* in forma di *antiquarium*, a sostituzione dell'apparato architettonico della scena-fissa, perduto e non riproponibile, ma altresì necessario» (Malcovati, 2013).

A Napoli è sufficiente volgere lo sguardo alla basilica di San Paolo Maggiore per scorgere nella sua facciata la presenza evidente delle originarie colonne del tempio dei Dioscuri, trasfigurato nei secoli nella chiesa cristiana. La complessa vicenda della basilica, oltretutto, racconta di una sensibilità progettuale mutata negli anni nei confronti dell'originario pronao, in ogni caso «esibito nel suo valore di *signum* della cultura antica» (Lenzo, 2010). Sino alla prima metà del Cinquecento, infatti, coesistono il pronao – comprensivo di trabeazione e frontone – e la chiesa medioevale quali entità separate, anche se in stretta relazione tra di loro. «Per entrare in chiesa si doveva ascendere la scalinata antica, passare sotto le grandi colonne in marmo e attraversare un giardino che insisteva sull'area della vecchia cella dell'edificio pagano» (Lenzo, 2010). Sul finire del XVI secolo, invece, il progetto di Giovan Battista Cavagna segna l'inizio di un rapporto di contaminazione tra la testimonianza archeologica e la nuova chiesa voluta dall'ordine dei chierici teatini: il pronao viene letteralmente incorporato nel nuovo edificio, divenendo parte integrante di una rinnovata composizione. La medesima logica sottende il settecentesco intervento di innesto, nella facciata scandita da un ritmo di paraste corinzie, delle due sole colonne superstiti dell'antico pronao, distrutto dal terremoto del 1688.

L'intricata vicenda della basilica di San Paolo Maggiore, pertanto, sembra raccontarci tutt'oggi di una molteplicità di differenti approcci e sensibilità progettuali possibili nell'incontro tra antico e nuovo, invitandoci a riflettere su un tema tanto affascinante quanto complesso.

Reinterpretare l'antico

Inglobare le 'membra ferite' delle antiche rovine all'interno di una nuova costruzione costituisce un *modus operandi* che, con naturalezza, è stato ampiamente praticato, sebbene con prospettive differenti, in epoca medioevale prima e rinascimentale poi. «L'uomo medioevale, inconsapevole della propria distanza storica dalla mentalità antica, non percepisce ancora l'antichità come un cosmo culturale a sé stante, concluso [...]. L'ingenua libertà con cui i marmi romani di spoglio appaiono riutilizzati nelle chiese e nei chiostri rappresenta la testimonianza del fatto che gli uomini del medioevo [...] si sentono legittimati ad intervenire sulle opere antiche come su opere aperte, suscettibili di nuove interpretazioni» (Picone, 2008). A partire dal Quattrocento, invece, «prende forma la riscoperta letteraria dell'antico, alla quale si accompagna presto anche un analogo interesse verso i resti architettonici di età romana, percepiti dagli umanisti come paradigma evocativo della caducità dell'uomo e delle sue alterne sorti» (Pane, 2008). È in questo periodo che parti di edifici antichi iniziano ad essere riconfigurate secondo nuovi principi compositivi o incastonate in un organismo contemporaneo, come nel caso della trasformazione della chiesa di San Francesco a Rimini in Tempio Malatestiano realizzata dall'Alberti. Non è forse troppo distante da questo atteggiamento Peter Zumthor quando a Colonia, nel 2007, progetta il Kolumba Museum. Questi «succede ai costruttori del passato senza spezzarne l'opera e come i costruttori rinascimentali prosegue le antiche mura costruendovi sopra il nuovo; ripercorrendo il profilo planimetrico della chiesa originale le pietre si intrecciano con la nuova muratura a divenire un massivo paravento che declina in modo inedito il principio della stratificazione» (Bruni, 2013). A Napoli basti osservare l'impianto urbano del centro antico per scorgervi una serie di tracce, di segni, capaci di rivelare sin da subito delle eccezioni all'interno della fer-

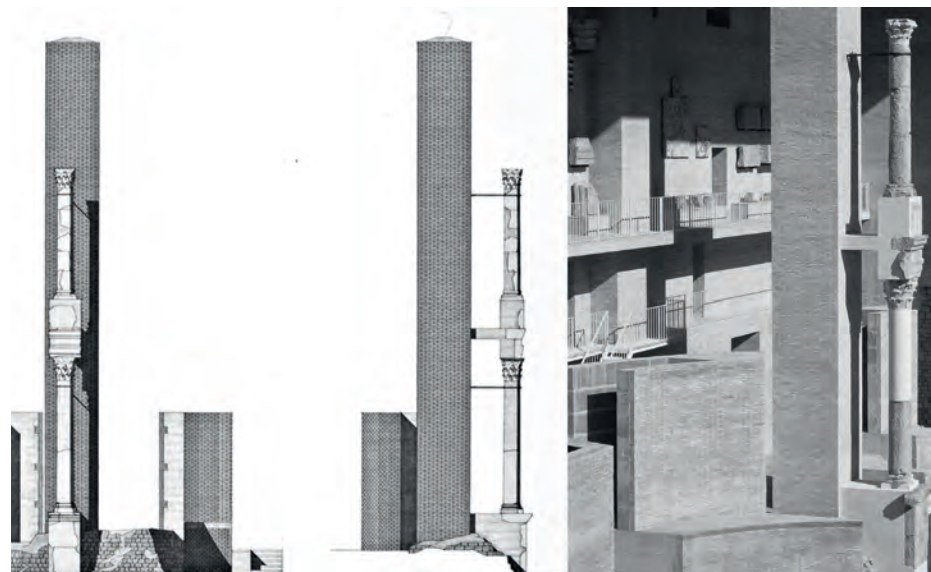
rea regola di cardini e decumani che si incrociano perpendicolarmente. Ove un tempo sorgeva l'area dei teatri romani, infatti, le rettangolari *insulae* dal modulo costante inevitabilmente si deformano, lasciando intuire il prezioso segreto che custodiscono. Gli edifici di via dell'Anticaglia, pertanto, affondando le proprie radici su una porzione significativa del semicircolare teatro scoperto, non possono che ricalcare l'andamento, assumendo così una conformazione curvilinea.

La corte interna sulla quale affacciano i numerosi edifici contigui non presenta, dunque, i tipici basoli in pietra lavica, bensì lascia spazio al disvelamento di un brano della originaria *ima cavea* del teatro. Episodi architettonici tra loro molto differenti per connotazione, epoca e qualità, producono così un'inedita immagine di unitarietà, non 'progettata' da «pochi intellettuali o specialisti ma dall'attività spontanea e ininterrotta di un intero popolo con un retaggio comune, che agisce sulla spinta di una comunione di esperienze»¹. Il risultato che ne deriva è una forma di ancestrale 'architettura open source' – direbbe Carlo Ratti – frutto di una inconsapevole collaborazione secolare.

Contenere l'antico

Contenere per proteggere, infine, vuol dire inscrivere l'archeologia all'interno di un recinto 'sacro'. Un sacello, dunque, che intende sottrarre i frammenti alla mano demiurgica del tempo, ma che finisce per acquisire un ruolo decisivo nella città contemporanea, perché destinato a perimetrare un'area da tutelare ed esibire nel suo valore di imperitura testimonianza della cultura classica. Quanto questo perimetro sia permeabile è indice dell'intenzione del progetto di lavorare nel segno di una anelata continuità figurativa e relazionale, o viceversa rimarcando una distanza temporale e materiale tra presente e passato.

Interessante a tal proposito il progetto di Jean Nouvel per il Museo Gallo-Romano di Vesunna, completato nel 2003. L'architetto francese disegna, infatti, una grande teca in acciaio e vetro che, leggera, diviene involucro protettivo della *Domus de Vesone*. Il progetto, però, non mira a isolare la rovina dal contesto cittadino di Périgeux, bensì a integrarla perfettamente nel panorama urbano, pur proteggendola, in virtù della





totale trasparenza dei prospetti della teca. Nasce così un rapporto di osmosi con la città, arricchito dalla particolare natura della copertura dei resti della domus. Nouvel, infatti, replica sul soffitto della grande 'scatola' la pianta stilizzata della domus romana, come a volerne rendere intelleggibili le spazialità in maniera immediata ma al contempo inaspettata. Il tema della teca, dello scrigno che protegge i resti archeologici, ritrova anch'esso a Napoli un fervente corrispettivo. Si tratta ancora una volta, però, di una 'pratica progettuale' per certi versi inconsapevole. È la natura stessa della città, nella sua configurazione di palinsesto caratterizzato dalle multiformi stratificazioni, ad aver fatto sì che negli anni si costruisse sopra ed intorno ai frammenti dell'antica Neapolis. In questo modo la chiesa cinquecentesca di Sant'Aniello a Caponapoli diventa, ad esempio, essa stessa il contenitore di uno dei tratti più interessanti delle originarie mura greco-romane. I frammenti archeologici, venuti alla luce nel corso degli anni '70, sono oggi resi discernibili mediante l'implementazione di una passerella in vetro strutturale che perimetra la grande sottrazione rettangolare operata nella pavimentazione dell'aula unica. «È, così, sincronicamente visibile all'interno della chiesa l'intera vicenda storica della città, dall'epoca di fondazione a quella contemporanea, attraverso i reperti di epoche lontane nel tempo, ma vicine nello spazio» (Carughi, 2014).

Il centro antico di Napoli sembra quindi presentarsi ai nostri occhi come una fucina di secolari idee progettuali, talvolta tanto ardite da lasciare sgomenti. La scelta di mettere in dialogo le opere di alcuni maestri dell'architettura contemporanea con la realtà partenopea intende stimolare una altrettanto ardita rilettura del tradizionale concetto di stratificazione. Forse «dovremmo riconoscere l'ambiente costruito come un'entità autonoma, dotata di modi propri, e l'architetto dovrebbe studiarla e spiegare in che modo, e perché egli può partecipare a un processo in larga misura autonomo»².

In definitiva, calcificatasi nella storia, e al contempo in perpetua evoluzione, la singolare forma di convivenza con i frammenti dell'antichità che contraddistingue Neapolis può oggi offrirci un riferimento cui fare ricorso per affrontare la complessità della città contemporanea.

Note

¹ Pietro Belluschi citato in Bernard Rudofsky (1977), *Architettura senza Architetti. Una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Napoli, Edizioni Scientifiche, pp. 8-9.

² Citazione di N. John Habraken tratta da Carlo Ratti (2014), *Architettura Open Source*, Torino, Einaudi, p. 25.

Didascalie

Fig. 1: Teatro Romano di Sagunto, Grassi/Portaceli, 1985-1992. Immagine tratta da http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1301.

Fig. 2: Chiesa di San Paolo Maggiore, Napoli. Foto tratta da Fulvio Lenzo (2010), *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma, «L'erma» di Bretschneider.

Fig. 3: Kolumba Museum, Colonia, Peter Zumthor, 2003-2007. Foto di Ben Scicluna tratta da <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/museo-kolumba-colonia-peter-zumthor/>.

Fig. 4: Teatro Romano in Via dell'Anticaglia, Napoli. Foto tratta da <https://www.napolitan.it/2014/12/21/8127/teatri-ingoiati-nel-ventre-dellanticaglia/>.

Fig. 5: Museo Gallo-Romano di Vesunna, Périgueux, Jean Nouvel, 1993-2003. Foto tratta da <http://www.jeanouvel.com/en/projects/musee-gallo-romain/>.

Fig. 6: Il restauro della chiesa di Sant'Aniello, Napoli, Ugo Carughi. Foto tratta da <https://www.themaprogetto.it/santaniello-a-napoli-un-varco-a-un-passo-dallantichita-2/>.

Fig. 7: *Spolia*. Il campanile delle chiesa di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, Napoli. Foto di Mattia Cocozza.

Bibliografia

Francesca Bruni (2013), "La traccia e il significato" in Francesco Viola (a cura di), *Pietra su pietra. La storia come materiale di progetto*, Fisciano, Cues.

Ugo Carughi (2014), "Sant'Aniello a Napoli: un varco a un passo dall'antichità", in *THEMA*, Giugno 17, 2014. <https://www.themaprogetto.it/santaniello-a-napoli-un-varco-a-un-passo-dallantichita-2/>

Giorgio Grassi (1996), "A proposito di Sagunto" in *Casabella*, n° 636, 1996.

Peter Gunn (1971), *Napoli un palinsesto*, Napoli, Marotta Editore.

Fulvio Lenzo (2010), *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma, «L'erma» di Bretschneider.

Silvia Malcovati (2013), "Architettura e Archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi", in *La rivista di Engramma (online)*, n° 103, gennaio/febbraio 2013, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1301.

Andrea Pane (2008), "L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città", in Stella Casiello (a cura di), *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento a cura di Stella Casiello*, Firenze,





Alinea.

Raffaele Panella (2014), "Per la continuità", in Alessandra Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata, Quodilibet.

Renata Picone (2008), "Reimpiego, riuso, memoria dell'antico nel medioevo", in Stella Casiello (a cura di), *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento a cura di Stella Casiello*, Firenze, Alinea.

Restauro: architettura per le preesistenze. Equivoci teorici, e di prassi, tra 'restauro' e 'ristrutturazione'¹

Riccardo Dalla Negra

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura, professore ordinario. ICAR/19, riccardo.dallanegra@unife.it

È bene affermare, prima di ogni altra cosa, che l'*atto architettonico del restauro* ha finalità esclusivamente conservative e non trasformative. La più ampia tematica del rapporto antico-nuovo è spesso richiamata in maniera fuorviante, fuori e dentro la disciplina del restauro, con una tendenza netta a dividere gli *atti conservativi*, da quelli del *progetto di architettura*. Una palese contraddizione non solo terminologica, bensì, ed è cosa più difficile da dipanare, sul piano della teoria e della conseguente prassi operativa.

È innegabile che il rapporto tra *antico-nuovo* in architettura rappresenti una costante storica dal momento che l'uomo ha dovuto sempre mettersi in rapporto con le testimonianze materiali ereditate, qualunque esse fossero ed a qualsivoglia scala d'intervento.

Ed è altrettanto innegabile che tale rapporto non si sia svolto in maniera lineare e progressiva, bensì in maniera contraddittoria, non solo diacronicamente, ma anche sincronicamente, dipendendo da una serie di variabili infinite.

Resta, quindi, da chiedersi se il rapporto con le preesistenze possa essere paragonato a quello delle epoche precedenti o se esso sia profondamente diverso a causa, in primo luogo, delle mutate esigenze culturali.

Credo che si debbano rileggere attentamente le argomentazioni di Renato Bonelli in ordine al *distacco tra passato e presente*, sia in termini generali *culturali*, sia, nello specifico, nella *concezione architettonica* (dalla quale il restauro stesso trae origine), che "... avviene appunto, per la prima volta, sul finire del Settecento, allorché il progressivo esaurimento del gusto classicistico-barocco, il conseguente estinguersi di un linguaggio figurativo comune quale forma e sostanza di una cultura unitaria, e l'idea neoclassica della perfezione cercata in un remoto passato, favoriscono il prevalere di una concezione intellettualistica dell'architettura, intesa come atto riflesso, obbediente ad un principio razionale e quindi valutabile nell'ambito del pensiero logico"². Ciò ha portato ad avere, progressivamente, una "(...) coscienza storica della distinzione tra passato e presente, [un] distacco critico che permette di definire l'antico riportandolo nella sua reale e storica dimensione"³.

A tutti gli effetti, quelle che consideriamo *libere e lecite* trasformazioni operate nel passato sulle preesistenze, al punto di poterle assimilare ad interventi di restauro, non ci appaiono più tali se riferite all'attuale *presente storico*, vieppiù nel momento in cui i *presenti storici* sembrano susseguirsi a ritmi incalzanti ponendoci responsabilità conservative sempre maggiori.

Veniamo, dunque, al vero nodo della questione: la netta distinzione tra *restauro*, vale a dire, come già accennato, un particolare modo di fare architettura con speciali finalità conservative, e *ristrutturazione*, vale a dire un modo di fare architettura con finalità fortemente trasformative delle preesistenze.

Quello che osserviamo teorizzare largamente nelle Università, oltre che praticare diffusamente nella professione, è proprio questo secondo modo di intendere il rapporto con le testimonianze materiali del passato. Con ciò non si vogliono demonizzare gli interventi di ristrutturazione, tutt'altro: esistono esempi ottimamente condotti⁴, i quali sono pienamente legittimi in quanto intervenuti su un patrimonio edilizio che necessitava di un recupero di tipo generico e non conservativo. Quello che non si può concepire, alla luce della sensibilità contemporanea, è che si adottino gli stessi criteri (profondamente trasformativi e financo tesi ad un *aggiornamento figurativo*) indiscriminatamente su qualsiasi preesistenza, senza tener conto del giudizio di valore⁵. Ovviamente anche il restauro produce inevitabili *trasformazioni* materico-figurative (sia che esso persegua aspetti rivelativi, sia che esso si ponga come finalità la reintegrazione delle lacune del testo, sia che esso applichi metodiche di semplice mantenimento della materia) tuttavia esse restano sempre confinate in un ambito conservativo.

Partendo dalla considerazione che il restauro ha come presupposto ineludibile la reintegrazione delle lacune di un testo architettonico (organicamente inteso), assegniamo al restauro il compito di *risoluzione* di un testo architettonico, mentre concediamo alla ristrutturazione quello di *modificare* legittimamente, anche profondamente, un testo architettonico.

Sotto questa prospettiva il restauro architettonico deve essere considerato *un atto progettuale con finalità conservative* che non richiede di essere considerato a sé stante, se non per le finalità che assolve, le quali lo fanno definire "architettura per le preesistenze"⁶ e non più "architettura sulle preesistenze"⁷ come nel passato era legittimo che fosse. Il fatto di considerare il restauro come "un progetto di architettura con stringente vincolo storico [che] riscrive l'architettura"⁸ apre ad una pericolosa legittimazione verso l'*aggiornamento figurativo del testo*, cosa che le preesistenze non richiedono affatto (altra cosa è parlare di nuovi adattamenti funzionali o prestazionali); peraltro, dal momento che ogni architetto proporrebbe una propria poetica, chi decide quale sia quella in grado di "riscrivere" il testo? Esse richiedono semmai, oggi che è sancito il distacco dell'estetica dall'opera artistica, che la *critica* si affidi "al vaglio e al giudizio della storia"⁹ esclusivamente per il loro *riconoscimento* nell'attuale presente storico. E tale riconoscimento non deve avvenire attraverso queste pretese *rivisitazioni poetiche*, le quali, peraltro, sfruttano, come saprofiti, le preesistenze usandole con grande disinvoltura e ricevendone in cambio una sostanza architettonica che, fuori dal contesto storico, non avrebbero.

Tale disinvoltura la si nota anche per come vengono trattate le superfici architettoniche, laddove il restauro ci indurrebbe ad un prudente atteggiamento conoscitivo e ad un esito che non può che basarsi su un *esercizio critico*, rivelativo o reintegrativo che sia; quello che osserviamo, invece, è un uso *strumentale* di tali superfici con due modi di approccio diametralmente opposti: quello che definisco la *riduzione stereometrica*, fatta di annullamento delle tinte, dunque elettivamente il *bianco*, per esaltare scenograficamente i nuovi inserimenti¹⁰, oppure l'*ostentazione materica*, consistente nella artata creazione di palinsesti murari o decorativi, per le stesse finalità; un filologismo di ritorno che non nasce da esigenze disvelative delle pagine del documento, bensì da scelte estetiche individuali del progettista¹¹.

Per concludere, si può senz'altro ammettere il linguaggio contemporaneo, ma non per *riscrivere* un testo architettonico ereditato dal passato, ma per *risolverlo* ove esso si presenti mutilo; laddove la reintegrazione

del testo si dovesse arrestare perché sconfinerebbe nel campo delle ipotesi, si potrà, infatti, fare ricorso ad un'architettura che sappia riproporre il valore della masse fabbricative attraverso un linguaggio consonante, non citazionista o allusivo, evitando che le poetiche individuali, basate perlopiù su *suggestioni*, prendano il sopravvento sulla preesistenza stessa.

Note

¹ Traggio queste brevi riflessioni dal mio più ampio saggio *Architettura e preesistenze: quale centralità?*, in M. Balzani, R. Dalla Negra, *Architettura e preesistenze. Premio internazionale Domus Restauro e Conservazione*, Ed Skira, Milano 2017, pp. 35-65.

² R. Bonelli, *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 13.

³ Ibidem.

⁴ Si vedano, a tal proposito, gli interventi sia di restauro, sia di ristrutturazione che sono stati premiati o menzionati nelle varie edizioni del Premio Domus (cfr nota n. 1). Oltre a questi segnalo, a titolo d'esempio: la ristrutturazione di un fienile ad Ispra (VA) dello Studio Albori, peraltro molto pubblicato; la ristrutturazione di un fienile per ospitare la DoMA Gallery a Baltimore County (Maryland, USA) dello studio W Architecture and Landscape Architecture; la ristrutturazione dell'ex-mattatoio generale di Madrid (El Matadero) con interventi di vari studi di architettura nei padiglioni.

⁵ Al fine di evitare inutili polemiche è bene sottolineare che il giudizio di valore non può che essere un punto di arrivo di un lungo (e condiviso) processo critico-conoscitivo e non un punto di partenza aprioristico. Esempiare in questa direzione è la lezione sul "gusto" di C. Salinari, *Introduzione*, in *K. Marx e F. Engels. Scritti sull'arte*, (a cura di id.), Bari 1973, p. 7 e ss.

⁶ Ho proposto questa definizione nel mio saggio citato alla nota n. 1, proprio in omaggio ed in rapporto con la definizione di Guglielmo De Angeli d'Ossat (cfr. nota 7).

⁷ G. De Angelis d'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, in "Palladio", III S, XVII (1978), fasc. 2, ora in G. De Angelis d'Ossat, *Sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti, operatività, didattica*, (a cura di S. A. Curuni), Roma 1995, pp. 93-118.

⁸ Cfr. "Rassegna di architettura e urbanistica", n. 145, anno XLIX, gennaio-aprile 2015, *Poesia e tecnica nel restauro*, a cura di Claudia Conforti e Gianpaola Spirito, p. 9 (C. Conforti).

⁹ R. Bonelli, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in "Storia architettura", XI, 1988 (ma 1991), 1-2, p.4.

¹⁰ A titolo esemplificativo si vedano gli interventi dello Studio di architettura Enota nel Convento domenicano a Ptuj (Slovenia), oppure quello di Jean Michel Wilmotte nel Museo di San Domenico a Forlì, oppure quello di Tobia Scarpa.



Figura 1

Figura 2

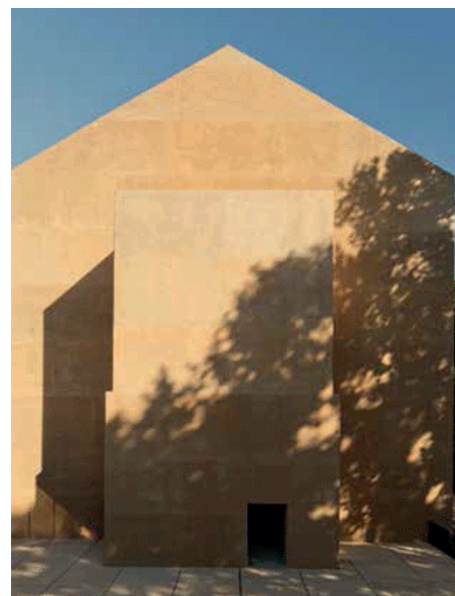




Figura 3

Figura 4



nella Galleria dell'Accademia a Venezia.

¹¹ Sempre a titolo esemplificativo si vedano i palinsesti murari artatamente creati da Guido Canali nell'ambito della grande ristrutturazione dell'antico ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, oppure nell'ambito della riprogettazione del Museo dell'Opera del Duomo di Milano; ma ancora si vedano i palinsesti decorativi decisi da Massimo Carmassi nel Palazzo Ducale dei Gonzaga a Guastalla.

Didascalie

Figg. 1 e 2 le *Mura* di Cittadella (PD) e Il *Teatro Thalia* in Lisbona, due ottimi esempi di uso del linguaggio contemporaneo per la reintegrazione di testi architettonici mutili.

Figg. 3 e 4 La *Caixa Forum* in Madrid e il *Museo della storia militare* a Dresda, due esempi di uso strumentale delle preesistenze architettoniche.

Bibliografia

Renato, Bonelli (1959), *Architettura e restauro*, Venezia, Neri Pozza.

Carlo, Salinari (1973), "Introduzione", in Carlo, Salinari (a cura di), *K. Marx e F. Engels. Scritti sull'arte*, Bari, Universale Laterza.

Guglielmo, De Angelis d'Ossat (1978), "Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo", in *Palladio*, serie III, n° XVII, fasc. 2, pp. 51-68.

Renato, Bonelli (1991), "Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi", in *Storia architettura*, n°1-2, anno XI, p.4.

Guglielmo, De Angelis d'Ossat (1995), *Sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti, operatività, didattica*, in Spiridione Alessandro, Curuni (a cura di), Roma, Bonsignori.

Claudia, Conforti (2015), "Restauro: una questione da affrontare", in *Rassegna di architettura e urbanistica*, n° 145, anno XLIX, gennaio-aprile, pp 9-15.

Marcello, Balzani, Riccardo, Dalla Negra (2017), *Architettura e preesistenze*, Milano, Skira editore.

Teatralizzazione delle aree archeologiche: progettualità e interventi recenti in area romana

Fabrizio De Cesaris

Sapienza Università di Roma, DSDRA - Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Professore associato, ICAR/19, fabrizio.decesaris@uniroma1.it

Liliana Ninarello

Sapienza Università di Roma, DSDRA - Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Dottore di ricerca (Phd), ICAR/19, liliana.ninarello@uniroma1.it

Il contributo propone una riflessione sul progetto di architettura per l'archeologia inteso come collegamento al passato attraverso la realizzazione di allestimenti che mediano il rapporto del fruitore con il documento storico-archeologico.

Sono stati presi in esame particolari interventi condotti nell'ambito archeologico romano negli ultimi decenni: occasioni di restauro con adozione di scelte architettoniche e progettuali a volte subordinate alle istanze del sito o, invece, capaci di sfruttare sinergicamente le presenze archeologiche per diffondere cultura e valorizzare, attraverso la loro musealizzazione, la stessa nuova costruzione, destinata ad altre funzioni, che le ingloba. Si tratta di operazioni eterogenee raccolte sotto il comune denominatore del rapporto progettuale con i resti archeologici, in vista non solo della loro conservazione ma anche del loro uso attuale, devoluto a cittadini e turisti talvolta lambendo attività commerciali e infrastrutturali. La principale finalità del Restauro, già individuata nella salvaguardia del Bene in vista della sua trasmissione al futuro, risulta infatti essere stata nel tempo affiancata, in modo pressante e talvolta obnubilata, dalla più diretta necessità della sua fruizione nel tempo attuale da parte dei soggetti a vario titolo interessati.

Evoluzione che esalta le istanze legate alla fruibilità immediata, quasi una spendibilità delle vestigia che fino a qualche tempo fa, almeno a livello scientifico e istituzionale, non erano mai state toccate dal riflesso materiale della speculazione economico-turistica.

Il tentativo di superamento del Restauro come inteso nella seconda metà del XX secolo consiste soprattutto nell'apertura a masse ancora più grandi che devono essere attratte più che accolte dal sito¹. La reificazione del concetto immateriale del bene culturale avviene con un mezzo che stranamente si allontana dalla materia stessa sostituita dalla concretizzazione mediatica multimediale².

Il tema dell'intervento progettuale in ambito archeologico ha recentemente assunto nuovi caratteri soprattutto per finalità e modalità di concretizzazione, stabilendo particolari interazioni con il bene. Le indicazioni politiche, con l'inserimento del Turismo tra le attività del Ministero dei Beni Culturali, hanno segnato un percorso in cui la pura volontà

conservativa è superata dall'uso consumistico che impone strutture e modalità progettuali innovative. Da una parte più disinvolute nel proporre alterazioni di immagini storicamente consolidate, dall'altra più protettive nel preservare il bene da un consumo fisico legato alla presenza esasperata e all'impiantistica che ne deriva.

I meccanismi su cui sembra possibile riflettere sono:

- la musealizzazione dei siti storici sfruttando la mostra speciale temporanea per valorizzare il contenitore e viceversa;
- la ricostruzione mediatica in luogo delle ricostruzioni ideali;
- la conversione del sito archeologico in contenitore di spettacoli autonomi dalle vestigia;
- il recupero dei beni archeologici per dare dignità ai "non luoghi" scaturiti dalle nuove funzionalità, specialmente legate ai trasporti;
- l'utilizzo dei rinvenimenti archeologici nella trasformazione commerciale di edifici preesistenti di modesta qualità per arricchire culturalmente l'allestimento commerciale.

A Roma sono state di fatto sperimentate alcune modalità che sembrano modificare l'approccio con i siti antichi del centro, ambiti classici del restauro e della progettazione architettonica, e con i luoghi alla loro periferia, emersi solo recentemente all'attenzione della collettività. Il simbolo più visibile di tale cambiamento è, forse, l'inserimento della struttura metallica dell'ascensore alle spalle del Monumento a Vittorio Emanuele II, che si inquadra nell'adattamento museale dell'edificio e impone la sua presenza proprio all'area archeologica dei Fori e del Palatino.

L'allestimento museografico nel sito archeologico è tuttavia l'approccio progettuale più convenzionale. Nel restauro della Sala Ottagonale e delle più recenti sistemazioni alle Terme di Diocleziano (Aule VIII, X, XI, Natatio) l'installazione di opere d'arte antica e di oggetti d'archeologia consente loro di acquisire valore e contemporaneamente pone in luce la valenza spaziale, storica e archeologica del luogo che le ospita (figg. 1-1a). In entrambi i progetti (fine XX-inizio XXI sec.) l'inserimento delle collezioni d'arte ha favorito l'articolazione e l'uso dello spazio su più livelli percettivi sovrapposti, esaltando la figuratività delle masse murarie antiche. In particolare, nella Sala Ottagonale, la conservazione della mo-

derna struttura geodetica semisferica metallica del *Planetarium* (1928) ha permesso al nuovo progetto (2000) di gestire, senza minimamente intaccare la superficie antica, i sistemi tecnologici a servizio degli oggetti d'arte e dei soggetti fruitori di essi. Nell'Aula X la ricostruzione della copertura, con tecnologia evidentemente moderna, ha consentito l'uso di un grande spazio per mostrare alcune strutture archeologiche necessariamente decontestualizzate³.

Lo stesso recente intervento sul perimetro esterno del Colosseo, quale sofisticata applicazione delle classiche modalità di restauro, è stato accompagnato dall'allestimento espositivo degli ambienti anulari sotto le rampe della cavea.

I numerosi interventi condotti ai Mercati di Traiano hanno mostrato come l'inserimento di chiusure trasparenti e di passerelle in legno e metallo abbiano garantito la fruibilità degli spazi interni ed esterni, reso gli ambienti estremamente versatili tanto da accogliere masse di visitatori captati dalle esposizioni e dai percorsi che guidano l'approccio al monumento. Addirittura, in una recente ipotesi, con una ricostruzione per anastilosi di alcune colonne della basilica Ulpia, si pensa di estendere la presenza dei resti sulla zona pedonale adiacente, quasi a costringere il passante ad un rapporto diretto, tattile, con i resti antichi.

Per la sede di Santa Maria Nuova, in cui l'antiquata sistemazione dei reperti nei portici, che confliggeva con l'uso a ufficio del complesso, si prevede una sistemazione che non esita a inserire soluzioni di grande impatto, come la facciata vetrata, che tuttavia restituiranno una dimensione accattivante per i visitatori (fig. 2).

Nella recente mostra di Santa Maria Antiqua si è colta l'occasione per valorizzare l'edificio mediante l'utilizzo degli strumenti mediatici per rappresentare l'immagine del passato cristiano (VI-IX sec) senza intaccarne la materia. L'uso del *light* e del *video mapping* ha permesso la restituzione immersiva degli apparati decorativi andati perduti, rendendo riconoscibili alla vista del fruitore i diversi strati del palinsesto (fig. 3).

Anche nell'allestimento della *Domus Aurea* il recupero dell'apparato decorativo è ottenuto attraverso l'uso di strumenti digitali (*video mapping*, visori stereoscopici) che, proiettando sulle superfici reali generano ef-

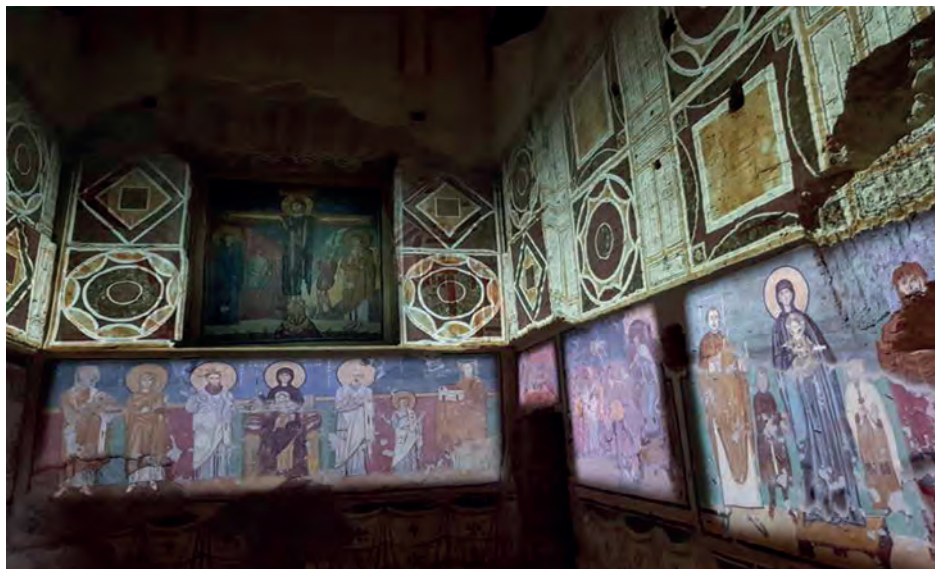
fetti ottici di realtà aumentata, ampliando le possibilità di fruizione del bene, nella prospettiva della valorizzazione. Analoga impostazione si ritrova alle terme di Caracalla, in cui la ricostruzione virtuale consente un più profondo approccio conoscitivo del monumento. Per gli aspetti relativi alla spettacolarizzazione del sito va citato anche l'allestimento al Foro di Cesare e al Foro di Augusto di filmati e di proiezioni multimediali, attraverso cui l'immagine ricostruita dei Fori arriva al grande pubblico. Se da un lato certamente si ottiene una maggiore efficacia nella trasmissione delle conoscenze sul visitatore, la spettacolarizzazione distrae da un rapporto personale con le vestigia del passato e limita quel rapporto intimo della visita non mediata da interpretazioni massificanti.

Lo stato di incompletezza del Colosseo ha stimolato in passato ipotesi ricostruttive, parziali e episodiche, spesso in occasione di eventi espositivi. La ricostruzione di una parte dell'arena, pressoché definitiva seppur reversibile, è una delle ultime proposte che non è escluso possa essere estesa all'intera ellissi e condurre all'ipotesi di rifunzionalizzazione della cavea per visite e spettacoli. Il centro servizi che dovrà essere realizzato di fronte all'anfiteatro, per la gestione del flusso turistico, è un'ulteriore conseguenza dell'utilizzazione turistica di massa⁴.

La speculazione sul fascino delle aree monumentali antiche si concretizzava a Roma già negli anni Trenta, nel *tepidarium* e poi nel *calidarium* delle Terme di Caracalla; negli anni Ottanta, si aggiunse l'altro caso celebre della basilica di Massenzio invasa per dare spazio agli spettacoli dell'Estate Romana. Sul finire del secolo scorso, sia Massenzio che Caracalla furono sottratti alla funzione scenica: il primo per proteggerlo dal consumo che la presenza di massa necessariamente comporta, il secondo per dare spazio a inderogabili restauri delle strutture archeologiche. Tuttavia, già nel 2001 Caracalla ha ripreso la sua intensa attività per l'opera lirica e la basilica di Massenzio è stata recuperata per spettacoli ed eventi culturali temporanei.

In tale ottica commerciale va letta anche la riattivazione per spettacoli musicali dell'anfiteatro di Pompei o del teatro di Ostia che si aggiungono ai grandi siti adibiti allo spettacolo come Taormina, Siracusa, Verona; in molti di questi casi la ricostruzione avvenuta in tempi passati consente





l'uso per spettacoli all'aperto ma produce anche la necessità di continui adattamenti alle evoluzioni normative per la sicurezza.

In questo ambito si pone l'operazione condotta sul teatro del tempio di Ercole Vincitore di Tivoli le cui gradonate sono state sostanzialmente ricostruite nell'ambito di una rifunzionalizzazione generale del santuario (fortemente alterato dalla prima centrale idroelettrica di Roma e dagli insediamenti industriali ottocenteschi) (figg. 4-4a). Intervento basato su un consistente finanziamento che, nonostante la spettacolare inaugurazione, non ha avuto un seguito coerente. Tuttavia, il progetto ambizioso è stata l'occasione per sperimentare procedure e soluzioni progettuali che hanno interessato anche l'*antiquarium* e le sistemazioni circostanti. Un recente tentativo è stato messo in atto al Palatino (2017-2018) dove la spianata della Vigna Barberini (tempio di Elagabalo) è stata parzialmente occupata da una grande impalcatura provvisoria dotata di una copertura piuttosto evidente. La struttura prevedeva la messa in scena di spettacoli che avrebbero dovuto essere attrattori di grandi masse: l'iniziativa indubbiamente ha avuto un impatto visivo sull'immagine del Palatino, vista dal Colosseo, che ha richiamato commenti negativi ma non quelle frequentazioni che si sperava.

La musealizzazione in sito dei rinvenimenti legati alla recente realizzazione di infrastrutture va riconosciuta un'evoluzione positiva del processo di coinvolgimento delle masse nella fruizione del patrimonio archeologico: al riguardo, la stazione ipogea di S. Giovanni della 'MetroC' costituisce un modello virtuoso⁵. Assimilabile a esempi precedenti⁶, in essa risulta evidente la volontà di esportare il 'museo' nei percorsi urbani abituali, attraverso la realizzazione architettonica che rappresenta la valenza archeologica dell'area su cui insiste; a tal fine la sistemazione riunisce le fasi storiche alla contemporaneità attraverso un percorso verticale che diviene temporale mediante l'uso di teche espositive, linee e simboli grafici, trasparenze, rappresentazione della stratigrafia dello scavo, reperti e informazioni sull'area e sui principali eventi storici registrati a Roma in corrispondenza alle diverse fasi attraversate (figg. 5-5a). Forse si potrebbe trovare un'ascendenza nel rapporto tra la pensilina della stazione Termini con le adiacente Mura Serviane; meno felice

il dialogo della più recente sistemazione con i tratti ritrovati nell'area del forum commerciale, dove la valenza archeologica dei brani murari, sommersi dalla frammentarietà del contesto composto da insegne e messaggi pubblicitari, non riesce a emergere (figg. 6-6a-7).

La trasformazione di un edificio di inizio Novecento proposta per la realizzazione della nuova sede della Rinascente, è stata l'occasione per riportare in luce e in valore numerose arcate dell'Acquedotto Vergine che attraversa, in un percorso divenuto ipogeo, le aree urbane interessate dall'intervento. In questo caso il programma edilizio prevedeva lo svuotamento degli edifici e la ricostruzione interna. La volontà di esporre la significativa preesistenza romana, come eccezionale elemento di stupore per il fruitore dell'attuale circuito commerciale, palesa il tentativo di elevare gli interessi economici che in esso si svolgono attraverso lo sfruttamento dell'immagine del bene archeologico, quale presenza capace di donare eleganza e prestigio culturale all'azienda che lo incamera nei suoi spazi commerciali (fig. 8).

A seguito di questo breve percorso di analisi tra recenti realizzazioni in ambiti archeologici romani, le quali di certo meritano più ampie e approfondite riflessioni, sembra potersi confermare la preminenza di un rapporto dinamico in cui il progetto di restauro non si relaziona al bene da conservare perseguendone esclusivamente la tutela, ma risulta influenzato anche da un nuovo e spesso predominante atteggiamento teso alla fruizione attuale del patrimonio storico archeologico con naturali riflessi sugli indirizzi progettuali.

Note

¹ Restauro di fine XX sec: attività diretta a conservare e rivelare i valori storico-formali, a consentirne la lettura mediante operazioni conservative, talvolta selettive, della materia che sostiene il valore culturale, ancora non oppresso dalle masse turistiche attuali.

² Carta di Burra (1979), Conferenza Generale dell'UNESCO (Paris 2003), Fiorani 2014.

³ Giovanni Bulian (2000), Marina Magnani Cianetti (2014).

⁴ La capacità magnetica del Colosseo è irrinunciabile anche per i risvolti economici che si riflettono sugli altri monumenti, nondimeno varrebbe la pena domandarsi in che percentuale tali introiti giungono a destinazione.

⁵ Progetto ed esecuzione ad opera del DIAP, Facoltà di Architettura Sapienza, esperti del Parco Archeologico Colosseo, società Metropolitane per Roma e Atac.





⁶ Si fa riferimento alla notissima fermata Louvre-Rivoli della metro parigina e alla fermata Museo della M1 di Napoli.

Didascalie

Figg. 1, 2: Aula VIII Terme di Diocleziano e Natatio con ricostruzione ideale (2014); S. M. Nova, fronte verso il Tempio di Venere e Roma (in esecuzione).

Figg. 3, 4: S. M. Antiqua durante la mostra (2016); santuario di Ercole Vincitore, il teatro ripreso prima e durante i lavori (2011).

Figg. 5, 6: stazione di S.Giovanni-Metro C (2015); corpo anteriore della stazione Termini (Montuori e al., 1950) e modello di progetto con lo scorcio sulle Mura Serviane.

Figg. 7, 8: dettaglio sui resti delle Mura Serviane nella sistemazione del Forum Termini (2000); sistemazione del tratto dell'acquedotto Vergine in La Rinascente Tritone (2017).

Bibliografia

Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (2014), *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive ed.

Giovanni, Bulian (2009), "Roma. Museo delle Terme di Diocleziano. Restauro e sistemazione dell'area occidentale", in Gianluigi, Ciotta (a cura di), *Archeologia e architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, Genova, Aionéd, pp. 28-37. pp. 28-37.

Renato, Capozzi (2014), "Architettura e realismo. Un dibattito in corso", in Giovanni, Comoglio, Danilo, Marcuzzo (a cura di), *L'architettura è un prodotto socialmente utile?*, 3° Forum del coordinamento nazionale dei docenti di progettazione architettonica Icar 14/15/16, Torino, pp. 206-208.

Donatella, Fiorani (2014), "Materiale/Immateriale. Frontiere del restauro", in *Materiali e Strutture. Problemi di conservazione*, nn. 5-6, pp. 9-23.

Luigi, Franciosini, Riccardo, D'Aquino (2003), "Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano", in Claudio, Varagnoli (a cura di), *Conservare il passato, metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Roma, Gangemi, pp. 205-214.

Andrea, Grimaldi, Filippo, Lambertucci (2015), "Progetto della Stazione San Giovanni per la linea C della Metropolitana di Roma", in Paola Veronica, Dell'Aira, Andrea, Grimaldi, Paola, Guarini, Filippo, Lambertucci (a cura di), *Sottosuoli urbani: il progetto della città che scende*, Macerata, Quodlibet, pp.240-263.

Paolo, Martellotti (2005), "Ricostruzione e ricomposizione museografica: tra la conoscenza delle tecniche e l'uso della tecnologia contemporanea", in *Palladio. Rivista dell'architettura e restauro*, n.36, pp. 92-98.

Chiara, Bortolotto (a cura di) (2008), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Salvatore, Settis (2002), "L'illusione dei beni digitali", in *Bollettino ICR*, n.s., 5, pp. 18-20.

Less is more. Conservazione e valorizzazione nell'ottica della sostenibilità economica

Alessia Fusciello*

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, specializzando Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, ICAR19, ale.fusciello@gmail.com

Stefano Guadagno**

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, specializzando Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, ICAR19, st.guadagno@gmail.com

Introduzione

'*Less is More*', nota espressione di L. M. van der Rohe, tratta dall'opera *Andrea del Sarto* (1855) del poeta inglese Robert Browning («*Well, less is more, Lucrezia*»)¹, racchiude tutta l'essenza di Mies: minimalismo formale a cui si giunge solo mediante un lavoro di sottrazione e di riduzione nel processo di ricerca; la qualità progettuale è il risultato di una sintesi dei concetti. Questo principio però è sicuramente estendibile ed applicabile ad una serie di ragionamenti ed interpretazioni, che nel nostro caso riguardano l'ambito del Restauro e della Conservazione. Spesso gli architetti si trovano di fronte ad una serie di vincoli di diversa natura e che influiscono sul progetto: dalla volontà dei committenti, alle diverse problematiche, tra cui il budget, e così via. Anche il progetto di Conservazione non è esente da queste condizioni di partenza. *

Nel nostro caso studio, la chiesa di Sant'Eligio, ci siamo confrontati per la redazione del progetto con quattro condizioni di partenza: le richieste della Soprintendenza, le condizioni della fabbrica, le esigenze dei fruitori ed infine il budget. Questi elementi hanno ovviamente influenzato il progetto perché era compito del team di progettazione fare in modo che tutte le richieste e quindi le necessità e le esigenze venissero rispettate. Nella pratica progettuale si è cercato di tendere al '*Less is More*', che nella pratica del Restauro e della Conservazione è comparabile a quel concetto del 'minimo intervento' che nasce nel XIX sec. e si concretizzerà poi nel XX sec. attraverso i grandi teorici del Restauro e nei pronunciamenti internazionali. **

Fondamenti teorici

A. N. Didron, nel 1839 prima, nel 1845 poi, «...enunciava il famoso *axiôme* sul restauro: [...] "In fatto di monumenti antichi, è meglio consolidare che riparare; meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che rifare; meglio rifare che abbellire; in ogni caso, nulla va aggiunto né, soprattutto, tolto"». ² Sebbene Didron parlasse soprattutto in merito alla diatriba relativa a quanto fosse lecito intervenire, ricordando che in quell'epoca andavano sviluppandosi i due indirizzi del cosiddetto restauro stilistico e dell'*anti-restoration movement*, indubbiamente

questa massima sembra essere molto attuale, poiché investe non solo il ragionamento sulla Conservazione ma anche ambiti legati alla fattibilità del progetto. Didron introduce il concetto di minimo intervento che sarà ripreso più volte nel dibattito sul progetto di Restauro. J. Ruskin affermava che il restauro è distruzione, da evitare in ogni modo, respingendo quindi la possibilità stessa del progetto di restauro.³ Nella Carta Italiana del Restauro del 1932, la parola 'minimo' compare all'art. 7 e suggerisce il «criterio essenziale» da seguire per ogni progetto di restauro, assumendo ufficialmente la necessità di limitare aggiunte e rimozioni senza tuttavia negare il progetto in sé. **

Nelle Carte e nei pronunciamenti successivi, il concetto di minimo intervento sembra oramai essere acquisito del tutto e vi sono solamente rimandi alla necessità di minimizzare i provvedimenti atti all'adattamento a nuove funzioni, o richiami alla conservazione integrata, che pure racchiude in sé il principio di un intervento controllato e, appunto, minimo, nell'ottica conservativa.⁴ Scrive S. Casiello che il divario esistente tra prassi e teoria è bene enunciato da G. Chierici, che nel 1938 diceva «Nel restauro è più facile fare che astenersi dal fare»⁵. Ciò si riflette anche nella pratica della Conservazione in cui, soprattutto al giorno d'oggi in cui abbiamo la possibilità di lavorare su quantità e qualità ingenti di dati anche sul patrimonio architettonico, l'azione progettuale è spesso ridondante e non sintetica. Inoltre la tentazione di fare molto, anche nel rispetto del minimo intervento, nei fatti viene a scontrarsi con le limitazioni della realtà, cui corrisponde spesso la mancanza di un budget adeguato perfino per quelle operazioni che, caso per caso, risultano essere prioritarie. *

Il caso di Sant'Eligio

Caso emblematico per il nostro discorso è quello della chiesa di Sant'Eligio a Napoli⁶, che ha vissuto intense trasformazioni nell'arco della sua storia tra cui un restauro imponente che ci ha restituito la chiesa nella veste attuale: un intervento che è stato possibile solo grazie alla presenza degli ingenti fondi della ricostruzione post-bellica.

Esempio di architettura angioina, presentava una stratigrafia comples-

sa, come pure accade per gran parte delle chiese napoletane. Eretta per volere di Carlo D'Angiò nel 1270, insieme ad un ospedale, fu dedicata ai santi Eligio, Dioniso e Martino. Immediatamente iniziarono le trasformazioni, prima per l'arricchimento del complesso, che si ingrandì verso Est con un nuovo abside più grande e due cappelle ad esso laterali, poi per il terremoto del 1349 per il quale furono necessari interventi di consolidamento. Interessante è l'aggiunta della cosiddetta 'navata ospedaliera', detta anche quarta navata, che apparteneva all'ospedale trecentesco e che fu resa parte della chiesa mediante l'apertura di archi a tutto sesto in piperno, tuttora visibili. La quarta navata è attualmente usata come ambiente di servizio per il culto. Trasformazioni successive risalgono invece alla metà del '700, quando all'architetto reale F. Fuga fu commissionato il rifacimento della chiesa con un nuovo apparato decorativo; O. Angelini, nel 1836 ne progettò un ulteriore rifacimento nel quale si persero del tutto le tracce angioine. Fu Chierici nel 1928 e poi nel 1941 ad avanzare l'ipotesi di un impianto angioino e a risvegliare l'interesse per questa chiesa, nel frattempo dimenticata. Nel 1943, fu bombardata e ciò causò il crollo della copertura, danni alle strutture murarie e agli apparati decorativi. Se già prima gli interventi del Risascimento avevano comportato sostanziali perdite, le incursioni belliche determinarono la perdita quasi definitiva di parte del patrimonio architettonico napoletano, soprattutto sull'area costiera. Infine, a decretare la scomparsa della stratificazione storica, con un principio di forte selezione, saranno i restauri post-bellici. Questi sono per noi l'espressione del concetto di 'more', con i loro innumerevoli interventi, spesso con l'utilizzo di materiali all'epoca ritenuti moderni, poi costantemente dissimulati per integrarli con l'immagine del monumento; restauri supportati e sostenuti da ingenti fondi economici che li rendevano possibili. Sant'Eligio non è esclusa da questi restauri: l'atteggiamento verso ciò che restava della fase ottocentesca fu di totale indifferenza, l'unico scopo era quello di riportare in auge le strutture della vecchia chiesa per ripristinare uno stato precedente, ritenuto originario, rispetto a quello del XIX sec., anche attraverso una rimozione di tutto ciò che era in stile barocco. **

La prima fase dei restauri si ebbe tra il 1945 e gli anni successivi al

1950, e riguardò il lato antistante via Sant'Eligio. Precedentemente al consolidamento mediante contrafforti, vennero demolite le stratificazioni di epoche successive a quella trecentesca, per liberare la facciata e ricostituire l'apparato decorativo, tutto questo sostituendo anche parti originali danneggiate con blocchi in tufo. Allo stesso modo furono ricostruite, nella navata destra, le volte di copertura e le bifore; invece nella parete tra la navata centrale e quella destra furono ripristinate le monofore. Il rifacimento dei pilastri tra la navata centrale e quella destra fu il pretesto per comprendere quale fosse la quota originaria di calpestio della chiesa. Attraverso dei saggi emersero alcune tracce di muratura che probabilmente appartenevano alla prima fase costruttiva della chiesa stessa, e quindi anche la quota di calpestio originaria, che venne riportata alla luce attraverso uno sbancamento. Fu poi ripristinata anche la cupola absidale, che era andata completamente perduta, e l'arco absidale. Durante gli ultimi interventi del 1964 furono ritrovati, all'interno della muratura e nelle volte, i resti di una scultura in cotto, ovvero *La Cona dei Lani*. Secondo R. Pane⁷ furono ritrovati nei rinfianchi delle volte settecentesche della cripta; ciò fece pensare che durante i restauri post-bellici non fu ipotizzata la possibilità dell'esistenza di ambienti ipogei, che probabilmente erano destinati alla sepoltura degli stranieri senza parenti a Napoli. Questi ambienti sono stati compromessi in seguito ai restauri settecenteschi e a quelli post-bellici per l'abbassamento del calpestio. Questi sono alcuni degli interventi avvenuti nella chiesa di Sant'Eligio, molti dei quali sostenuti dall'utilizzo della tecnica della muratura armata. I pilastri al loro interno racchiudono un'armatura metallica, collegati in sommità mediante un cordolo in cemento armato, la parete antistante via Sant'Eligio fu realizzata attraverso l'alternanza di muratura di tufo e cordoli in cemento armato. Nella zona absidale venne fatta prima una sottofondazione con plinti e in seguito vennero inseriti dei tiranti all'interno della muratura. L'uso di questo materiale all'epoca sembrava essere la soluzione a tutti i problemi, soprattutto a quelli di tipo statico, purché dissimulato⁶, andando a ripristinare un'immagine più decorosa per perseguire il concetto di unità stilistica. È lecito affermare che questi cambiamenti nella struttura del manufatto ne hanno eviden-





temente modificato l'assetto, passando dalla muratura ad una sorta di struttura mista a telaio. Osservando tutti questi interventi possiamo dire comunque che, se pur da un punto di vista etico essi siano opinabili, hanno sicuramente dato modo al bene di resistere al trascorrere del tempo, anche grazie al suo continuo utilizzo. *

Il progetto

La chiesa non risponde adeguatamente alle esigenze di chi la usa quotidianamente, e presenta problemi di tipo tecnico-normativo. Per questo il progetto di Restauro e Conservazione si è concentrato sull'uso della quarta navata, sull'adeguamento dell'impianto elettrico e soprattutto sul superamento delle barriere architettoniche. Tutto ciò considerando una serie di condizioni di partenza tra cui il budget in cui dovevano rientrare tutti questi interventi e una serie di richieste in cui ricadevano anche quelle della Soprintendenza poiché ovviamente stiamo parlando di un bene vincolato. Tutti questi limiti sono diventati la base del progetto, sintetizzando le azioni e riducendole a quelle strettamente necessarie. Il nostro primo approccio è stato quello della fase di studio e quindi conoscenza della fabbrica: a livello storico-architettonico, anche mediante il rilievo che ci ha permesso di comprendere la valenza fisica e dimensionale della struttura e degli spazi, con rilievi metrici e digitalizzati. Una volta messe a sistema tutte queste informazioni abbiamo redatto le analisi dei fenomeni di degrado, evidenziando una serie di problemi ai materiali lapidei come il piperno originario, per i quali abbiamo quindi progettato interventi minimi di pulitura che non gravassero sul budget. * Ci siamo dovuti confrontare con alcune prime ipotesi fatte da terzi che mancavano della sensibilità necessaria per confrontarsi con un bene da conservare. Tra le richieste vi era quella di realizzare un elemento che fungesse da chiusura tra la terza e la quarta navata, ad oggi utilizzata come sacrestia: la chiusura è stata pensata e progettata in legno perseguendo l'obiettivo della reversibilità e ponendolo non in aderenza alla muratura e soprattutto agli archi in piperno, che furono aperti per realizzare la navata. Il passaggio tra le due navate avviene mediante tre scalini e per migliorare la fruibilità del passaggio e quindi risolvere il

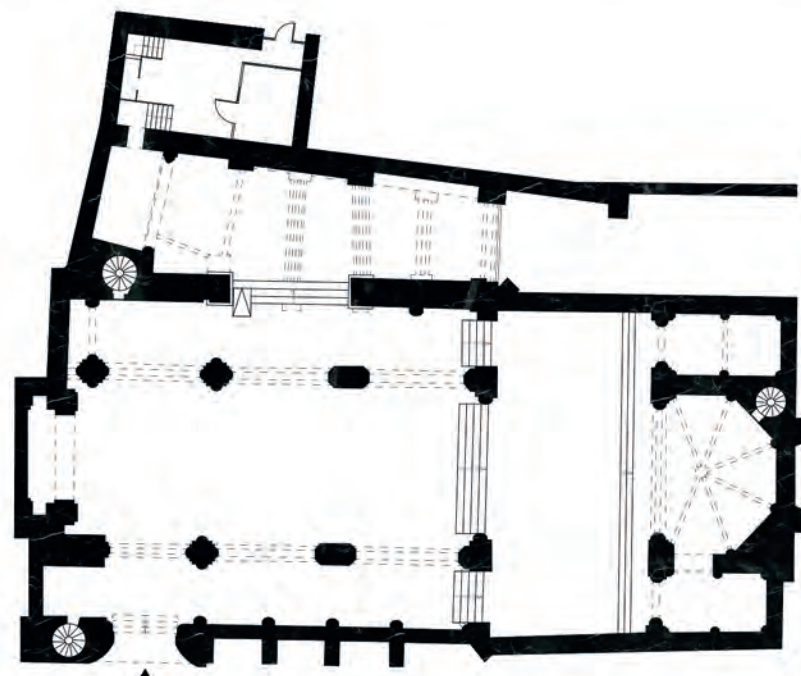
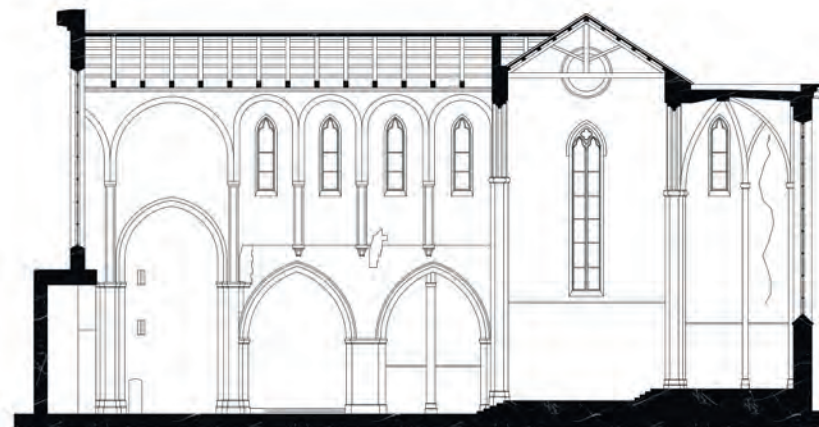
dislivello la Soprintendenza ha richiesto la progettazione di una rampa con specifiche sui materiali da utilizzare. Richiesta che spesso condiziona i caratteri architettonici di questo tipo di interventi. In un'ultima fase abbiamo cercato di migliorare la condizione impiantistica, precaria e non a norma. Una volta compreso che la pavimentazione non era di pregio ma di rifacimento degli anni '70, abbiamo proposto che solo parte di essa venisse rimossa, per rispettare comunque anche questa fase storica della fabbrica, e che gli impianti venissero realizzati in un cavedio ispezionabile lungo il perimetro delle murature. **

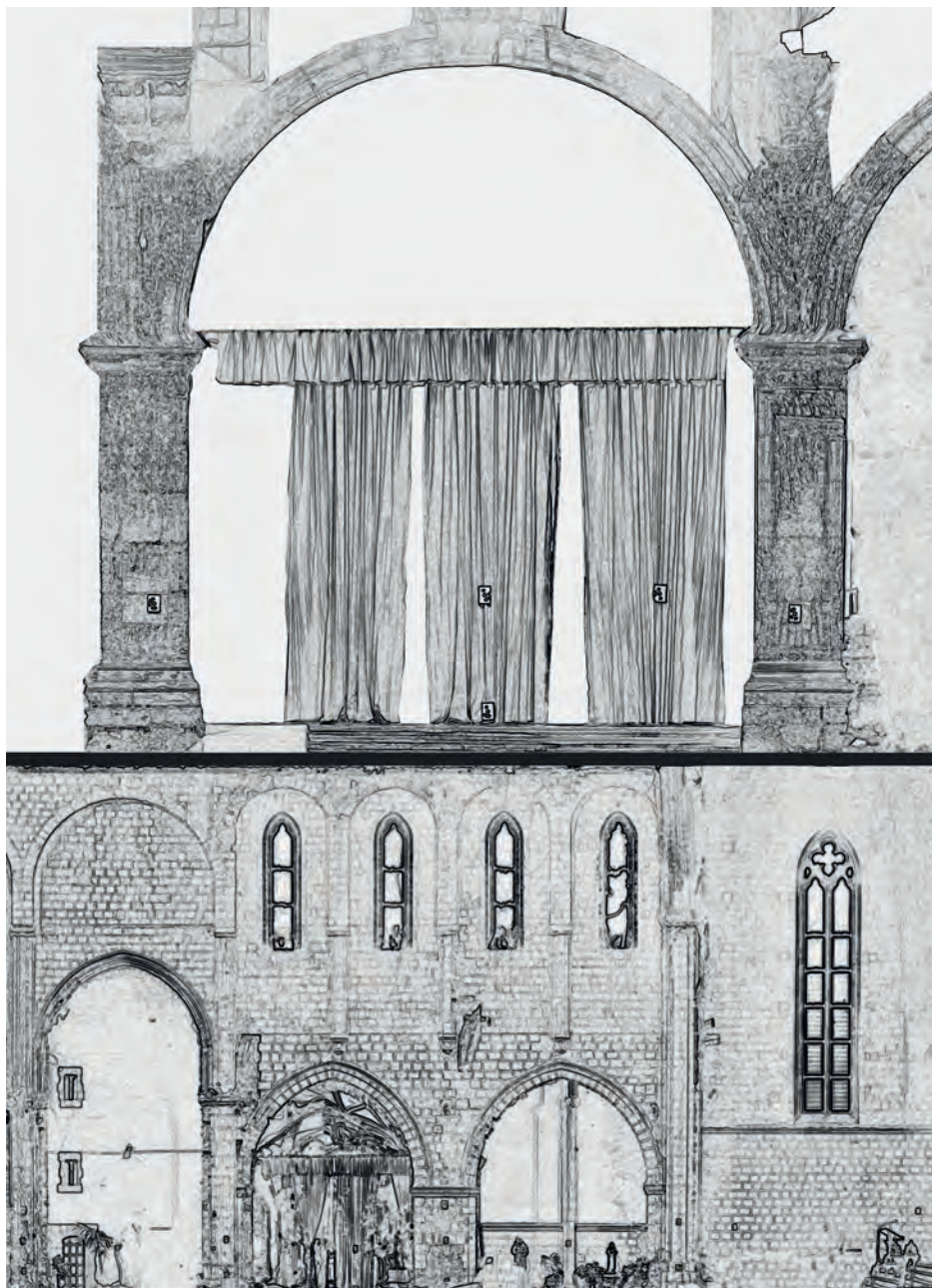
Conclusioni

Ecco quindi che l'imperativo morale dell'architetto di oggi alle prese con un progetto di restauro non è solo quello del minimo intervento inteso come rispetto per la preesistenza e di tutti i valori che essa porta con sé, ma anche in relazione a quanto sia possibile fare realmente per conservare quei valori a rischio, in un contesto di limiti spesso stringenti: per questioni economiche, ma anche per l'ingresso sulla scena di molti attori interessati al progetto, dal privato che vive quelle architetture, ad esempio, sino alle esigenze della Soprintendenza.

Note

- ¹ Cfr. R. Browning (1855), *Andrea del Sarto*, versi 75-87.
- ² Cfr. G. Carbonara, p. 107.
- ³ Cfr. J. Ruskin, pp. 226 e ss., sull'Aforisma 31 ne 'La lampada della memoria'.
- ⁴ Cfr. G. Carbonara, op. cit., pp. 641-691. Il riferimento è rispettivamente alla Carta del restauro del 1972 e alla Dichiarazione di Amsterdam del 1965.
- ⁵ Cfr. S. Casiello, p. 9. Si parla in effetti della necessità di una 'ragionevole ricostruzione' all'interno di limiti e modi difficili da definire.
- ⁶ Cfr. E. Vassallo.
- ⁷ Cfr. M. I. Catalano, pp. 128-131.
- ⁸ Cfr. G. Carbonara, op. cit., pp. 641-691. Carta di Atene del 1931, art. 5, in cui si richiede la dissimulazione del cemento armato.





Didascalie

Fig. 1: Lo stato della chiesa dopo il bombardamento. Cfr. E. Vassallo, p. 104.

Fig. 2: In senso orario: pilastro in cls armato inglobato nella muratura; abside pentagonale, cordolo in cls armato; volta ad ombrello in cls armato. Ivi, p. 108-109.

Fig. 3: Rilievo di pianta e sezione, stato di fatto (2018).

Fig. 4: Rilievo fotogrammetrico digitale della sezione longitudinale e dell'arco tra terza e quarta navata.

Bibliografia

Giovanni, Carbonara (1997), *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori.

Stella, Casiello (1990), "Il restauro architettonico: problematiche e metodologia d'intervento", in Stella, Casiello (a cura di), *Restauro. Criteri, metodi, esperienze*, Napoli, Electa Napoli.

Stella, Casiello (2000) (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli, Electa Napoli.

Maria Ida, Catalano (2010), "Sant'Eligio Maggiore. Eloquenza del frammento", in R. Middione, A. Porzio (a cura di), *Napoli 1943: i monumenti e la ricostruzione*, Napoli, Edizioni Fioranna.

Gennaro Aspreno, Galante (1873), *Guida sacra per la città di Napoli*, risorsa online.

John, Ruskin (2019), *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book.

Emanuela, Vassallo (2011), "I 'Quartieri Bassi'. Ricostruzione, restauro, e oblio di edifici religiosi nel secondo dopoguerra a Napoli: il caso di Sant'Eligio al Mercato", in Stella, Casiello (a cura di), *Offese di guerra: ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Alinea.

Comprendere e tradurre il Noto e il Nuovo: sovrascrivere l'esistente

Alessandro Gaiani

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura,
ricercatore universitario, ICAR14, alessandro.gaiani@unife.it

La scena italiana, per la sua complessità sia morfologica che culturale, ha sempre posto problemi diversi e ben più articolati rispetto ad altri contesti. Di conseguenza l'architettura ha sempre sviluppato la capacità di mediare la propria posizione all'interno dello scenario internazionale attraverso filtri che gli hanno consentito, pur attraverso una varietà linguistica e una qualità progettuale senza pari, di fornire un peculiare contributo al dibattito internazionale. Unica fra tutte le architetture europee, quella italiana ha sempre contrattato la propria adesione alla contemporaneità attraverso una serie di filtri che la ponevano in grado di dialogare con le risorse offerte dalla tradizione, con la città storica.

Ogni città ha una propria storia legata alla cultura di chi l'ha abitata e alla conformazione dei luoghi. La storia della città è anche ciò che l'ha portata dallo stato rurale alla condizione attuale. Le sue tracce, soprattutto per un architetto, non sono rimaste solo nella memoria scritta e orale trasmessa, ma nel modo in cui si è composta e ricomposta nel tempo, sovrapponendosi alla propria preesistenza, ma sempre conservandone traccia in sé. La conservazione della memoria e della cultura si deve oggi basare, per un architetto, su nozioni e modelli che devono attraversare nuove soglie ed entrare in nuovi territori, ma partendo sempre dalla lettura della stratificazione urbana della città. La sovrapposizione e la stratificazione, sono il fondamento con cui si è evoluta ogni città, così come la ritroviamo oggi. Il patrimonio culturale e architettonico può allora essere trasmesso attraverso la definizione di strategie di conoscenza dei fenomeni in atto in cui si integrino il riconoscimento della storia così da mantenere le differenze culturali, il patrimonio di conoscenze e competenze che possono essere trasmesse da una generazione all'altra e la definizione di nuove modalità di intervento in grado di rispondere alle nuove necessità del vivere contemporaneo.

Secondo Thomas Kuhn¹ un nuovo paradigma non può imporsi che attraverso una rottura con lo stato precedente del sapere, e così via in una continua progressione di una serie di rotture. Si tratta quindi di comprendere se siamo di fronte ad un nuovo paradigma architettonico, cioè di un sistema di pensiero riferito all'architettura dotato di caratteristiche proprie, in rottura con gli altri paradigmi architettonici tale da essere

caratterizzato dall'impossibilità di una qualunque coesistenza con quelli che l'hanno preceduto. Nel mondo dell'arte siamo sicuramente in presenza di un nuovo paradigma, come evidenzia Giuseppe Di Giacomo: «L'arte contemporanea funziona bene come paradigma, dotata com'è di caratteristiche proprie, così radicalmente in rottura con gli altri paradigmi artistici – e prima di tutto con il paradigma moderno – che sembra impossibile qualunque coesistenza»².

La prima conseguenza che possiamo cogliere è che l'opera non è più l'oggetto opera dell'artista, ma è il racconto, il processo, l'atto, il diventare temporanea nella performance o l'happening. Sono opere che, facendo riferimento alla riflessione teorica di Nelson Goodman (1968), transitano da un oggetto nello spazio a una rappresentazione nel tempo, introducendo quindi all'interno dell'opera il contesto nel quale essa si dà forma.

La seconda è che l'avvento del mondo digitalizzato conduce gli artisti ad inserire nel proprio lavoro quello di altri in una sorta di postproduzione³, in cui si riciclano e ricombinano suoni, immagini, forme, come Rirkrit Tiravanija che si appropria di un'opera di Philip Johnson e vi invita i bambini a disegnare (Fig. 1). Il campo artistico diviene quindi uno scenario in cui gli artisti utilizzano «tanti magazzini riempiti di utensili da usare, stoccaggi di informazioni da manipolare per essere poi rimessi in scena», ed inoltre: «Questo è il campo dell'exformale [...]: è il luogo in cui si svolgono le trattative di frontiera fra l'escluso e l'ammesso, il prodotto e lo scarto»⁴, in cui Nicolas Bourriaud, riprende da Marx il concetto di 'interstizio sociale', ovvero la costruzione di uno spazio di negoziazione in una condizione flottante di marginalità. L'opera si trasforma quindi da un oggetto esposto nel 'white cube' ad un 'fatto' che entra in rapporto con lo spazio e il tempo, in cui il pubblico diviene co-interprete dell'opera: «L'arte relazionale verte sull'universo delle interrelazioni umane e dell'ambiente sociale in cui si svolgono e implica la partecipazione attiva del pubblico a cui è destinata»⁵, diviene un processo in cui si formano continue e in mutazione relazioni. L'opera d'arte della contemporaneità è quindi una continua opera di mediazione all'interno di una relazione tra autore e il pubblico, tra oggetti scartati e interstizi sociali. Il

rapporto tra noto| novum⁶ si consuma allora, nel mondo dell'arte, all'interno di un nuovo paradigma in cui non si producono più opere legate al progresso e alla ricerca solo del nuovo come nel moderno o oggetti che non avevano rapporto con la storia o questa era utilizzata solo come valore simbolico, ma nel rapporto che si consuma tra lo spazio, gli oggetti riutilizzati, le persone e il tempo.

Poiché vi è sempre stata una corrispondenza tra arte e architettura, se volessimo trasportare tali ragionamenti nel mondo dell'architettura dovremmo prendere atto quindi che il post-moderno è ormai culturalmente passato. L'affermazione «non esistono fatti ma solo interpretazioni» (Nietzsche, 1885) ha caratterizzato l'era postmoderna conducendoci ad una molteplicità di scritture, ricondotte a ricerche personali, che portano a una scrittura architettonica autoreferenziale, ad oggetti indipendenti dal contesto e quindi dallo spazio e dal tempo che ha avuto come conseguenza la nascita delle 'archistars'⁷ (Fig. 2).

Oggi ci troviamo in una nuova condizione in cui le tecnologie e le piattaforme social hanno di fatto determinato una traslazione degli spazi di 'incontro', aggregazione e comunità dal piano reale e locale a quello virtuale e planetario, destrutturando e semplificando, almeno sul piano percettivo, l'interazione sociale. I non luoghi dell'interazione sociale (spazi di transito e consumo), sono attrattivi, user friendly, disinibenti, immediati pur nella mediatezza del mezzo che è di fatto schermo, muro di protezione, a garanzia di dubbi anonimati e molteplici identità. Tutto ciò ci ha portato ad un appiattimento dello spazio e del tempo a favore di un continuo stay on, di un continuo presente, in cui la storia rimane ai margini e a mutare la nostra percezione di luogo ed identità.

Diviene allora fondamentale definire una riflessione di necessità che risulta implicita individuare nel rapporto tra pensiero teorico ed azione in architettura. La questione centrale riguarda come mutare l'approccio al progetto di architettura alla luce dei nuovi cambiamenti e porci la domanda non più nei termini «Cosa fare di nuovo?», ma «Cosa fare con quello che esiste?». Questo cambio di paradigma, ci conduce a proporre una nuova 'traduzione' dell'enorme patrimonio di oggetti e relazioni della città e delle sue architetture, con un approccio strategico legato al

recupero, alla manipolazione e rimessa in scena.

Questa nuova visione si traduce in architettura, in analogia e reinterpretando quanto avviene nel mondo dell'arte, nella 'riscrittura' della storia a profitto di racconti plurali: possiamo cioè operare sulla storia attraverso un approccio identitario in cui si 'sovrascrivono' le storie passate con quelle presenti utilizzando una strumentazione in 'accordo'¹⁸ alle pulsioni espressive identitarie, mutando gli 'scarti' delle città in valore e operando attraverso non più e solo con un approccio partecipativo ma di co-produzione coinvolgendo nell'operazione di mutazione quelle comunità resilienti/resistenti transitando dall'oggetto all'atto, da una condizione di marginalità ed esclusione ad una di inclusione (Fig. 3).

Nella contemporaneità diventa quindi necessario recuperare e, si badi bene, non sostituire (sarebbe infatti un errore storico imperdonabile, oltre che una forma di ottusa regressione, demonizzare la diffusione e l'utilizzo delle tecnologie), le connessioni reali tra le persone nei luoghi in cui vivono, riportando alla dimensione locale un valore identitario ormai smarrito. E' proprio la riappropriazione del patrimonio preesistente, la memoria collettiva che i luoghi sono in grado di rappresentare, la chiave per traslare la ricerca del senso di appartenenza di una comunità dal livello virtuale a quello reale. Ed ecco che in base al tipo di comunità abbiamo una molteplicità di spazi differenti, non per forza strutturalmente codificati, in cui avviene la congiunzione tra il sociale, la cultura e l'individuo. Sono spazi in cui viene riconosciuta la natura identitaria e dove è possibile realizzare la relazione in cui lo spazio e il tempo, seppur compressi, riescono ad attivare rapporti radicati e orientati.

Mutare il bene da conservare oggi 'scartato' non comprende solo conoscere la storia dell'edificio, le strutture, il suo rapporto morfo-tipologico con la città, ma attivare strumenti critici e culturali capaci di restituire una visione non indotta dei luoghi ma interpretazione della relazioni presenti. Ed è proprio la natura di queste relazioni che proviamo ad indagare introducendo una nuova strategia, il 'ri-condizionamento', che diviene quindi sia presupposto teorico che finalità operativa della trattazione, ma anche quel sistema 'relazionale' di connessione delle differenze in cui si trasforma lo scarto in valore. (Fig. 4)





E' quel sistema che ragiona sugli scarti in quegli 'interstizi' che la città ci ha lasciato e opera sia sul significato di «trovare quanto abbiamo sotterrato e dimenticato o scartato» (Dionigi, 2019)) sia sulla trasformazione, innovazione e/o consolidamento di logiche topologiche e principi del contesto con cui si relaziona. Il patrimonio pre-esistente, campo dell'identitario, diventa il campo di azione del progetto sociale e architettonico, le loro relazioni, la selezione che si compirà sugli elementi esistenti, tracceranno nuove gerarchie e consentiranno l'introduzione di nuovi strumenti: valutare le tracce del passato, saperle integrare nelle logiche della mutazione, valorizzare le differenze per produrre una 'genealogia', sono obiettivi da perseguire, come ci descrive magnificamente Costantino Dardi: «... da un processo di formazione per crescita successiva, una lenta modificazione delle parti, uno stratificarsi degli elementi, un sovrapporsi degli interventi, una impercettibile rotazione d'asse, un arretramento marginale, una figura che non coincide, un allineamento che non conferma, una relazione che non riappare. Ma ci parla anche di nuove figure che arricchiscono le precedenti, innesti di forme, intersezione di spazi, reinvenzione di vincoli, risoluzione di nodi, formazione di cerniere, abbandono di luoghi, ridefinizioni di margini, recupero di emarginazioni, cancellazione di immagini, concrezione di strutture, manipolazione di misure, variazione di ritmi»⁹.

Utilizzare quindi quegli strumenti che derivano, in parte da un'interpretazione del sistema di classificazione tipologico come principio evolutivo e dinamico applicato a spazi e situazioni da ricodificare, in parte da logiche adattive che mutano e si configurano a seconda delle condizioni di relazione con il contesto che concorrono a formare un nuovo alfabeto urbano. Tali strumenti, pur nella loro incompletezza dovuta alle molteplicità di istanze che il luogo e gli edifici porranno, cercheranno di ridefinire il senso dell'intervento instaurando una relazione di scambio con le categorie dell'ibrido, della permeabilità, della discontinuità, della frammentazione, dell'instabilità e della contaminazione assunte come valori al presente e non come semplice distanza dal passato.

Note

- ¹ Cfr. Thomas Kuhn, *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, trad. it Adriano Carugo, Einaudi, Torino, 2009.
- ² Giuseppe Di Giacomo, *Dalla modernità alla contemporaneità: l'opera al di là dell'oggetto*, Studi di estetica, anno XLII, IV serie, Mimesis, Milano, 1-2/2014.
- ³ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabooks, Milano, 2004
- ⁴ Nicolas Bourriaud, *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, Postmediabooks, Milano, 2016, p. 8
- ⁵ Vilma Torselli, *Arte Relazionale*, in www.Artonweb.it, pubblicato il 04 aprile 2007
- ⁶ Cfr. Ivano Dionigi, *Osa Sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Milano. Solferino, 2019
- ⁷ Gabriella Lo Ricco e Silvia Micheli, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Mondadori, Milano, 2003
- ⁸ Jean-Hubert Martin (éd. Par.), *Partages d'exotisme*, R union des Mus es Nationaux, Lione, 2000, p. 124
- ⁹ Costantino Dardi, *Archeologia parlante e archeologia del silenzio*. In *Architettura in forma di parole*, a cura di Michele Costanzo, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 126-7

Didascalie

Fig. 1: *Untitled, playtime*, imagine tratta dalla mostra *Projects 58: Rirkrit Tiravanija*, 1997, New York, Museum of Modern Art (MoMA).   2017. Digital Image, The Museum of Modern art, New York/Scala, Firenze.

Fig.2: Doris Salcedo, *Biography of war*, Installazione alla 8 Biennale Internazionale di Istanbul, 2003.

Fig. 3: Cartolina degli studenti di Architettura del Laboratorio di Progettazione III B a.a 2019-20 in cui innestano opere di Archistar nell'area ex maresciallo Tito a Sarajevo.

Fig. 4: Bologna, Ex Mercato Ortofrutticolo. Occupazione degli spazi da parte della comunit  XM 24 (foto di Fabio Mantovani)

Bibliografia

- Beatrice Lamonica, Jakob, Rutqvist, Peter, Lacy, (2016), *Circular Economy, Dallo spreco al valore*, (tradotto da) M. Vegetti, Milano, Egea.
- Costantino Dardi (2009), *Archeologia parlante e archeologia del silenzio*, in Michele Costanzo (a cura di), *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet.
- Franco, Purini (2012), *Scrivere architettura, Alcune cose su cui abbiamo dovuto cambiare idea*, Firenze, Prospettive edizioni.
- Ivano, Dionigi (2019), *Osa Sapere. Contro la paura e l'ignoranza*, Milano. Solferino.
- Nicolas, Bourriaud (2004), *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, (tradotto da) G. Romano, Milano. Postmediabooks.
- Nicolas, Bourriaud (2016), *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, (tradotto da) M. Dellaia, Milano, Postmediabooks.



Comunicare l'assenza mediante l'evocazione della forma

Ludovica Grompone

Università IUAV di Venezia, SSIBAP - Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, specializzanda, SSD ICAR/14, l.grompone@stud.iuav.it

Le tracce del nostro passato nella cultura, nella lingua, nei monumenti, nelle istituzioni o nel paesaggio, sono per noi talmente rilevanti da obbligarci a seguirle al fine di capire una parte importante di quel che siamo (Settis, 2004). D'altra parte, come sostiene Umberto Galimberti, l'identità non è un fattore individuale, ma è un fattore sociale e, in tal senso, la società ci consente di costruire una delle nostre potenziali identità¹. Tuttavia, nel caso di quella identità ereditata dal passato, di cui il nostro patrimonio oggi si fa portatore, è un dato di fatto che non ci venga data in consegna di per sé e non sia neanche lì a portata di mano, ma, al contrario, risulta nostro compito saperla evocare (Settis, 2004). A tal fine, agli inizi dell'Ottocento, tra ciò che caratterizzò gli studi condotti da alcuni tedeschi e da Leo von Klenze in particolare, oltre ad una generale meticolosità nei rilievi e nelle rappresentazioni, vi fu proprio una peculiare attitudine nel definire delle ipotesi di ricostruzione ideale di tutti quei monumenti ormai andati perduti, come forse solo i vincitori del *Prix de Rome* furono capaci di mostrare (Maglio, 2009).

Con essi, peraltro, si iniziò ad instaurare sin dai primi viaggi uno stretto legame tra *voyeur* e *voyageur* attraverso un montaggio evocativo di parole ed immagini, rilevando che, non solo vista e luogo, ma anche moto ed emozione, potessero essere concetti irrimediabilmente connessi. Pertanto, non stupisce che tali termini nella lingua inglese siano legati tra loro, forse non a caso, da una relazione di omofonia che intercorre tra le parole *sight / site* e *motion / emotion* (Bruno, 2015). D'altro canto, l'interdipendenza dei loro significati all'epoca incuriosì anche il mondo della scienza, che, alla fine dello stesso secolo, pose l'attenzione sull'importanza dell'empatia nell'estetica: il tema fu studiato dapprima da Robert Vischer nel 1873 e, in seguito, approfondito attraverso la teoria secondo la quale l'osservazione di specifiche forme architettoniche sarebbe stata in grado di coinvolgere gli spettatori con vere e proprie risposte emotive e corporee (Freedberg, 2007).

Ma la conoscenza dell'antichità classica in tutti i suoi aspetti e forme, durante l'Ottocento, ebbe un'importanza considerevole soprattutto nel rapporto tra archeologi ed architetti, traducendosi in una collaborazione che si sarebbe persa nel corso del Novecento con l'instaurarsi di confini

disciplinari, consolidando per le due categorie approcci ed atteggiamenti divergenti nei confronti dei reperti archeologici (Basso Peressut, 2014). La riflessione sul potere delle immagini e del contesto di cui l'uomo si circonda, ad ogni modo, oggi è ritornata un tema d'attualità ed ha permesso di riaprire la questione sull'interpretazione dell'antico. Negli ultimi decenni, del resto, tale idea ha avuto modo di radicarsi con una maggiore consapevolezza vista la rapidità con cui è possibile cambiare luoghi, persone e relazioni, poiché viviamo un tempo in cui la transitorietà rende sempre meno solida la nostra quotidianità.

La dialettica tra materiale e immateriale

In un'atmosfera simile, dunque, si è resa necessaria la ricerca di punti saldi e ciò ha senz'altro portato ad un rinnovato interesse nei confronti dell'archeologia. In particolare, la rovina, al giorno d'oggi, si pone sempre più di frequente nell'immaginario comune come quell'oggetto che nei millenni è stato capace di caricarsi di significati, riuscendo, attraverso la sua materia, a trasmetterne il concetto, perfino all'interno di una società liquida in cui l'immagine prevale sul senso profondo di ogni cosa. Così, attraversare la soglia d'ingresso di un sito archeologico pur non conoscendone la storia risulta per molti ancora un'esperienza unica, poiché spesso la visione delle rovine è capace di suscitare un trasporto emotivo legato a quel valore immateriale che in esse è custodito. Emerge quindi in maniera evidente come l'oggetto archeologico sia figlio di due dimensioni contrapposte, quella materiale e quella immateriale, e, di conseguenza, anche quanto risulti importante tenere a mente tale dicotomia da cui la suggestione della rovina scaturisce nel momento in cui con essa si è chiamati a lavorare e a confrontarsi.

D'altronde, il progetto per l'archeologia, come viene inteso attualmente, è molto differente da quello classico maturato nel periodo ottocentesco e novecentesco. Questo perché la dialettica tra materiale e immateriale, tra durata e consumo, tra valori assoluti e relativismo, deriva da quella visione contemporanea che si lega a doppio filo al problema della valorizzazione, ben lontana dalla visione moderna che si riferisce principalmente a questioni di narrazione identitaria e di identificazione in modelli

culturali, civici o artistici. La questione dell'identità in questo senso passa da obiettivo a strumento (Martemucci, 2014) e doverosa allora risulta l'attenta codifica di tracce e labili segni che caratterizzano l'immagine della rovina.

Tuttavia, la lettura e l'analisi del manufatto archeologico risultano possibili solo attraverso la convergenza di saperi diversi, ricercando una sintesi univoca tra di essi. Una sfida non da poco per ogni studioso, in un momento storico in cui le specializzazioni in ciascuna disciplina sono ormai diventate tali da rendere più che difficoltoso il dialogo tra i molteplici approcci teorici esistenti. Avvicinarsi alla rovina diventa, a tal punto, una questione di metodo, seguendo il quale il progetto di architettura per il nuovo in un armonioso dialogo con l'antico, prima ancora di nascere come multidisciplinare, risulta essere interscalare e multitemporale. Sarà, allora, proprio la collocazione nel paesaggio, la spazialità, lo stile, la tecnica, la matericità, nonché quelle consuete superfici che ancora ne delimitano la sbiadita forma, che sapranno raccontarne la storia, attraversando il suo passato, il suo presente e ciò in cui si tramuterà nel futuro.

Il progetto per l'archeologia, una questione di metodo

L'archeologia del paesaggio in quest'ottica si pone come un'attività di ricerca in cui, non solo l'indagine d'archivio e l'indagine storiografica, ma anche l'indagine archeologica e quella geomorfologica possono portare a spunti di riflessione importanti, poiché, come ci ricorda Francesco Venezia «Ogni elemento, nel mentre è ordinato in sequenze geometriche e prospettiche con altri elementi, registrando in esse la ragione della propria posizione [...]» (Venezia, 2006). Si tratta di un insieme di elementi ma anche di processi, i quali individuano un'istantanea del territorio che contraddistinguono, potendo al contempo essere interpretati sia come singoli oggetti sia come parti di un sistema interconnesso (Tosco, 2009). La comprensione del *locus* permette in questo modo di decifrare il palinsesto, il quale si compone di aree di estrema complessità stratificatesi nei millenni in senso orizzontale e verticale (Basso Peressut e Caliarì, 2017).

Il confronto fra la 'forma del suolo' e la 'forma dell'architettura' in entrambe le direzioni e su scala territoriale, pertanto, consentirà di farne emergere la conformazione e, con tali premesse, il nuovo intervento potrà germogliare mostrandosi come una 'architettura di suolo' capace di risolvere le inevitabili discontinuità topografiche tra configurazione antica, moderna e contemporanea (Franciosini, 2017). Cercando di ridefinire i contorni della spazialità dell'antico alla scala architettonica, risulterà essenziale, perciò, avere la padronanza dei principi di stratigrafia archeologica di Harris e del *matrix*, che permette di documentare la successione cronologica degli strati e comprendere come ogni quota sia rappresentativa di un dato tempo che il singolo strato testimonia. D'altra parte, l'introduzione della quarta dimensione temporale nel sistema di documentazione archeologica ideato da Harris è stata definita rivoluzionaria, avendo permesso di padroneggiare gli estremi di un lavoro di ricerca scientifica che rischiavano di divenire ingovernabili con il progredire delle tecniche di scavo ed il moltiplicarsi delle azioni cristallizzate nel suolo archeologico sottoforma di unità stratigrafiche (Manacorda, 1990).

Queste ultime, giungendo alla scala del dettaglio architettonico, dovranno essere oggetto di successivo approfondimento all'interno dei singoli settori di scavo e, in tal modo, di ciascuno strato se ne potranno ricercare le ragioni culturali mediante l'analisi stilistica e tecnica dei ritrovamenti, facendo confluire su un unico reperto conoscenze sviluppate negli ambiti delle discipline della storia dell'arte e dell'architettura. Il documento di storia materiale, a tal punto, verrà sottoposto ad un'analisi critica per comprenderne il messaggio veridico e se ne individueranno le falsificazioni intenzionali o dovute alle circostanze della produzione, le alterazioni frutto di azioni umane, i processi naturali, gli eventi traumatici e l'incuria (Bellini, 2005). In altre parole, verrà posta al centro dello studio la materia, nonché quei valori che la materia porta con sé. In questo lavoro, necessario sarà l'intervento dell'occhio clinico del conservatore e, lì dove l'occhio nudo non potrà dare risposte, fondamentale sarà il dialogo con il chimico del restauro.





L'ermeneutica nel progetto museografico

A questo punto, solo nel momento in cui la conoscenza del manufatto archeologico sarà stata approfondita a tutte le scale e facendo riferimento a ciascun periodo storico, sarà lecito interrogarsi sui margini, guardando con occhi nuovi quella forma in parte scomparsa e chiedendosi se non sia forse proprio nel momento in cui ci si consuma che si è maggiormente in grado di intuire il senso dell'esistenza. E sarà proprio l'assenza ad essersi caricata di un nuovo valore, poiché come ci ricorda l'opera di Mario Merz *Se la forma scompare la sua radice è eterna*. Si opererà quindi con i vuoti rimodellandone i bordi, rendendone leggibili gli ambiti a diverse quote o instaurando in maniera capillare e chirurgica contatti fra epoche (Franciosini, 2017). Infine, si ricorrerà all'analogia ed al linguaggio analogico per evocare la forma perduta.

Progettare per l'archeologia comporterà, così, l'introduzione di un pensiero duplice capace di interpretare il passato ed al contempo riflettere su come meglio presentare ed abitare la memoria. Si ricorrerà, perciò, ad una dimensione del progetto essenzialmente ermeneutica, finalizzata alla rivelazione di un significato culturale dell'antico espresso dalla sola forma della sua presentazione in senso museografico. «L'interpretazione di un'archeologia», di conseguenza, «comporta scienza e congettura e alla fine l'archeologia diventa un problema di rappresentazione architettonica» (Martemucci, 2014). All'«idea di un 'classico' atemporale ed immutabile (tanto diffusa nella cultura comune e nella retorica politica)» si contrappone in questo modo «l'assiduo lavoro degli specialisti, che del 'classico' conoscono ed esplorano le intime contraddizioni, le sfaccettature, i debiti a culture 'altre' [...]». Pertanto, l'antico, piuttosto che modello immutabile, si riappropria di quello stimolo ad un serrato confronto, allontanandosi da quella falsa visione di una 'morta eredità' che ci appartiene senza nostro merito e divenendo ogni volta qualcosa di diverso e di 'estraneo' da riconquistare giorno dopo giorno (Settis, 2004).

Note

¹ La citazione si riferisce al video di promozione dell'ultimo libro di Umberto Galimberti pubblicato il 26 settembre 2019 dal titolo "Umberto Galimberti: Perché? 100 storie di filosofi per ragazzi curiosi".

Didascalie

Fig. 1: Rilievo fotogrammetrico terrestre di un ambiente di Piazza d'Oro a Villa Adriana. L'immagine, parte di un lavoro più ampio condotto da Eduardo Baviera Llópez, Camilla Donantoni, Thomas Fabbri, Laura Franzon, Ludovica Grompone e Luca Grossi, mostra, in alto, la restituzione del modello tridimensionale dell'ambiente e, in basso, la perfetta coincidenza del prospetto interno con uno dei rilievi degli architetti del *Grand Tour*.

© Ludovica Grompone, 30 agosto 2014

Fig. 2: Mario Merz. *Se la forma scompare la sua radice è eterna*, 1982-89. Tubi al neon. L'opera fa parte della Collezione Peggy Guggenheim esposta a Venezia.

© Ludovica Grompone, 26 settembre 2019

Fig. 3: Un esempio di 'architettura di suolo' nel progetto di Dimitris Pikionis ad Atene. L'interpretazione dei sentieri ateniesi secondo i principi di topografia estetica.

© Ludovica Grompone, 27 gennaio 2015

Fig. 4: Un esempio di evocazione della forma di João Carrilho da Graça a Lisbona. L'architetto, consapevole del carattere parziale delle conoscenze sulla preesistenza, ricorrendo ad un linguaggio astratto in analogia con l'esistente ne ridisegna le forme.

© Ludovica Grompone, 30 dicembre 2012

Bibliografia

Amedeo, Bellini (2005), "I militanti", in Benito Paolo, Torsello (a cura di), *Che cos'è il restauro?*, Venezia, Marsilio Editori.

Andrea, Maglio (2009), "Introduzione", in id., *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia dell'Ottocento*, Napoli, Clean Edizioni.

Carlo, Tosco (2009), "Paesaggio e storia", in id., *Il Paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Roma, Editori Laterza.

Daniele, Manacorda (1990), "Introduzione", in Edwards Cecil, Harris, *Principi di stratigrafia archeologica*, Urbino, Arti Grafiche Editoriali.

David, Freedberg, Vittorio, Gallese (2007), "Motion, emotion and empathy in esthetic experience", in *Trends in Cognitives Sciences*, n° 5, maggio 2007, pp 197-203.

Francesco, Venezia (2006), "Introduzione", in id., *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Mondadori Electa.

Giuliana, Bruno (2015), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Monza, Johan&Levi Editore.

Luca, Basso Peressut (2014), "L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei", in Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Calari (a cura di), *Architettura per l'archeologia*.





Museografia e allestimento, Roma, Prospettive Editrice.

Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (2017), "Introduzione", in Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aión Edizioni.

Luigi, Franciosini (2017), "La discontinuità topografica tra città antica, moderna e contemporanea", in Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aión Edizioni.

Romolo, Martemucci (2014), "Presentazione", in Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Caliarì (a cura di), *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Editrice.

Salvatore, Settis (2004), *Futuro del 'classico'*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Salvatore, Settis (2004), "Il 'classico' nell'universo del 'globale'", in id., *Futuro del 'classico'*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Salvatore, Settis (2004), "Futuro del 'classico'", in id., *Futuro del 'classico'*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Criticità del progetto in ambito archeologico. Valutazione “oggettiva” dell’esistente o ricorso alla semantica del non spazio?

Matteo Ieva

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell’Ingegneria Civile e dell’Architettura, professore associato, SSD ICAR14, matteo.ieva@poliba.it

«Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo. Perché il domandare è la pietà del pensiero»

M. Heidegger

Questioni critiche sul tema del progetto con l’antico

In apertura alle brevi riflessioni esposte di seguito si propone un quesito: è possibile prevedere l’esistenza di una struttura di componenti, ad un tempo, *critiche* e *concrete-essenziali* con cui costruire un sistema che orienti le scelte nel campo del progetto in un contesto antico?

Diciamo subito che non può esserci risposta immediata a un tema che si offre come intreccio di interrogativi che, messi in relazione, amplificano in modo esponenziale la domanda iniziale; a patto che non si tralasci buona parte delle interazioni generate dal reticolo di connessioni mutue derivate dalla sintesi organica di tutto l’insieme.

Proposito di queste brevi note è l’interesse a presentare alcune valutazioni generali che non hanno la pretesa di considerarsi risolutive ma ambiscono, piuttosto, ad aprire un *focus* sulla questione, molto dibattuta ma ancora priva di strumenti condivisi.

Veniamo dunque alla valutazione del riconoscimento della struttura di relazioni che si genera al momento in cui si determina la corrispondenza dei componenti in essere al ragionamento, che prelude a un continuo rimando del sistema *essere-ente*.

Come di norma, nei casi in cui si prevede di progettare in un luogo in cui sono documentate strutture antiche, occorre considerare l’evidenza di un “processo critico” che porta a legare inscindibilmente enti costituenti e figure interessate. Riduttivamente identificate nel *progettista*, nella sua condizione di soggetto operante, e nella *testimonianza del passato* che esprime un reale conoscibile, autentico nella sua concreta oggettività. Struttura di rapporti esemplificata nella ‘relazione dialettica’ definita dal binomio complesso costituito da: 1. la traccia dell’*essere* che ricade nel dominio di un antico provato - sia pure contemporaneamente connotato da un *nulla* che supera l’evidenza materiale/sensibile come attestata nella sua condizione originaria e quindi dispiegata in un composito

meccanismo *diveniente* -, costituita dalla fisicità stabile della testimonianza storica, la quale, in base al proprio valore e ai condizionamenti di cui essa è costituita e induce al luogo, implica già una possibile "vocazione" di intervento-trasformazione; 2. l'interpretazione (nell'accezione dell'*inter-pres*) che viene offerta conoscitivamente/ coscienzialmente dal progettista che ne propone la sua conservazione/mutazione, mettendo in conto le possibili condizioni critiche intrinseche ed estrinseche (cioè quelle proprie del bene in sé insieme al problema del rapporto con un contesto) rilette con un orizzonte teorico-speculativo nutrito (auspicabilmente) da un background gnoseologico che giunge ad orientare le personali valutazioni.

Questa dualità di relazioni mostra apertamente il dato del problema che non discende solo dall'*oggetto* (ritrovamento antico) con i suoi "vincoli" strutturali/storici/formali essendo evidente una compiuta cointeressenza di rimandi interagenti con il giudizio di chi interviene (*soggetto*), il quale può esprimere la propria idea (quale evidenza che permette di cogliere le cose nella loro verità possibile al fine di proporle la congruente modificazione) in modi molto differenti.

A ciò si aggiunga una ulteriore incognita alle due richiamate, si direbbe terza del sistema ma non marginale sebbene di difficoltosa valutazione, che discende dal modo in cui il "bene" (a trasformazione avvenuta) viene percepito da chi l'osserva, sia esso specialista esperto o semplice consumatore.

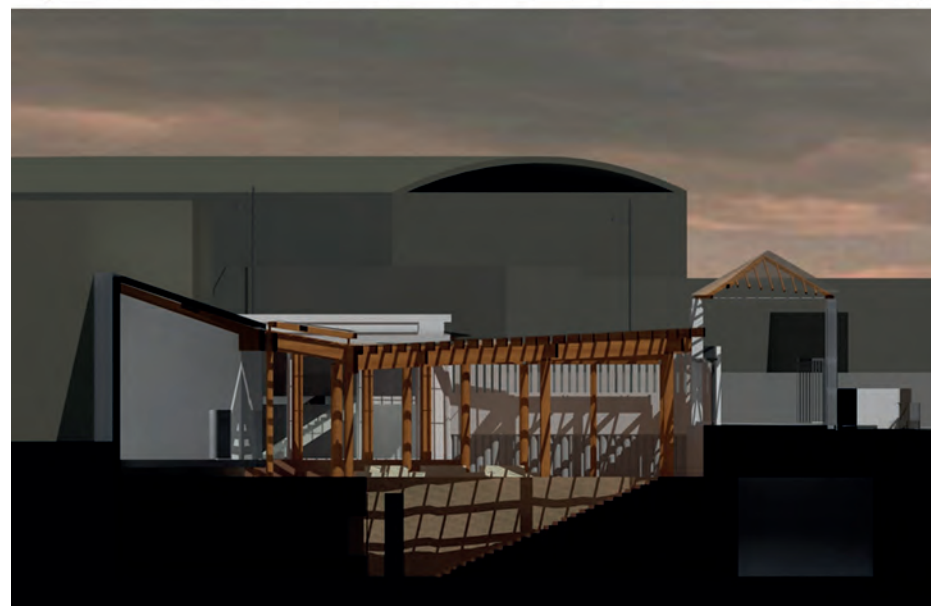
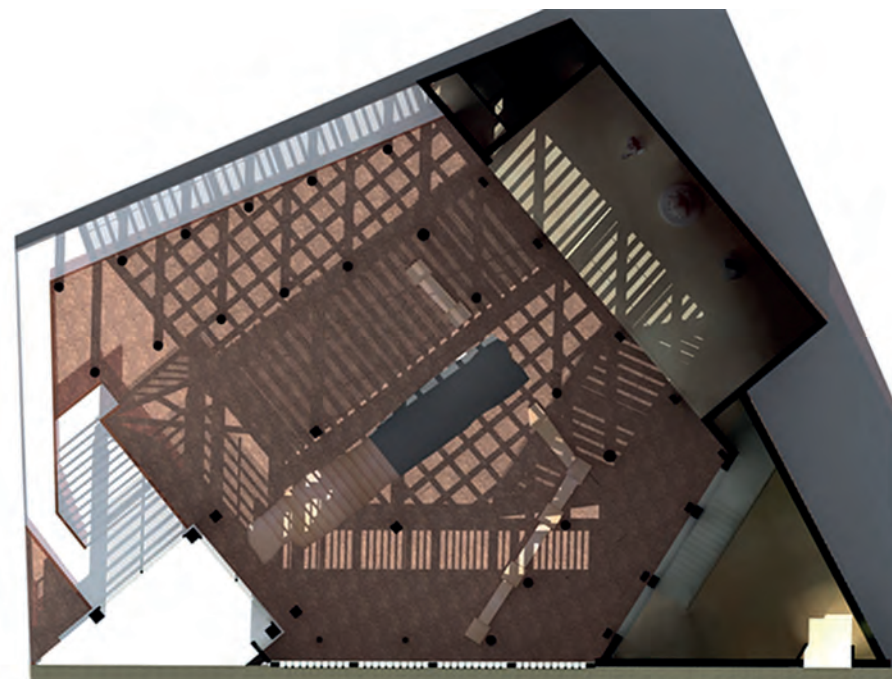
Siamo, in questo caso, precipitati nel dominio del domandarsi declinato nell'interrogativo volto a ricercare risposte possibili che il progetto può tentare di offrire in rapporto a ciò che si vuole o che si deve soddisfare. Si tratta in fondo di riconoscere, come sempre nel profondo del cogito *critico* del *pro-jectus*, la sintesi integrata che vive nella relazione che si instaura tra *soggetto*-interpretante e *oggetto*-reale su cui si interviene che implica una molteplicità di aspettative; quella dell'oggetto in sé e l'altra del soggetto che agisce, insieme al nesso intersoggettivo derivante dalla partecipazione di chi percepisce l'opera compiuta; prospettiva di (inter)azione che rende la questione complessa e di non semplice risoluzione.

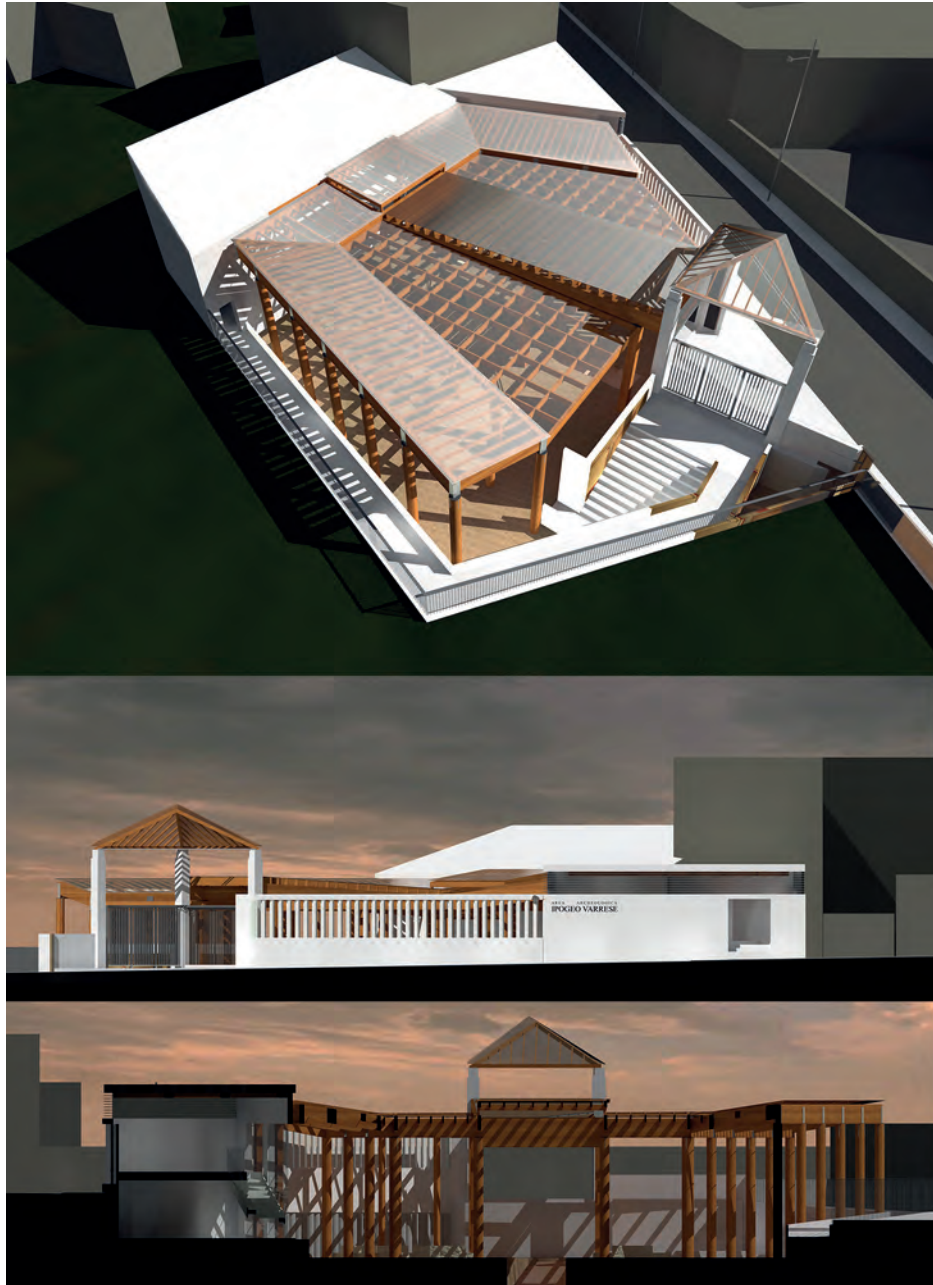
Si pensi, ad esempio, al solo vincolo che discende dalla possibilità di riconoscere il concetto di "luogo antico" che può avere un diverso significato a seconda che si tratti di un singolo elemento monumentale o di un'area estesa costituita da più componenti in relazione tra loro o di un sistema multiforme di antiche strutture dal diverso assetto costitutivo, ecc. Allo stesso tempo, ciascuna di queste potrebbe essere isolata o in un contesto non costruito o al margine di un edificato o, infine, inserita in un tessuto urbano. E ancora, del luogo andrebbero riconosciuti i caratteri specifici dipendenti dall'essere un ambiente degradato o una unione di elementi anonimi (alla scala del paesaggio, del tessuto, dell'oggetto architettonico), cioè privi di qualsiasi valore, o monumentali; ecc. Nell'articolazione degli elementi, specialmente alla scala del tessuto, interviene anche un altro fattore che pone ulteriori e più mirati interrogativi a proposito della possibilità di relazionare l'area (questa a quota coincidente o inferiore o emergente rispetto alla sistemazione) alle gerarchie proprie del contesto – definite da percorsi, edifici, monumenti o altro - e, non da ultima, al modo in cui "percettivamente" si determina il rapporto con l'intorno gerarchizzato, attraverso la complessa meccanica della forma soggettiva della noesi, tuttavia, mediata dal vissuto intenzionale (v. piazza Argentina o l'area dei fori o piazza A. Imperatore a Roma). Riguardo, poi, alla modalità con cui il "soggetto" propone la sua *ideacogito*, condizionata dal tipo di intervento da eseguire (restauro, conservazione, valorizzazione, musealizzazione, copertura di protezione, ricostruzione o reintegrazione volumetrica, sistemi di accesso, sistemi di comunicazione, ecc.), il campo della discussione si fa ancora più incerto a causa della mancanza di una non "oggettivabile" ipotesi del progetto.

Del resto è noto che il termine progetto esprime più accezioni diversificate che spaziano tra l'ipotesi di continuità e quella di discontinuità (come afferma M. Cacciari) presenti rispettivamente nei termini *proairesis* – secondo l'accezione aristotelica - e *Entwurf* - in cui la preposizione *En* significa distacco -, che portano a una molteplicità di azioni culturali/intenzionali.

Lo dimostrano le molte realizzazioni (o le sole ipotesi progettuali) proposte specialmente nell'ultimo trentennio. Richiamando selettivamente alcune, che a parere di chi scrive non mostrano la deriva dell'astrazione ma centrano – risolvendole - molte delle questioni rilevate, considerate niente più che puri campioni di studio in cui “vincoli” e “obiettivi” (della riflessione progettuale) sembrano dare risposte agli interrogativi che emergono da una, sia pure parziale, preventiva osservazione, si noti, ad esempio, l'intuizione di L. Franciosini proposta nella soluzione della copertura del sito della villa tardoantica di Faragola ad Ascoli Satriano in cui, la pressoché totale assenza di rapporto “vincolato” con il luogo - la piana del Tavoliere coltivata a grano e priva di emergenze significative -, porta alla soluzione di un volume che risolve, simultaneamente, sia la protezione delle strutture dell'antica villa tramite una copertura che non sottrae al sito il suo valore di “bene monumentale”, mostrandosi (pur con tutta la complessità propria della grande copertura, qui articolata in spazi gerarchizzati simultaneamente partecipi dell'insieme) subordinato al sistema contenuto, sia la relazione con l'intorno che “annuncia” la presenza dell'area archeologica senza ricorrere a operazioni clamorose quanto inutilmente gestuali. Dunque, un equilibrato rapporto tra “organismo contenente” e “sistema contenuto” inteso, questo, tanto alla scala dell'oggetto in sé (bene e copertura), quanto a quella più estesa del paesaggio.

Condizione diversa è quella che compare nel progetto di concorso per piazza A. Imperatore di F. Cellini che dà conto del rapporto con il tessuto nel quale è inserito il mausoleo, con le sue complesse gerarchie, e restituisce all'area un'adeguata relazione con il costruito circostante – anch'esso di grande valore -, pensando lo spazio come una grande piazza che raccorda tutti gli accidenti incontrati. Differente, invece, la condizione del sito della necropoli di S. Paolo Fuori le Mura; qui la copertura si configura geometricamente con un profilo ad arco ribassato lasciando totalmente permeabile lo spazio sottostante e inserendosi nel contesto del parco quasi come un “segno” appena visibile che annuncia (e protegge) l'area.





Altre tematiche interessanti, utili ai fini del ragionamento, si riscontrano nella soluzione a Périgueux proposta da J. Nouvel per il museo gallo-romano della domus di Vésone. Una copertura che sembra sospesa su un involucro trasparente e riporta, nell'intradosso visibile dalla zona di scavo, un'articolazione plastica che simula la pianta della sottostante abitazione. Aspetto inedito che introduce una componente simbolico-rievocativa del sistema contenente.

Ulteriore esempio, anche questo conveniente per trattare le considerazioni richiamate, il museo dei reperti romani a Coira di P. Zumthor che impiega il legno anche nella chiusura esterna dei tre cubi, configurata come un brise soleil continuo che restituisce all'edificio un rapporto quasi simbiotico con il contesto naturale nel quale è inserito.

Interessanti appaiono anche alcune opere di I. Linazasoro realizzate in contesti antichi, come esemplare è l'intervento di G. Grassi a Sagunto per la "dimostrazione" prospettata sul concetto di integrazione/restauro dell'antico teatro romano.

L'elenco dei casi possibili non può evidentemente essere limitato ai pochi esempi citati e andrebbe esteso a ulteriori campioni di studio. Tuttavia l'elencazione sarebbe improduttiva se fatta come pura annotazione in cui si intercettano aspetti (pur se) utili al ragionamento in parola, globalmente disorganici in assenza di criteri selettivi che permettano una classificazione ragionata. Si pone dunque il problema di come dovrebbe strutturarsi un'ipotesi di metodo con cui studiare gli esiti concreti.

Ci troviamo ancora in un campo critico che non fornisce risposte ai quesiti ma ancora dubbi e domande.

Operare con la consapevolezza che si incede verso una condizione arrischiante è già premessa utile a costruire un sistema di pensiero che fissi una griglia di questioni, in potenza oggettivabili. L'azione progettuale implica in sé un fare problematico che alimenta un agire basato proprio sul dubbio. E, pur ammettendo accezioni diversamente orientate, il progetto deve sempre essere imperniato su un modo di agire euristico (dal greco $\epsilon\upsilon\omicron\upsilon\sigma\tau\omicron\varsigma$ = cerco, trovo, scopro), quale aspirazione alla conquista di un'ipotesi di sviluppo (empirico) tendente a ricercare prospettive nuove e di necessaria modificazione. E tuttavia, non potendo parlare

di euristica in termini generali ma di diverso “rendimento” di rigore euristico, risulta essenziale ricercare un orientamento che possa dar vita a un insieme di regole generali e di tecniche di analisi costruite su dati reali, giungendo a strutturare un’euristica come programma di ricerca, costituita da un “nucleo” di ipotesi e deduzioni concretamente/oggettivamente verificate. Ancora una volta coscienti che un ulteriore problema si pone al momento in cui ciascuna realizzazione, pur se riconosciuta di grande valore, mettendo in gioco il rapporto diadico soggetto-oggetto, giunge a fissare una serie di “incognite” del progetto le quali non possono essere prerogativa esclusiva degli “enti” in gioco e affidate, per così dire, alla *túke*. Come stabilire, allora, un modo/metodo che possa dare all’idea-cogito una struttura di riferimento, se non propriamente oggettiva, quantomeno verificabile? Al fine di intraprendere un’azione di ricerca come avvio di un “luogo del possibile” in risposta alle proposizioni interrogative proprie del ragionamento, risulta necessario cercare un riordino della materia che vada nella direzione di un possibile “statuto” ragionato, anzitutto stabilendo una serie di dati che possano restituire alcuni aspetti individuati e condivisibili, da cui la riflessione progettuale potrebbe prendere le mosse. Dunque, tentare di costruire una possibile “griglia di problemi”, casomai partendo proprio dalla sistematizzazione dei casi documentabili, attraverso i quali dedurre soprattutto i “vincoli” e i “dati verificabili”. Ciò, al fine, di dare alle numerose “variabili” in gioco un diverso valore nell’ambito di una teoretica che, strutturata metodologicamente, permetta l’avvio di una fase critica del *pensiero progettante* in cui l’azione individuale si inveri mediante un esercizio in cui prevalga una *soggettività-oggettiva*.

Caso studio: Progetto di copertura-valorizzazione dell’area funeraria Varrese

L’Ipogeo Varrese (IV sec. a.C.) è collocato nella periferia dell’abitato di Canosa di Puglia ed è accessibile da una arteria che collega la città al sistema vallivo dell’Ofanto e a quello murgiano. Il tema che si pone come primo quesito a cui dare risposta riguarda la condizione morfologica del sito, interamente ipogeo, e il rapporto con il costruito circostante che





obbliga una riflessione sul “valore” da attribuirsi all’area funeraria come elemento in sé, e contemporaneamente come può rapportarsi all’edificio disorganico circostante. Costruita una gerarchia di valori subordinata ai vincoli riconosciuti, l’ipotesi congetturale di progetto si è orientata sul principio da adottare che, in questo caso, non è stato proposto attraverso una condizione di iato, di semantica negante il rapporto con lo spazio, di discontinuità e di astrazione pura volta a negare il rapporto con la storia e con i limiti strutturali del contesto, ma ha tentato di costruire una relazione organica unificante le questioni in essere al sistema area archeologica-città-paesaggio. A tal fine, la struttura di protezione è stata pensata col presupposto di mostrarsi quale elemento “significante” che, oltre a rappresentare all’esterno la copertura come emergenza, ne doveva richiamare l’antico l’assetto reinterpretato criticamente. La “scelta” del tipo di “involucro” da impiegare e il sistema costruttivo sono stati studiati per rendere leggibile, evocandola, l’articolazione spaziale dell’area sepolcrale costituita dal *sema*, dal *naiskos*, dal *dromos*. La geometria del sistema coprente è stata integrata da due ambienti a quota differenziata, l’uno di accesso di forma triangolare condizionata dal lotto, l’altro di servizio per le attività comunicative ed espositive. Le immagini descrivono il progetto integrale di valorizzazione dell’area monumentale elaborato dallo scrivente e dall’arch. C. Robbe e ne documentano la parziale attuazione.

Didascalie

Fig. 1: Progetto: pianta del sito con l’assetto degli ambienti e della struttura portante la copertura; sezione sul *dromos*.

Fig. 2: Progetto: vista dall’alto del sistema della copertura dell’Ipogeo; prospetto lungo via Lavello; sezione trasversale.

Fig. 3: Viste interne della struttura realizzata.

Fig. 4: Accesso ad una cella del monumento funerario in rapporto alla struttura di copertura superiore.

Bibliografia

Matteo, Ieva e Carmine, Robbe (2015). *Il progetto della Tomba Varrese tra paesaggio urbano e istanze conservative*, Canosa di P. – Ass. alla Cultura, Canosa di P., digitalprint.
Luigi, Franciosini (2014), *Archeologia e progetto. Paesaggi antichi lungo la via Clodia*, Roma, Gangemi Editore.

Architettura del presente, oltre la storia e l'archeologia

Antonino Margagliotta

Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Ingegneria, professore associato, ICAR-14, antonino.margagliotta@unipa.it

Paolo De Marco

Universitat Politècnica de València, Università degli Studi di Palermo, dottorando, ICAR-14, paodema1@doctor.upv.es

Prima di ogni altra costruzione c'è la caverna-grotta che si nasconde nella montagna (madre e dea), ed il riparo donato dalla natura. Nella grotta l'uomo si nutre ancora di bacche, radici e carne cruda; nel thòlos è diventato artefice: ha fabbricato utensili per cavare, armi per cacciare, strumenti per misurare. Non vuole più di vivere al buio come le talpe e aspira alla luce di giorno e al fuoco la notte, che si è procurato rubandoli agli dei (anche se nel mito l'ultimo riparo di Prometeo è ancora una grotta). La grotta, luogo informe e buio, è trasformata dall'ingegno in thòlos grazie alla geometria, alla misura, alla luce! In questo spazio l'uomo comincia a ossessionarsi a farsi simile a dio: governare la luce, contare il numero dei giorni, attendere con precisione l'arrivo delle stagioni. Lì dentro inizia a godere dell'accecante luce del sole e dell'avvolgente chiarore della luna, tanto che l'occhio circolare (che conclude e apre la cupola) è sole e luna. Nel thòlos, che è luogo della vita (sia esso casa, tomba o tempio), l'uomo diventa sensibile alle misure, inizia a commisurare lo spazio in rapporto alle dimensioni del suo corpo e pure a volere abitare lo spazio fuori misura che è proprio degli dei. Si rende consapevole dell'infinità del cerchio, che dà forma alla terra, e della concavità dell'universo: l'architettura che ha realizzato, spazio nella terra verso il cielo, è divenuto rappresentazione della terra e del cielo. In seguito, costruendo capanne (espressione della razionale capacità elaboratrice) l'uomo si è ulteriormente emancipato ed è uscito definitivamente dall'utero materno.

Le ragioni della memoria

L'architettura ha spesso utilizzato le sue memorie e i suoi misteri come materiali della costruzione della forma e per determinare le sue ragioni d'uso. Nello specifico, ci sono costruzioni assunte come inizi, con principi che resistono e stanno oltre la storia e oltre l'archeologia poiché invero condizioni spaziali che si collocano al di là del tempo e possono considerarsi senza tempo. E, tuttavia, esse intersecano la storia - poiché traducono principi riscontrabili in diverse epoche con le specifiche declinazioni di linguaggio e necessità d'uso - e incrociano l'archeologia che fornisce le testimonianze reali di condizioni che altrimenti restereb-

bero concetti o espressioni del mito.

Alcune architetture contemporanee assumono come propri mezzi espressivi questi fondamenti, come se volessero disseppellire (quasi con una operazione archeologica) quanto è rimasto nascosto e la memoria stessa; come se intendessero ristabilire un riallineamento all'archè dell'abitare e all'essenza della costruzione: forse un desiderio di azzeramento di forme ed espressioni della contemporaneità, forse antidoto alle difficoltà e alle incertezze del presente, contrassegnato dall'invasione frastornante e labile delle immagini e delle parole, dalla ricerca dell'incessante novità, dalla debolezza delle idee, dalla liquefazione dell'architettura stessa.

L'architettura cerca allora riparo nell'abisso del tempo facendo riemergere alcune immagini che sono concetti spaziali primordiali e, per questo, principi essenziali nell'elaborazione e nella costruzione dello spazio, per «stare sulla riva del silenzio e della riflessione» come scrive Alberto Campo Baeza (2018, 12) nei suoi *Principia*, per pensare al vuoto, alla pesantezza e sensorialità della materia, alla natura, alle forme del tempo che dura. Questo riferimento alle origini non è il ritorno all'abitare sottoterra quanto una sorta di provocazione per solidificare l'architettura e riflettere sui principi e sugli atti fondativi del progetto. È il desiderio di ricondurre l'esperienza del progettare e del costruire alla essenzialità dell'architettura stessa e allo spirito della pura necessità, spaziale e formale. All'affermazione di principi corrispondono, poi, particolari dispositivi per i materiali del progetto e l'applicazione di specifiche metodologie nel progetto. Ma i riferimenti nell'architettura contemporanea (specialmente quella recente) a certi inizi possono anche interpretarsi come trasgressioni all'ordine razionale e al sistema logico dell'architettura che ha assunto come archetipo la capanna, per operare una revisione critica di modelli e di metodologie (Di Caterina e Lenza, 1988, 18-39).

Principi

Le origini sono archetipi spaziali (prima che formali) che si offrono come matrici di esperienze possibili, legati al mondo litico: strutture stereotomiche (fuori terra) e tettoniche (dentro e sottoterra), apparentemente in

antitesi ma comunque originate entrambe dal cavare. Vi corrispondono da un lato il labirinto, che la tradizione ricorda come struttura fuori terra ma il cui nome deriva forse da *labyrion* che è il «cunicolo a più piani e con molte uscite scavato nel terreno dalla talpa» (Santarcangeli, 2000); dall'altro il thòlos, costruzione ipogea che si innalza verso il cielo a cui fanno particolare riferimento, come si dirà, esemplari architetture del nostro tempo.

Il thòlos (che si sviluppa in epoche precedenti alla colonizzazione greca e proviene verosimilmente dall'oriente) non è una costruzione unica, anche se è una architettura compiuta e reale, ma un concetto spaziale primordiale, che travalica la storia e l'archeologia stessa e proviene da un passato talmente antico che potrebbe essere esistito *ab aeterno*. L'archeologia restituisce solitamente camere funerarie con caratteristiche che perdurano, con poche variazioni, fino all'inizio dell'epoca storica. Si tratta di uno spazio scavato di pianta circolare (o che aspira ad essere un cerchio) a cui si accede tramite un corridoio come nel celebre Tesoro di Atreo a Micene (in blocchi di pietra squadrata) o nella Gurfa di Alia in Sicilia (interamente scavato) e che è il più grande thòlos del Mediterraneo. I caratteri che definiscono il thòlos sono quindi: l'impianto centrico, il vano campaniforme con la sfericità delle pareti e la cupola; lo spazio cavo o interstiziale ottenuto per sottrazione; la chiusura con l'esterno e il carattere di internità; la spazialità solenne e nascosta; l'oscurità (specialmente dello spazio sacro) che aiuta alla concentrazione e predispone al raccoglimento; la direzionalità dello spazio attraverso l'uso della luce zenitale che perfora la pietra.

Divenuto nel tempo monumento, questa costruzione svela le radici culturali e umane ed esprime l'idea della sacralità dello spazio e della stessa architettura (De Marco e Margagliotta, 2018).

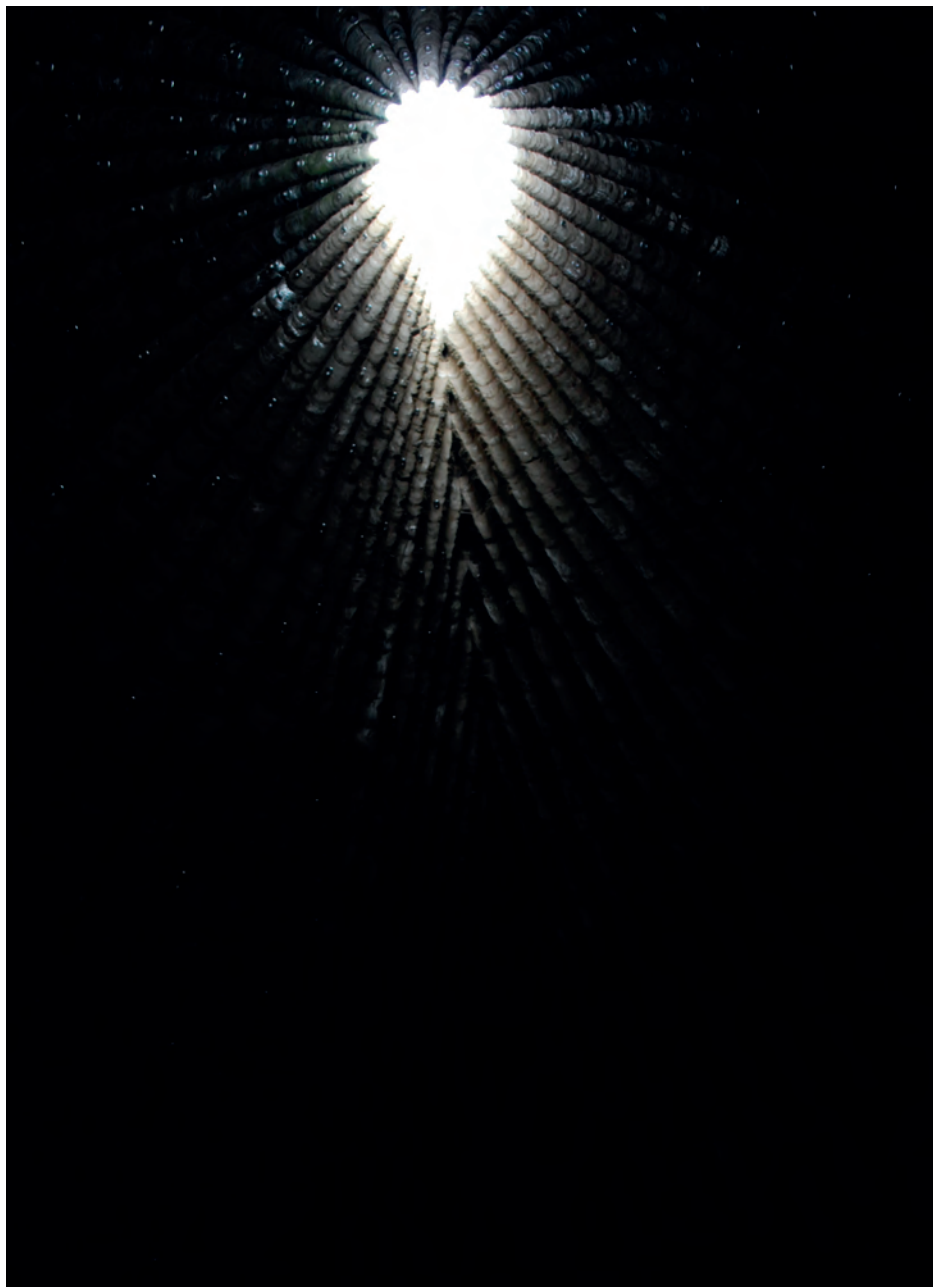
Essa affiora continuamente e nell'architettura di ogni tempo, tanto che l'idea della preminenza dello spazio scavato interno, secondo Giedion, «comprende l'intero periodo dal Pantheon [la più solenne ed emozionante espressione che restituisce lo spazio del thòlos] alla fine del diciottesimo secolo» (1964, XLVII), periodo in cui viene anche reinterpretato in forma della ragione come nel famoso disegno del *Temple à*

la Nature, ou de la Raison di Étienne-Louis Boullée (1793-94), in cui vi è ancora la grotta concava (attratta dalla forza centripeta della terra) e scabra, con una fenditura nella parte più bassa che pare introdurre al buio degli inferi; ma, mediata da un portico di centinaia di colonne, essa è poi sovrastata dalla grande cupola bianca che s'innalza verso il cielo (attratta dalle leggi dell'astrazione celeste). Lo spazio rammemora la sua origine e la condizione primordiale dell'abitare, sublimata e condotta a perfezione dal purissimo volume della semisfera: la contraddizione tra natura e artificio, tra la forma naturale e la sua trasformazione ad opera dell'uomo, è divenuto pensiero ragionante. Boullée rappresenta e idealizza lo spazio del thòlos con una operazione che, attraverso la memoria, esprime il passaggio dall'archeologia alla storia e dalla natura allo spirito razionale.

Dentro la storia dell'architettura, nel centro di Berlino, la veste neoclassica della *Neue Wache* di Karl Friedrich Schinkel (1816-18) cela all'interno uno spazio rettangolare puro e spoglio, in origine destinato ad essere sede della guardia reale, e che nel 1931 Heinrich Tessenow converte in memoriale, forando la copertura e inserendo un oculo (decentrato) che, come nel Pantheon di Roma fa entrare luce e pioggia e determina una sorta di thòlos cubico. Il thòlos convive con la capanna nella cappella che Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz (1923) realizzano nello Skogskyrkogården di Stoccolma. Al luogo propriamente commemorativo si accede attraversando uno spazio di compressione, un pronao esterno coperto dal grande tetto spiovente; segue poi uno spazio voltato a semisfera, che sembra scavare il volume complessivo, sostenuto da otto colonne che descrivono uno spazio centrico culminante nell'oculo di luce. L'edificio costruisce una gradualità di passaggi che, a ritroso, procedono dal bosco, alla capanna al thòlos per determinare un percorso che procede verso le origini dello spazio e del tempo.

I caratteri del thòlos resistono anche nel tempo della modernità e compaiono in occasioni specifiche, anche in contesti differenti e geograficamente lontani, soprattutto negli spazi per il culto e per la memoria (per le funzioni che Ruskin definirebbe commemorative e celebrative) ma anche quando l'architettura si confronta con la natura e sperimenta





ta il potente legame con la Terra. E, tuttavia, questi principi riaffiorano non solo in edifici religiosi ma anche per altre funzioni - ma sempre di grande valore simbolico - come il museo ipogeo di San Lorenzo a Genova di Franco Albini (1954-56) o l'aula dell'assemblea nel Parlamento a Chandigarh (1961-65) che Le Corbusier fa diventare luogo sacro alla comunità laica.

Presenza

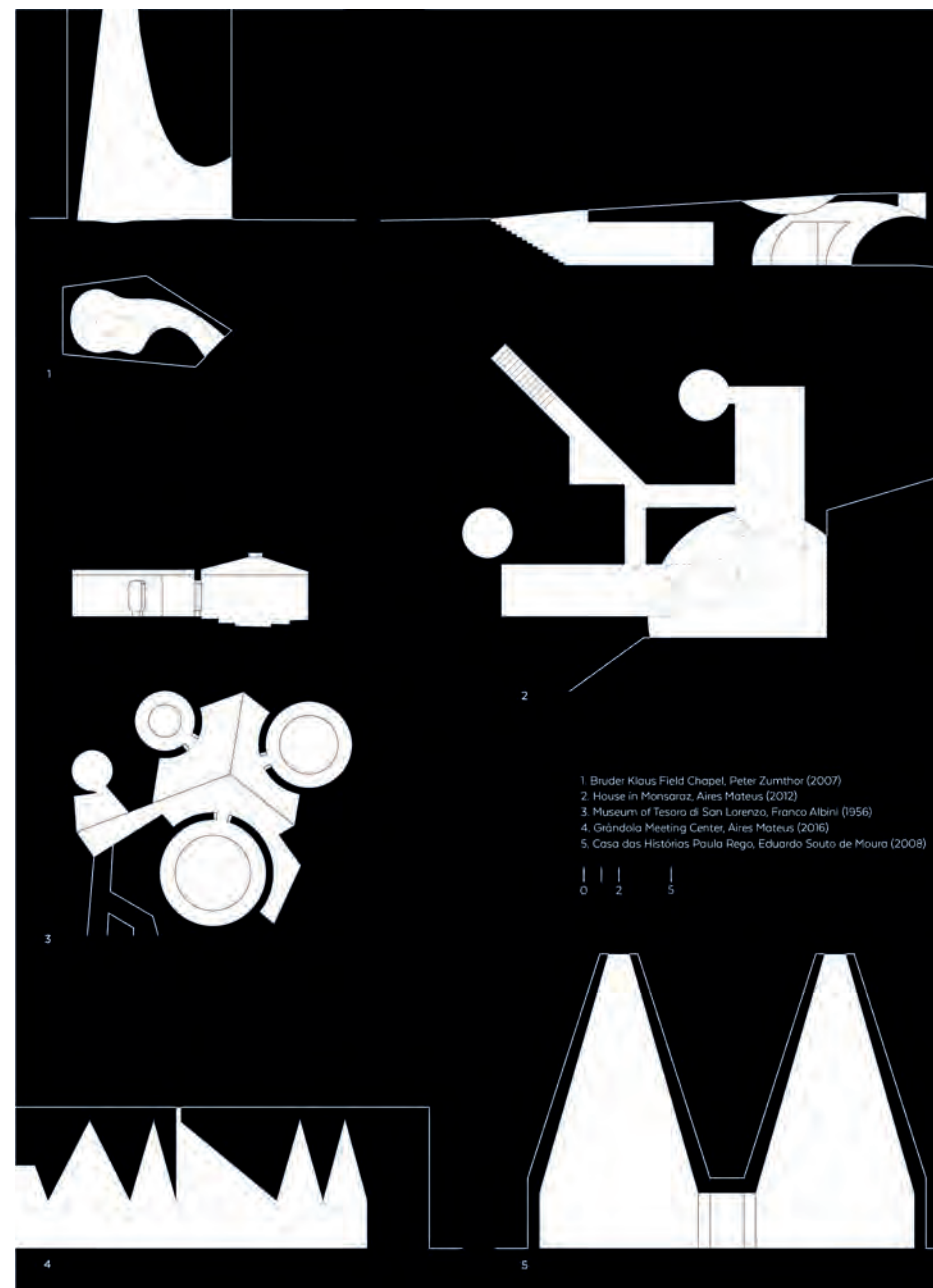
Interessante resta il richiamo nell'architettura recente, che su questi principi definisce una propria poetica. Si tratta di singoli edifici (isolati e isolabili, che aspirano ad una sorta di intimità) che, ancor più delle configurazioni complesse, esprimono una ricerca improntata sulla spazialità della costruzione piuttosto che sull'organizzazione urbana. Il procedimento predilige lo scavo e la sottrazione che rivela la massa della materia, la gravità, il vuoto, la luce, l'ombra. Il recupero dello spessore murario determina un limite più spesso ed una separazione più marcata tra interno ed esterno. Gli esiti conducono ad una architettura che protegge e difende, pesante ed essenzialmente opaca, in antitesi alla continuità visiva interno-esterno, alla trasparenza e alla leggerezza. A loro volta le azioni legate a svuotare, togliere, eliminare corrispondono alla ricerca del primario e dell'essenziale. Non possono fare a meno, però, delle tecnologie contemporanee che si rendono sostegno alla chiarezza dei principi stessi e consentono di farvi corrispondere inedite espressioni e originali soluzioni.

Nei lavori di Francesco Venezia questi temi ricorrono in modo particolare nei progetti della nuova chiesa di Gibellina o del museo della stratigrafia storica di Toledo (2006), come pure nell'allestimento della mostra *Gli Etruschi* a Palazzo Grassi (2000) e nell'edificio per il laboratorio prove materiali dello IUAV (1995-2001), un thòlos cubico in cui il dispositivo spaziale in copertura capta la luce e illumina il grande spazio cavo. Peter Zumthor realizza la *Bruder Klaus Kapelle* (2007) nella campagna di Colonia, a pianta pentagonale irregolare e che mostra le stratificazioni della struttura un calcestruzzo pensato come una pietra fusa. Tuttavia, la forma prismatica non racconta nulla di ciò che avviene al suo interno;

la porta, infatti, è la soglia tra un paesaggio agricolo ed uno spazio altro, una cavità oscura, quasi un grembo femminile, illuminato zenitalmente da un foro aperto verso il cielo. La metafora dell'oculo come cratere è esplicita nel *Roder Crater project* (1979-2015) che James Turrell costruisce nel deserto dell'Arizona in cui una sequenza di spazi ipogei culmina in un cratere spento, spazio celebrativo degli eventi geologici e atmosferici. Sul confine tra arte e architettura, il potere evocativo e simbolico del sottosuolo ispira le leggere curvature del *Teshima Art Museum* di Ryue Nishizawa (2010): quasi una collina artificiale – eccezionalmente bianca – che emerge dal suolo, un sottile guscio cavo e vuoto, pensato per raccogliere l'acqua delle piogge attraverso due grandi fori circolari e divenire nuovamente natura. Attraverso l'artificio dell'architettura si enfatizza l'appartenenza al suolo, alla natura e al suo ordine. E ancora, a Lampedusa, luogo di mezzo tra Europa e Africa e crocevia di migrazioni, Renato Rizzi immagina uno spazio per commemorare le tragiche vicende delle traversate: la *Cattedrale di Solomon* (2017) è un santuario ipogeo, impercettibile nel paesaggio da cui emerge solo con l'oculo, materializzazione dell'*axis mundi* e punto di contatto tra il mondo sotterraneo (spazio dell'interiorità e dell'invisibile) e il mondo in superficie (dell'esteriorità e del visibile). Il tema investe anche lo spazio domestico e la sua sacralità: nella *Casa a Quinta do Lago* (1984-89) Eduardo Souto de Moura espande verticalmente e all'esterno lo spazio centrale del soggiorno con la cupola che diventa memoria dell'antico focolare. Una volta campaniforme definisce uno spazio solenne nella casa di Manuel e Francisco Aires Mateus in prossimità del lago Alqueva, a Monsaraz (2018). Da un volume parallelepipedo interrato, lo scavo e la sottrazione di volumi sferici determinano un oculo che anima lo spazio concavo e apre la vista sul paesaggio naturale.

Conclusioni

Queste esperienze di architettura non aspirano a risolvere i problemi del nostro tempo ma propongono un nuovo modo di pensare che è poi antico, attraverso «la costituzione di una distanza critica radicale nei confronti dello stato delle cose e come fondamento di un presente do-





tato di una tensione verso la costruzione di un senso durevole del fare» (Gregotti, 2013, XVI): contribuiscono a riaffermare la sostanza dell'abitare e la solidità della materia. Recuperano, allora, la singolarità dell'esperienza e sono il risultato di una ricerca che muove dalla spazialità interna e ripropone l'antico *ergon poietikon*. È una architettura non astratta ma fatta di emozioni (il riacquisito rapporto con la terra e con il cielo) oltre che di luce (che è luce naturale). Di fronte alla liquidità, alla immaterialità, all'inatteso dell'estetica del presente riaffermano un'idea di sublime al tempo contemporaneo attraverso la solidità, la matericità-sensorialità, la certezza delle cose già viste: una sorta di desiderio di profondità che può contribuire alla conoscenza di sé e del nostro tempo.

Didascalie

Fig. 1: La thólos della Gurfa ad Alia. Foto Alessio Lo Bello.

Fig. 2: Peter Zumthor, Bruder Klaus Kapelle. Foto Barbara Stec.

Fig. 3: La persistenza della thólos nell'architettura contemporanea. Antonino Margagliotta e Paolo De Marco.

Fig. 4: Aires Mateus Associados, Casa a Monsaraz. Foto João Guimarães.

Bibliografia

Alberto, Campo Baeza (2018), *Principia Architectonica*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Paolo, De Marco e Antonino, Margagliotta (2019), "Memory and presence of thólos in architecture", in Carmine, Gambardella (edited by), *World Heritage and Legacy. Culture | Creativity | Contamination*, Roma, Gangemi Editore International: 460-469.

Paolo, Di Caterina e Cettina, Lenza (1988), "La grotta quale idea di architettura", in Vittorio, Magnago Lampugnani (a cura di), *Sotto Napoli. Idee per la città sotterranea*, Verona, Electa Napoli: 18-39.

Fernando, Espuelas (2004), *Il vuoto. riflessioni sullo spazio in architettura*. Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Michel, Foucault (1971), *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.

Sigmund, Giedion (1964), *Spazio, Tempo ed Architettura*, Milano, Ulrico Hoepli Editore.

Vittorio, Gregotti (2013), *Il sublime al tempo contemporaneo*, Torino, Einaudi.

Francesco, Iodice (2015), *Cavità e limite*, Siracusa, LetteraVentidue.

Manfredi, Nicoletti (1980), *L'architettura delle caverne*, Roma-Bari, Edizione Laterza.

Joseph, Rykwert (1977), *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, Oscar Studio Mondadori.

Paolo, Santarcangeli (2000), *Il libro dei labirinti*, Milano, Sperling & Kupfer Editori.

Intervenire nell'esistente. Scuole innovative e trasformazioni urbane

Dina Nencini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, dina.nencini@uniroma1.it

La trasformazione delle strutture scolastiche rientra in un quadro di trasformazione dell'esistente che vede impegnata la cultura architettonica nazionale, ma non solo. L'entità del patrimonio scolastico esistente e la necessità di adeguarlo alle più recenti e rinnovate esigenze contemporanee, pone una questione complessa e che coinvolge differenti ambiti disciplinari. La ricerca dunque non intende risolvere la vasta problematica dell'adeguamento delle strutture scolastiche, quanto piuttosto inquadrare un particolare problema: quello che unisce la trasformazione degli edifici alle esigenze del quartiere e della comunità in cui sono collocate. Questa reciproca necessità oltre a rendere possibili più facilmente le realizzazioni e gli adeguamenti necessari alle scuole, apre soprattutto, a uno sguardo alternativo sulla scuola, non più come luogo protetto della trasmissione della conoscenza, ma anche centro di sviluppo e di alimento dell'identità del quartiere, in cui spesso le scuole assumono, nella penuria di luoghi collettivi, già funzioni d'incontro e comunità.

Questa tendenza non riguarda solo l'Italia. Una cospicua letteratura in materia presenta in molti paesi europei esempi virtuosi in tal senso. Va ricordato che sebbene gli ordinamenti normativi distinguono i diversi Paesi nell'applicazione dell'istituto scolastico, le tendenze pedagogiche da sempre hanno un'influenza internazionale, attivando dialoghi importanti tra paesi che convergono su posizioni comuni nell'intendere l'insegnamento e la scuola.

Sono dunque già state oggetto di studio le differenti posizioni degli architetti che di questo tema si sono maggiormente occupati sia a Roma che a Milano, sebbene in Italia siano stati prodotti numerosi studi. Altri esempi internazionali saranno oggetto di approfondimento a partire dalle influenze sulla cultura architettonica italiana di alcuni architetti stranieri che hanno operato recentemente in Italia nell'architettura scolastica.

L'intervento nella città esistente assume un particolare rilievo per due ragioni essenziali: da un lato la natura costitutiva della città europea di costruirsi e modificarsi su se stessa, trasformandosi a partire da ciò che riesce a permanere; e la ragione essenzialmente etica, che riguarda l'importanza della cura dell'esistente, come materiale che deve e può essere continuamente rinnovato.

Queste due ragioni essenziali muovono verso la scelta di condurre una ricerca progettuale in un'area relativamente degradata e centrale come il quartiere Esquilino a Roma. In particolare si tratta dell'area attualmente occupata dalla struttura scolastica ITT Galilei, un complesso scolastico di grande rilevanza urbana e architettonica. Il tema è stato affrontato nell'ambito del laboratorio di progettazione del primo anno del Corso di Laurea magistrale in Architettura e Restauro. L'Istituto Tecnico Industriale Statale Galileo Galilei è stato progettato da Marcello Piacentini tra il 1920 e il 1933, ed è il più antico Istituto tecnico in Italia. Realizzato per ovviare alla chiusura dell'istituto di Vittorio Veneto nato nel 1887 e chiuso dopo la ritirata di Caporetto, dedicato alla preparazione di operai specializzati che avrebbero dovuto affrontare le nuove tecniche artistiche, edili ed elettromeccaniche. Marcello Piacentini vinse il concorso bandito nel 1920 ma la realizzazione finale vide il coinvolgimento dell'ingegner Tomassetti che lo completò modificando alcune parti del fronte e dei capannoni retrostanti.

Roma diviene Capitale d'Italia e l'Esquilino è uno dei quartieri che ne configura la nuova condizione urbana. La Piazza Vittorio è la più grande Piazza di Roma e è delimitata da imponenti palazzi porticati realizzati dall'architetto Koch. Le nuove realizzazioni umbertine in un decennio trasformano la città da rinascimentale e Barocca nella Roma Umbertina. Di fatto l'Esquilino è oggetto di una profondissima trasformazione: qui si trova infatti un sistema di ville e giardini di cui rimane un esempio Villa Wolkonsky. Roma diviene moderna.

Il complesso dell'Istituto Galilei, che occupa un intero isolato, si attesta su via Conte Verde, l'asse centrale del tridente che da piazza Vittorio Emanuele va verso la chiesa di Santa Croce in Gerusalemme. Sul lato verso la piazza e lungo via Bixio si trova un altro complesso scolastico, la scuola Di Donato, che ospita la scuola primaria del quartiere. La parte secondaria del complesso costituita dai capannoni, è delimitata da un altro asse che parte da piazza Vittorio via Emanuele Filiberto e arriva a San Giovanni in Laterano.

La necessità di adeguare gli spazi e le funzioni della struttura scolastica esistente si amplia e diviene più complesso a partire dalle sollecitazioni

della recente riforma detta la Buona Scuola. Al tema della trasformazione di un isolato urbano, si aggiunge e si sovrappone il tema della trasformazione di una struttura scolastica esistente. In una circolarità virtuosa il ruolo e l'importanza della scuola diviene occasione di ripensare il contesto urbano e di conseguenza, immaginare la modificazione architettonica della scuola è connessa ai nuovi usi urbani. Senza entrare nel merito dei limiti della riforma, che ci porterebbe lontano dal discorso, in essa si può individuare la potenzialità relativa all'indicazione che le scuole possano diventare altrettanti catalizzatori sociali dei quartieri nei quali sorgono. Si tratta di immaginare una nuova scuola aperta e inclusiva le cui funzioni e attività non siano semplicemente dedicate alla didattica. Si tratta di immaginare ambiti di piena condivisione tra scuola e quartiere nei quali la reciprocità funzionale determina positive sollecitazioni nella definizione di spazi e usi collettivi rinnovando la vita urbana del quartiere.

L'epoca di realizzazione dell'Istituto Galilei circoscrive il nostro intervento progettuale all'interno delle caratteristiche costruttive di un'epoca specifica, il periodo tra le due guerre, che costituisce un patrimonio consistente delle strutture scolastiche italiane. Riteniamo dunque di poter considerare il caso specifico un caso studio che possa avere validità nel definire delle linee costanti degli interventi in edifici di questo periodo.

Ciò che appare immediatamente rilevante è la combinazione tra due livelli: la sperimentazione e realizzazione di quelle che possiamo definire "scuole aperte" al quartiere, che ne diventano polarità sociali e a cui la riforma fa riferimento e i cui esempi sono attualmente molto diffusi, come l'Orestad Gymnasium, realizzato in Danimarca, riguarda soprattutto la capacità della scuola di accogliere tutti, non semplicemente gli studenti, di diventare uno spazio collettivo paragonabile a una piazza coperta. La scuola diviene luogo di aggregazione sociale, inter-etnica, laica e quindi plurale. Ma soprattutto la scuola e lo spazio collettivo che si viene a determinare riesce a sfuggire alle logiche del mercato e del profitto. L'altro livello riguarda la sperimentazione relativa alla trasformazione dello spazio scolastico in termini tipologici.

La possibilità di far muovere la sperimentazione progettuale secondo queste due direzioni non è cosa semplice. Il problema infatti riguarda l'obsolescenza della maggior parte delle strutture scolastiche esistenti. Si tratta di scuole sorte in un'epoca relativamente vinca cronologicamente ma straordinariamente lontana in termini pedagogici e sociali. Il caso studio dell'Istituto Galilei è dunque complesso poiché è un edificio scolastico nel quale le indicazioni progettuali e normative risalgono al 1888, anno delle prime normative tecniche ed igieniche che delineano per le strutture scolastiche il tipo a corte con distribuzione a corridoio, rimasto sostanzialmente uguale a se stesso.

La ricerca condotta sia in ambito di dottorato di ricerca, che nel corso di progettazione del quarto anno ha come presupposto la definizione di interventi di trasformazione innovativi, anche presupponendo la parziale o totale demolizione. Il tema è la capacità del progetto di essere effettivo sia dal punto di vista della sperimentazione, che dal punto di vista del confronto con strutture tipologicamente definite e caratterizzate secondo norme e orientamenti pedagogici differenti. Inoltre è stata accolta l'indicazione dell'importanza della scuola nel contesto urbano.

Emerge prima di tutto un interrogativo, che può essere applicato anche a altri tipi ad uso collettivo che hanno un ruolo rilevante nella trasformazione della città: può una struttura scolastica divenire motore di un più ampio rinnovamento sociale? Naturalmente la risposta è positiva e progressiva, e costituisce lo zoccolo di partenza rispetto alle scelte successive di orientamento della ricerca. Nel ritenere rilevante questa affermazione abbiamo identificato due momenti preminenti, di passaggio rispetto all'innovazione delle strutture scolastiche e che corrispondono a momenti politici rilevanti per il tema nella sua rilevanza sia architettonica che urbana ma anche sociale: l'inizio del secolo, i cui modelli post-unitari si protraggono fino al secondo dopoguerra, e successivamente, la sperimentazione degli anni Sessanta e Settanta. All'interno di questi due ambiti cronologici che hanno una caratterizzazione nazionale e non semplicemente locale, ovvero costituiscono il patrimonio scolastico italiano in maniera relativamente omogenea, sono stati identificati gli edifici più significativi in termini di definizione tipologica, collocazione urbana,

stato d'uso attuale.

I criteri di lettura e di classificazione dei singoli manufatti sono stati: la gerarchia funzionale tra manutenzione /trasformazione /nuove realizzazioni; gli assi viari e il loro differente carattere connettivo di polarità urbane, infilate prospettiche, e quello di assi di separazione e definizione delle parti urbane e degli isolati; la delimitazione dell'isolato e la gerarchia delle parti che lo compongono; il potenziamento/riduzione dei rapporti diretti e indiretti con l'intorno; la connessione architettonica tra le parti; la declinazione del vuoto e del pieno, reciprocamente intesi.

Il caso ad oggi su cui si è applicata la ricerca progettuale è come dicevo l'Istituto Galilei di Roma. Le caratteristiche insediative e tipologiche ci hanno consentito di svolgere il progetto affrontando i due livelli del tema progettuale. La condizione urbana e quella della struttura scolastica ci hanno dato la possibilità di mettere a punto un programma che avesse come focus la scuola come polarità del quartiere e contemporaneamente ci consentisse di sperimentare la trasformazione di una struttura scolastica i cui caratteri di ripetibilità applicativa sono particolarmente significativi.

Le condizioni dell'edificio in termini tipologico funzionali rendono il caso molto interessante per l'intervento sul patrimonio scolastico di questo periodo che è omogeneo nelle differenti regioni italiane.

Ne sono derivate ipotesi progettuali che costituiscono il primo step della ricerca che prosegue con l'applicazione a altri casi analoghi di studio realizzati fino agli anni Cinquanta. Si è trattato di cogliere l'opportunità che offre la trasformazione di spazi sottoutilizzati delle strutture esistenti, per ipotizzare non solo e semplicemente una nuova scuola ma un nuovo rapporto tra scuola e quartiere, tra scuola e comunità.

La ricerca che ha dato esiti significativi che saranno oggetto di prossima pubblicazione, ha fatto emergere un campo di indagine chiaro e preciso, identificabile attraverso tipi ripetuti e classificabili, con riferimenti cronologici, tipologici, distributivi e insediativi evidenti. Questo carattere di specifica identificabilità emerso dalla prima parte della ricerca sul patrimonio scolastico del nostro Paese, ha un doppio registro: da un lato indica come precedente la via della classificazione e dell'elencazione

dei procedimenti trasformativi, dall'altro sollecita a superare un intrinseco limite al procedimento stesso per non limitarsi a un codice di buone pratiche di intervento, ma a verificare la possibilità di attivare circoli virtuosi di trasformazione tra struttura scolastica e quartiere, tra comunità scolastica e comunità urbana.

La ricerca affronta il tema dell'intervento sul patrimonio scolastico da un punto di vista alternativo alla trattazione fino ad ora svolta. La possibilità di trattare la questione della trasformazione del patrimonio scolastico è innovativa per la scelta degli edifici scolastici raggruppati secondo la datazione di realizzazione negli anni Sessanta, e è innovativa poiché inquadra il tema secondo lo specifico taglio del rapporto con il quartiere in cui si collocano. Si tratta dell'individuazione di ambiti particolari dell'edificio nei quali si possa realizzare una maggiore condivisione di spazi e usi da parte della comunità del quartiere in cui la scuola è ubicata. In tal modo oltre a produrre una classificazione distinta secondo l'insediamento, il tipo architettonico e la reazione con l'intorno delle scuole realizzate in Italia negli anni Sessanta, individuando i casi più significativi e gli ambiti più interessanti per il tema specifico della ricerca, si produrrà una serie di azioni che potranno costituire strumenti necessari a costruire una nuova visione della scuola nel contesto urbano. Il tema specifico produrrà dunque un avanzamento delle conoscenze a partire da un punto di vista e da un inquadramento molto definito, orientando la riflessione generale sull'architettura per le scuole a partire da un problema di assoluta importanza per i quartieri, ovvero quello dei luoghi di aggregazione, riunione, ma soprattutto di luoghi di identificazioni delle comunità locali.

L'obiettivo è dunque procedere rispetto agli esiti fino ad ora raggiunti, sul patrimonio scolastico che dagli anni Sessanta si realizza con procedimenti confrontabili in tutta Italia. La rilevanza del momento storico e i grandi cambiamenti culturali e sociali che avvengono rendono questo periodo denso di implicazioni di cui l'architettura della scuola appare come un'esemplificazione particolarmente emblematica.



S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,5} Trame interdisciplinari per il Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,5} Trame interdisciplinari per il Patrimonio

La sotto-sessione "Trame interdisciplinari per il patrimonio" intende riflettere sulle modalità di possibili interazioni e complementarietà tra le discipline capaci di porre il patrimonio al centro, partendo dall'osservazione di consolidate posizioni teoriche.

Il progetto della conoscenza, il progetto di conservazione e quello architettonico per salvaguardare diversi tipi di patrimoni possibili, non sempre chiaramente ascrivibili a categorie facilmente riconoscibili, rappresentano aspetti complessi, ma inevitabilmente correlati. Con quali modalità e attraverso quali modelli teorici ed interpretativi, è possibile definire metodologie interdisciplinari e integrate affinché si possano delineare progetti capaci di essere portatori di un alto livello di inclusività per il patrimonio?

Gabriele Ajò

Progetto e restauro nei piccoli centri della Daunia. Una lettura a scala urbana per la messa in sicurezza antisismica del Patrimonio

Manuela Antoniciello

Dalla memoria alla reminiscenza. Il processo di anamnesi del patrimonio antico

Francesco Pio Arcella

Coperture e Protezioni delle aree Archeologiche

Claudia Aveta

L'evoluzione della nozione di patrimonio e gli apporti della cultura del restauro nel XX secolo e i riflessi sul Progetto contemporaneo

Pier Federico Caliari, Greta Allegretti

Il Piranesi Prix de Rome e il progetto multiscalarare per la grande bellezza

Valeria Carreras

Tecniche storiche di restauro e metodologie d'intervento sugli apparati decorativi pompeiani: Caso studio Domus Sirici

Francesco Defilippis

Costruire lo spazio della rovina

Annalucia D'Erchia

Cantiere aperto: museo a tempo determinato

Giorgia De Pasquale

Paesaggio, tempo e segno cosciente: il progetto di architettura per il turismo culturale

Luisa Ferro

Pompei. Il contributo della disciplina del progetto al lavoro di ricerca in aree archeologiche

Calogero Marzullo, Teresa Campisi

Fra strati e trame. Una nuova modernità

Antonio Nitti

Ri-formare lo spazio della città pubblica. Progetti per i quartieri di edilizia pubblica residenziale a Bari

Camillo Orfeo

Accogliere l'eredità del passato: le pietre di Villa Adriana

Andrea Pane

Ragioni del restauro, ragioni del progetto: il dibattito sul futuro di Notre-Dame

Giorgio Peghin

Paesaggi minerari. Territori dell'archeologia

Enrica Petrucci

"Vuoto a rendere": strutture materiali e valori immateriali per il riuso del patrimonio culturale

Irene Romano

Narrazioni dell'antico. Sequenze e materie nel progetto sull'archeologia

Michele Ugolini, Stefania Varvaro

Progettare nel costruito storico

Progetto e restauro nei piccoli centri della Daunia. Una lettura a scala urbana per la messa in sicurezza antisismica del Patrimonio

Gabriele Ajò

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, in consorzio con Università Roma Tre - Dipartimento di Architettura, ICAR 14 / ICAR 19, gabriele.ajo@gmail.com

Il territorio appenninico rappresenta un sistema geografico orograficamente definito, caratterizzato da una strutturazione spaziale frutto di un secolare processo di antropizzazione, che ne ha lentamente plasmato percorsi, insediamenti e paesaggi.¹ Un ambiente impervio ed apparentemente ostile ed inospitale per le difficili condizioni climatiche e strutturali, che l'uomo ha saputo abitare con rispetto, instaurando uno stretto legame con la natura dei luoghi: un adattamento alle forme della geografia nella scelta delle aree di insediamento e delle percorrenze principali di spostamento e nelle modalità di utilizzazione dei terreni per attività agricole.

Una porzione maggioritaria della superficie nazionale, in gran parte facente parte delle cosiddette aree interne stabilite dalla *Strategia Nazionale per le Aree Interne* (SNAI), in cui si inserisce un sistema policentrico, una rete di piccoli borghi, che si contrappone ai grandi poli urbani di fascia costiera e pianeggiante. Un paesaggio dell'architettura minore, dove il segno del tempo, della storia - e anche della decadenza - ha da sempre attratto viaggiatori, italiani e stranieri: «C'è un fascino particolare in Italia che corrisponderebbe alla parola sentimentale - se questa non fosse degenerata - un fascino composto di bellezza e sfortuna»².

In questo contesto di grandi potenzialità storico-architettoniche e naturalistiche da un lato, e di criticità dall'altro, tra cui lo spopolamento, l'abbandono, la mancanza di manutenzione attiva e l'elevata pericolosità sismica di queste terre, si collocano anche i piccoli centri dell'area dei Monti Dauni in Puglia.

Appare urgente un intervento di messa in sicurezza di questo Patrimonio, che sappia coniugare le pratiche di Progetto e Restauro, partendo da una comune lettura di quelle forme della geografia, dell'insediamento, dell'aggregato storico che ne sono state generatrici e di quelle soluzioni della Cultura Sismica Locale che si sono dimostrate efficaci.

L'area interna dei Monti Dauni: una lettura territoriale e urbana

L'area geografica del Subappennino Dauno, definita come area pilota dalla Regione Puglia all'interno della SNAI, rappresenta perfettamente il sistema paesaggistico-insediativo tipico delle zone collinari-montuose

dell'Appennino.

Il calo e cambiamento demografico nell'area è stato sensibile, con una diminuzione dei residenti del 35,4% dal 1971 al 2011 e con un drastico segnale di aumento nell'ultimo decennio (2001-2011: -9,2%)³. Questa tendenza è significativa se affiancata da altri due dati: l'invecchiamento della popolazione (popolazione con più di 65 anni al 2011: 24,6%; contro una percentuale nazionale del 20%) e la diminuzione della Superficie Agricola Utilizzata, SAU (Variazione SAU 1982-2010: -9,6%; 2000-2010: -6,6%)⁴.

Un sistema costituito da 29 centri di piccole-medie dimensioni, disseminati lungo la dorsale e le sue propaggini meno elevate, in posizioni strategiche per il controllo in passato delle principali percorrenze (percorsi di crinale, assi pianificati di fondovalle, vie di transumanza) e per la difesa dagli attacchi nemici. Dalla catena principale nord-sud si diramano una serie di crinali con andamento est-ovest, a cui fa specchio un egualmente direzionato sistema idrografico. E' su questi rilievi che si plasmano gli insediamenti, seguendo le forme del terreno, strette e allungate nel caso di crinali, più morbide e tondeggianti nel caso di colmi. Sono spesso esse stesse nel loro insieme essenza della bellezza e della tipicità del luogo, e l'unicità di ciascun centro storico è conferita da tale relazione tra aggregato e morfologia del terreno: Sant'Agata di Puglia è organizzata su un versante in un aggregato con unità edilizie che seguono la particolare forma delle curve di livello dall'andamento in alternanza convesso e concavo; Candela si distende lungo un pendio con i fronti verso valle convessi e lineari; Troia si adatta perfettamente ad uno stretto e lungo crinale; Deliceto è arroccata intorno ad un'altura. L'insieme delle abitazioni è composta in aggregati, dove le unità edilizie sono in successione, in coesione o connessione l'una con l'altra: è il prodotto di un lento processo tipologico-formativo di successive unioni, che si adattano all'andamento impervio del terreno e che si modificano nel tempo, attraverso fusioni e frazionamenti.

Una lettura propedeutica alla conoscenza del costruito con la finalità di una sua messa in sicurezza, soprattutto in chiave antisismica, deve partire dalla scala urbana e dell'aggregato e tenere insieme considerazioni

sulla disposizione morfologica, sulla forma del costruito - in particolare dei suoi fronti di valle -, sulla posizione delle unità edilizie nell'aggregato. E' la stessa normativa tecnica a suggerire come la giusta misura dell'analisi (e dell'intervento) non riguardi la singola unità abitativa ma risieda nell'unità strutturale «una porzione più o meno estesa dell'aggregato»⁵, e che può anche coincidere con la totalità di esso, coerente per materiali, per tipologia edilizia, per continuità delle connessioni. Un insieme di fattori 'urbani-territoriali' che non solo rappresentano la forte identità di quel luogo ma che forniscono significative indicazioni da tenere in considerazione negli interventi preventivi sul costruito.

L'area interna dei Monti Dauni: sismicità storica e Cultura Sismica Locale

L'area, al confine con la Basilicata, la Campania ed il Molise e delimitata ad est dalla pianura del Tavoliere, condivide con le vicine aree interne del Fortore (Molise) e dell'Alta Irpinia (Campania) un'elevata sismicità, che si somma al diffuso stato di degrado del costruito.

A partire dal *Catalogo Parametrico dei Terremoti Italiani* è stato possibile ricostruire la storia sismica del Subappennino Dauno: è emerso come i più importanti episodi tellurici di cui hanno risentito i 29 centri abbiano avuto epicentro localizzato al di fuori dell'area interna in questione, con una intensità significativa ma fortunatamente non distruttiva che ha permesso la sopravvivenza dei caratteri identitari di questi centri, e con una frequenza piuttosto dilatata nel tempo che però non ha favorito il consolidamento e la diffusione di una sensibilità architettonica verso il terremoto. Tutti i comuni sono stati interessati da un evento sismico compreso tra il settimo e il nono grado della scala Mercalli e nella maggior parte dei casi con un periodo di ritorno maggiore di 50 anni, cioè superiore ad una generazione, impedendo così la trasmissione orale di padre in figlio della Cultura Sismica Locale, che nel tempo è andata dimenticata. E' «l'insieme dei criteri di progettazione e delle tecnologie sismo-resistenti, nonché dei comportamenti coerenti che ne derivano»⁶: si tratta delle tecniche e dei presidi premoderni sia di approccio rigido, quali speroni, contrafforti, edifici-sperone, profferli, catene, con il compito di

contrastare le spinte orizzontali, sia di approccio flessibile, quali archi di sbadaccio, connessioni voltate, con lo scopo di metabolizzare e convogliare a terra le forze di spinta e torsione, che con frequenza si sono 'mostrate' in area sismica.

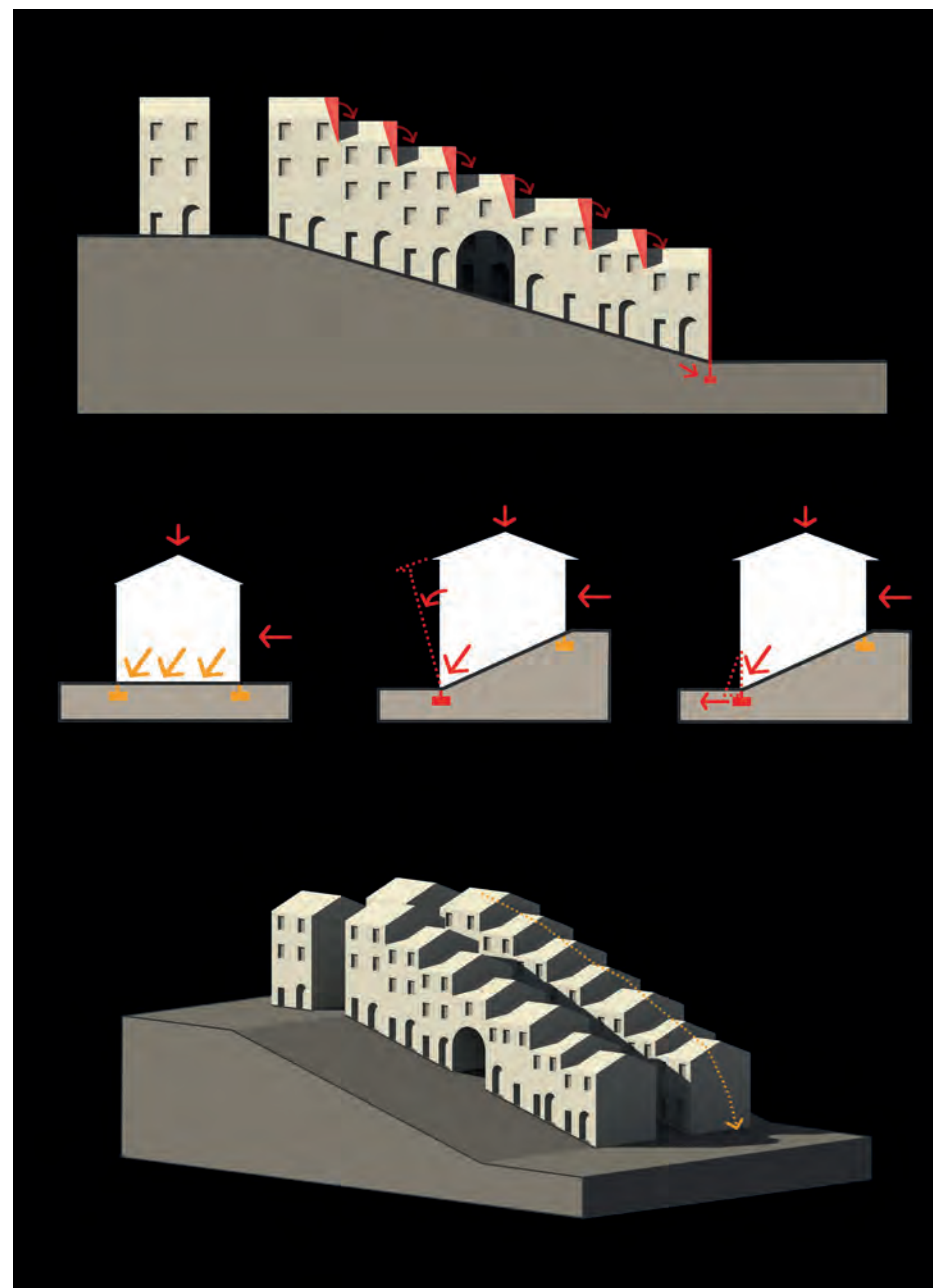
Un caso significativo nell'area del Subappennino è quello di Accadia. Il paese viene difatti colpito negli anni '30 del XX secolo dall'evento tellurico dell'Irpinia dopo un lungo periodo di 'tranquillità sismica'. Il periodo di ritorno rispetto al precedente terremoto è superiore ai 70 anni, e debole così è la trasmissione di quegli efficaci presidi antisismici locali: la 'dimenticanza' del beneficio antisismico è stata fatale per la sopravvivenza del paese; tra la popolazione oramai era stata scordata ogni forma di Cultura Sismica preventiva ed il costruito storico era indebolito per la mancanza di interventi manutentivi coerenti. Così gli effetti del terremoto furono gravi, tanto da portare la cittadinanza a prendere la decisione dell'abbandono del rione Fossi, il nucleo più antico, nonostante ci fossero ancora i margini per un suo recupero, come testimoniato dalle foto dell'epoca. Si è preferito 'ruderizzare' il borgo piuttosto che riscoprire, quelle tecniche di restauro e di messa in sicurezza, 'offuscate' dal passare del tempo.

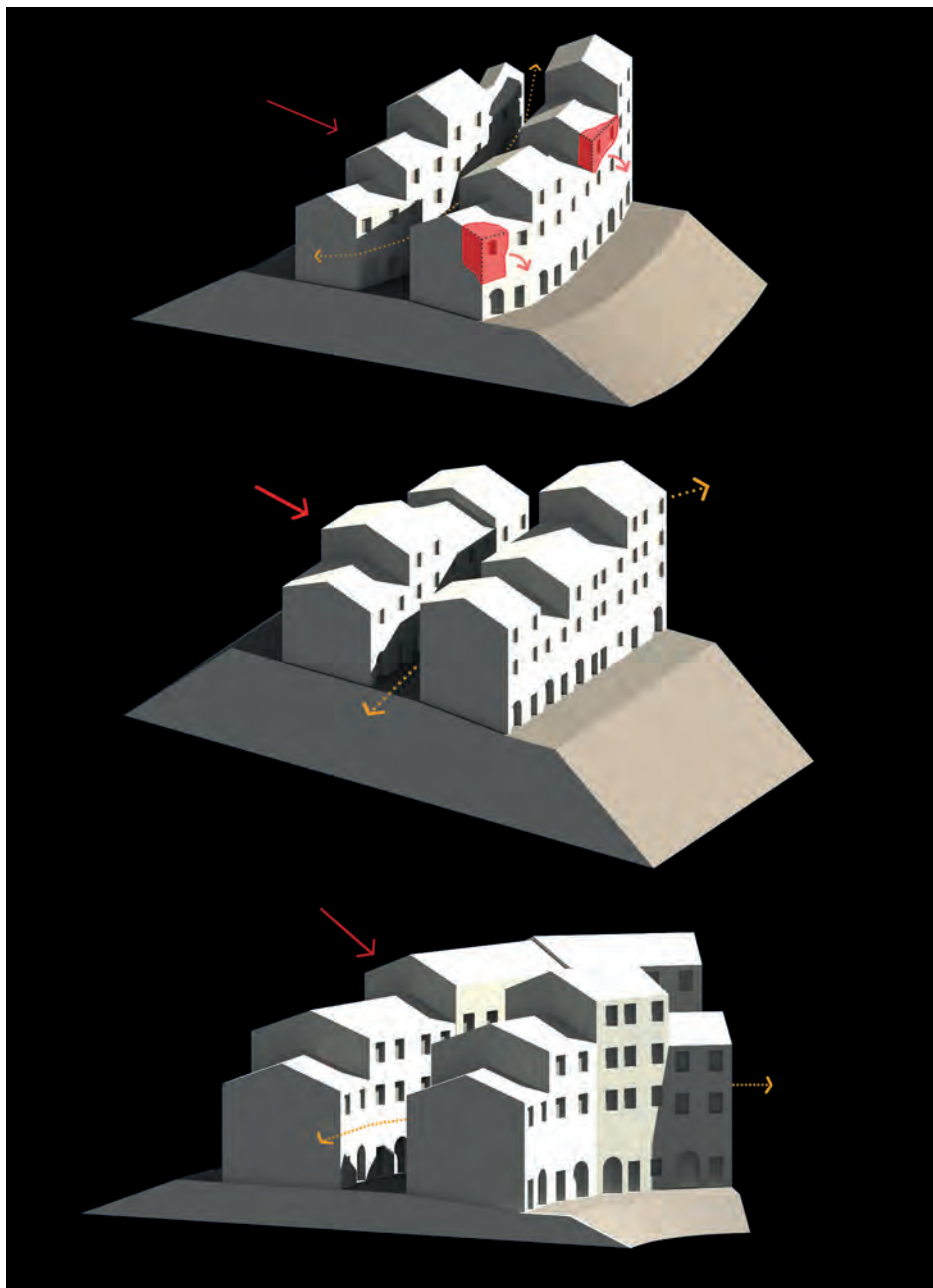
La necessità di tutelare dal punto di vista sismico questi centri storici appare chiara; per evitare il ripetersi di episodi simili a quello di Accadia, è fondamentale intervenire a priori, piuttosto che doversi confrontare in seguito con operazioni di ricostruzione post-sisma, situazioni in cui gran parte del patrimonio identitario è fortemente compromesso o addirittura diroccato.

La proposta di una lettura preventiva a scala urbana

Partendo dalle considerazioni emerse nell'analisi territoriale e dalla consapevolezza della pericolosità sismica dell'area è stata improntata una lettura in chiave antisismica per tipi di insediamento e di aggregato con il fine di fornire uno strumento adeguato ad amministrazioni e tecnici per la comprensione dei punti e degli elementi di maggiore criticità del costruito storico.

E' possibile effettuare una prima distinzione in relazione alla disposizio-





ne orografica dell'abitato: in situazioni di crinale, ovvero di condizioni insediative in area prevalentemente piana delimitata da netti bordi, le criticità maggiori saranno concentrate su quei fronti che si affacciano al 'precipizio', spesso anche per annesse instabilità di suolo; in caso di disposizioni insediative lungo il versante (insediamenti di versante, di sperone, intorno ad un colmo) le principali problematicità saranno da riscontrare su tutte quelle facciate rivolte verso valle.

E' necessario però distinguere tra una disposizione perpendicolare ed una parallela alle curve: nel primo caso gli aggregati sono disposti secondo una sequenza scalettata, dove le unità sono in serie una dopo l'altra lungo il pendio - ogni unità sorregge la precedente in un sistema resistente per forma, scaricando alla base gli sforzi trasmessi dalle costruzioni a monte. Tuttavia, i muri portanti liberi rivolti verso il pendio sono punti di debolezza, poichè soggetti ad azioni di ribaltamento fuori dal piano. Nel secondo caso gli aggregati seguono la disposizione delle curve di livello, ed i problemi coinvolgono i lunghi fronti di valle, di altezza maggiore rispetto a quelli di monte, dove è forte il rischio di ribaltamento o scivolamento della base di fondazione sotto effetto di spinte orizzontali (Fig. 1).

In questa analisi si introducono poi alcune osservazioni sulla geometria dell'aggregato, ed in particolare proprio su quei fronti di valle individuati come i più sensibili alle azioni sismiche. Si distinguono, nel caso di disposizioni parallele al pendio, facciate con andamento concavo, convesso o lineare (Fig. 2). Partendo dall'osservazione del danno di alcuni edifici singoli dalle facciate curvilinee (ad esempio alcune chiese) si è notato come nel caso di concavità le capacità di resistenza date dalla forma siano maggiori. Con riferimento alla meccanica degli archi e delle volte, è stato trasposto questo ragionamento all'aggregato urbano: sotto le spinte sismiche le unità in forma concava sono sollecitate da sforzi di compressione che tendono ad aumentare la coesione tra le stesse, come se fossero i conci in un arco, dimostrando un effetto stabilizzante. Un effetto diga generato spontaneamente, capace di opporsi alle azioni di spinta. Nel caso di una forma convessa rivolta a valle, l'azione orizzontale produce un effetto opposto: la formazione di un arco teso,


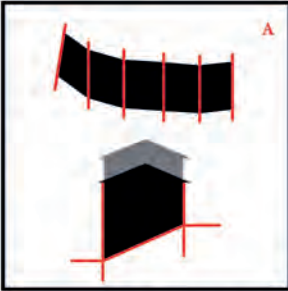
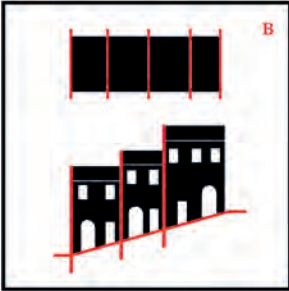
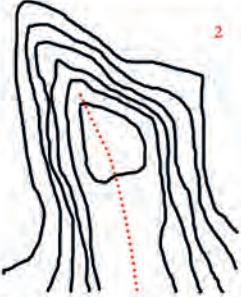
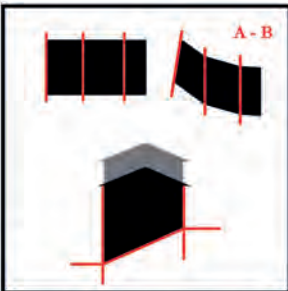
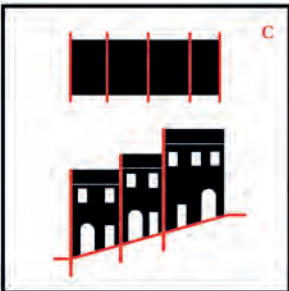

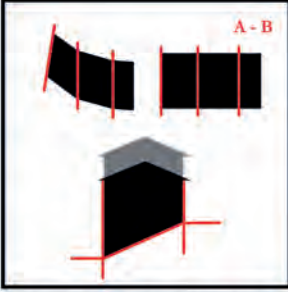
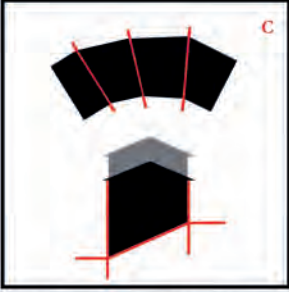
come meccanismo resistente, sottopone l'aggregato a sforzi di trazione, i quali sono mal assorbiti dalle strutture in muratura. Queste forze tendono a separare le cellule dell'aggregato e a indebolire la coesione della muratura di facciata, con la conseguente espulsione di materiale fuori dal piano. Intermedia è la condizione di linearità (assimilabile al comportamento di una piattabanda).

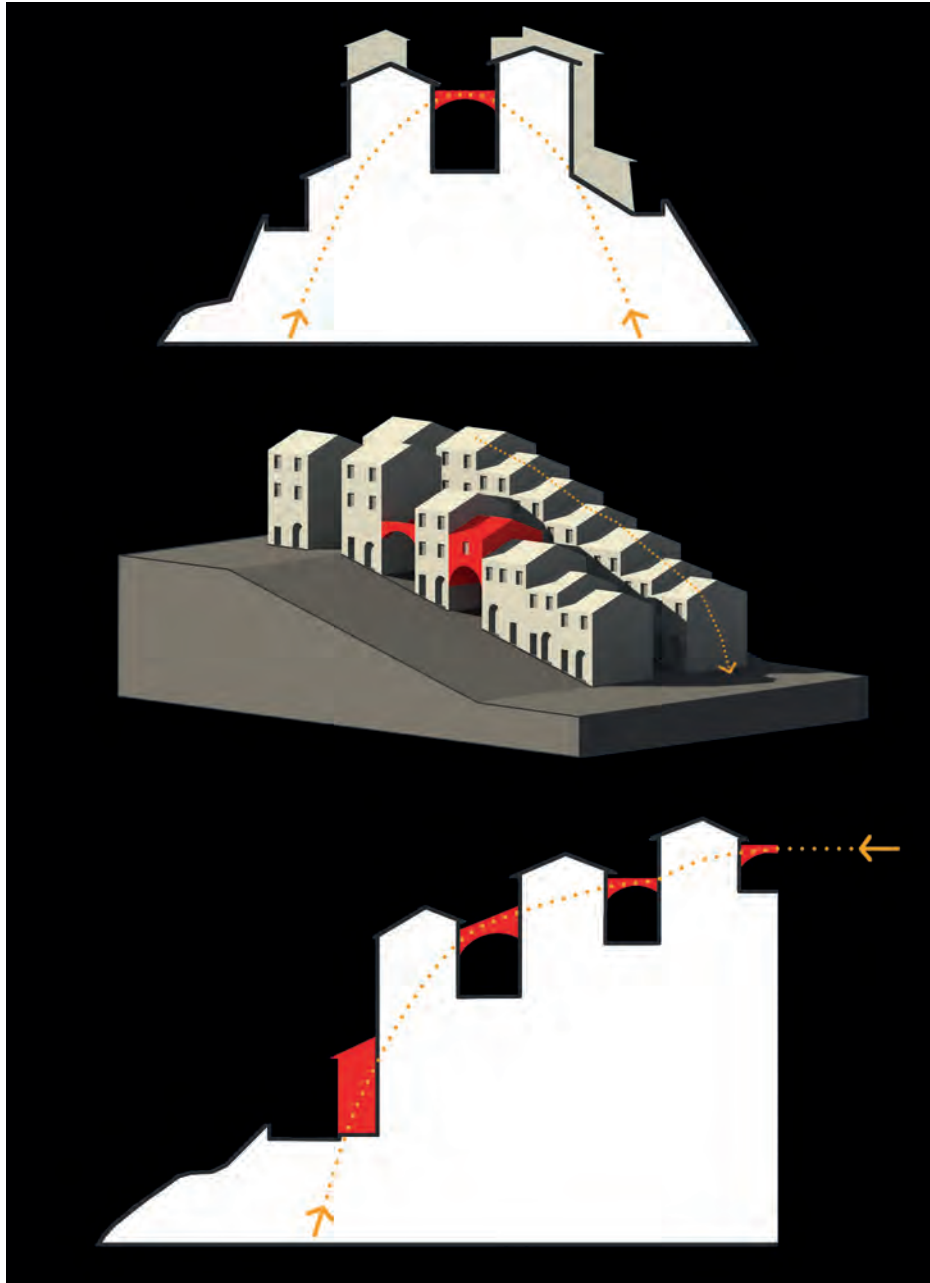
È un ragionamento di base che però permette già di individuare con grande rapidità i fronti più a rischio. Inoltre attraverso un confronto tra situazioni insediative simili, è emerso come per ogni categoria (colmo, versante, crinale) sia prevalente una disposizione orografica e aggregativa canonica, e ciò ha permesso di redigere un abaco sintetico delle casistiche (Fig. 3). Ad esempio, nei casi insediativi di colmo, Rocchetta S. Antonio, Deliceto, Accadia (Rione Fossi), è emersa una prevalente disposizione degli aggregati parallela alle curve di livello con una forma che abbraccia il rilievo (forma convessa dei fronti di valle), ed una secondaria, più rara, disposizione perpendicolare. In maniera analoga si è proceduto nelle altre situazioni di insediamento.

Comprese le criticità maggiori, seguendo le indicazioni normative, è possibile ipotizzare soluzioni d'intervento dalla scala dell'aggregato alla scala urbana, attraverso la riscoperta di quei presidi della Cultura Sismica Locale. L'obiettivo è intervenire, attraverso la creazione di meccanismi resistenti estesi e globali: azioni che tengano conto del conteso in cui è inserita la cellula e che, nell'analisi di calcolo, considerino gli apporti benefici o le discontinuità delle cellule limitrofe; azioni che coinvolgano non solo la singola unità edilizia ma l'intero aggregato, o più di uno, fino al caso estremo di coinvolgimento dell'intero borgo in un unico sistema sismo-resistente (Fig. 4). Si pensa alla facile introduzione di incatenamenti metallici per risolvere le problematiche di ribaltamento di un intero aggregato, ma anche alla realizzazione di interventi più complessi sotto il profilo burocratico-legislativo, come collegamenti voltati tra aggregati vicini, secondo il principio di coesione urbana, i quali darebbero anche la possibilità al proprietario di un ampliamento planimetrico.

Una combinazione di tali elementi è fondamentale per la creazione di meccanismi resistenti dove l'unione di più aggregati e la coesione con

ABACO DELLE COMBINAZIONI INSEDIATIVE E DI AGGREGAZIONE MAGGIORMENTE RICORRENTI

Insediamiento	Aggregazione (forma; rapporto orografico)	
 <p>1</p>	 <p>A</p>	 <p>B</p>
COLMO (<i>Intorno al colmo</i>)	CONVESSITA' + PARALLELISMO	LINEARITA' + PERPENDICOLARITA'
 <p>2</p>	 <p>A - B</p>	 <p>C</p>
CRINALE (<i>Lungo il crinale</i>)	LIN./ CONV. + PARALLELISMO	LINEARITA' + PERPENDICOLARITA'
 <p>3</p>	 <p>A - B</p>	 <p>C</p>
VERSANTE (<i>Verso il versante</i>)	CONV./LIN. + PARALLELISMO	CONCAVITA' + PARALLELISMO



opere di suolo diventi un elemento unico per contrastare le azioni sismiche e idrogeologiche.

Note

¹ Il presente contributo è parte del lavoro di ricerca in corso *Abitare e costruire in un Paese antico. Sicurezza e Identità*, all'interno del Dottorato 'Architettura: innovazione e patrimonio', Politecnico di Bari in consorzio con Università Roma Tre, XXXII ciclo. Relatore: F. Defilippis; co-relatori: A.B. Menghini, E. Pallottino, M. Zampilli.

² G.S. Hillard (1850), *Six months in Italy* (Sei mesi in Italia), Boston, Ticknor and Fields, 6 ed., cap. XXXI, p. 559, traduzione di Giuseppe Prezzolini in G. Prezzolini (1933), *Come gli americani scoprirono l'Italia 1750-1850*, Milano, Treves, pp. 32-33.

³ Fonte: elaborazione del Comitato Tecnico Aree Interne (CTAI) nel Rapporto di Istruttoria per la Selezione delle Aree Interne Regione Puglia, su dati Istat 1971, 2001 e 2011.

⁴ Fonte: elaborazione del CTAI nel Rapporto di Istruttoria per la Selezione delle Aree Interne Regione Puglia, su censimenti dell'agricoltura 1982, 2000 e 2010.

⁵ Vedi Circolare n.7 del 21 gennaio 2019, C8.7.1.

⁶ Vedi F. Ferrigni (1989).

Didascalie

Fig. 1: Disposizione orografica: condizioni di perpendicolarità e parallelismo.

Fig. 2: Geometria dell'aggregato: andamento dei fronti di valle.

Fig. 3: Abaco delle disposizioni orografiche ed aggregative (condizioni di forma) prevalenti nelle diverse tipologie insediative (colmo, crinale, versante).

Fig. 4: Meccanismi sismo-resistenti alla scala urbana: interventi di recupero dei presidi antisismici della Cultura Sismica Locale secondo i principi di coesione tra aggregati.

Bibliografia

Giovanni, Cangi (2007), "Analisi sismica per parti: dall'elemento costruttivo all'aggregato edilizio, per una verifica globale significativa", in Alessandra, Centroni (a cura di), *Quale sicurezza per il patrimonio architettonico?*, Roma, Nuova Argos, pp. 105-117.

Giovanni, Cangi (2017), "Risposta sismica e meccanismi resistenti alla scala urbana", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 122, luglio 2017, pp. 60-66.

Ferruccio, Ferrigni (1989), *San Lorenzo: alla ricerca delle anomalie che proteggono*, Grenoble-Ravello, PACT-CUEBC.

Ferruccio, Ferrigni (2005), *Ancient buildings and earthquakes: reducing the vulnerability of historical built-up environment by recovering the Local Seismic Culture: principles, methods, potentialities*, Bari, Edipuglia.

Sandra Tonna, Claudio Chesi (2015), "Implications of earthquake return periods on the building quality", in Carmine, Gambardella (a cura di), *Heritage and Technology. Mind, Knowledge, Experience*, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 784-793.

Dalla memoria alla reminiscenza. Il processo di “anamnesi” del patrimonio antico

Manuela Antoniciello

Università degli Studi di Salerno, DICIV - Dipartimento di Ingegneria Civile, dottoranda, SSD ICAR/14, mantoniciello@unisa.it

Il patrimonio come organismo vivo

Nel tempo in cui viviamo, segnato da contraddizioni, disomogeneità e liquidità, non sempre viene riconosciuto al patrimonio culturale il valore di serbatoio di conoscenza ad uso del futuro. Infatti troppo spesso si relega il patrimonio a una condizione stagnante e imbalsamante in cui oggetti e manufatti trapassano storie e generazioni senza esprimere l'idea di una viva trasmissione di ciò che compone la memoria culturale e il passato. Il termine patrimonio, derivante dal latino *patrimonium*, la cui radice *pater-tris* significa «padre», indica il complesso dei *beni* che un padre possiede e che trasferisce in eredità al figlio e comprende anche l'insieme di monumenti, evidenze corali e presenze diffuse che punteggiano le nostre città e il nostro paesaggio.

In questo senso, può essere utile confrontare le idee di due grandi pensatori del Novecento, Antonio Gramsci e Adolf Loos. Il primo, motiva l'importanza dello studio del latino nei *Quaderni del Carcere* – una raccolta di appunti scritti a partire dal 1929 durante la prigionia nelle carceri fasciste e terminati nel 1935 dopo un anno di libertà condizionata – sostenendo che «il latino non si studia per imparare a parlare; il latino [...] si studia per abituare i fanciulli [...] ad analizzare un corpo storico che si può trattare come un cadavere che continuamente si ricompone in vita, [...], ad astrarre schematicamente pur essendo capaci dall'astrazione a ricalarsi nella vita reale immediata, per vedere in ogni fatto o dato ciò che ha di generale e ciò che di particolare, il concetto e l'individuo»². Quasi in *eodem tempore*, circa venti anni prima, Adolf Loos afferma che «la nostra civiltà si fonda sul riconoscimento della inarrivabile grandezza dell'antichità classica. Dai Romani abbiamo derivato la tecnica del nostro pensiero e del nostro modo di sentire. Ai Romani dobbiamo la nostra coscienza sociale e la disciplina della nostra anima. [...] Da quando l'umanità ha compreso la grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero unisce fra loro i grandi architetti. Essi pensano: così come io costruisco avrebbero costruito anche gli antichi romani»³.

Nel confronto tra i due grandi pensatori e compositori, di parole il primo e di architetture il secondo, emergono chiare alcune questioni. L'antichità classica, di cui è imbevuta la nostra anima, non è qualcosa di remoto

e invisibile, ma deve essere vista come *corpo/organismo vivo* che è in grado di trasferire al presente quella ricchezza di senso che sia da proficuo alimento per il futuro.

Infatti, le rovine dalle molteplici forme e significati, in cui è possibile includere sia una lingua non più parlata, come il latino, che le mura greche o romane, segnanti il confine tra la vita e la morte, mostrano il loro carattere di *permanenza* che si manifesta nei *silenzi eloquenti* che riecheggiano nell'eternità. Sentire le rovine e il passato che scorre dentro di noi vuol dire essere contemporanei, «perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi»⁴; la luce di cui scrive Giorgio Agamben manifesta gli albori di una classicità che non tramonta e non muore mai, infatti se riusciamo a tenere gli occhi dritti verso il futuro riusciamo a intravedere la luce del passato che dall'origine si dirige verso di noi, attraverso un capovolgimento che ci fa percepire la ciclicità del tempo come nell'*eterno ritorno dell'uguale* di Friedrich Nietzsche.

Se tutte le cose ritornano, è possibile sostenere che nel nostro inconscio possediamo un insieme di conoscenze che appartengono alla memoria e che attraverso il processo di *anamnesi*, è possibile ritrovare, nell'atto della reminiscenza, ossia attraverso la consapevolezza delle idee e forme ideali che ci appartengono.

Il processo di anamnesi

Per comprendere le molteplici forme del passato, è necessario intraprendere un processo di conoscenza diacronica che è possibile assimilare al concetto platonico di anamnesi, dal greco *ἀνάμνησις*, «per cui la conoscenza vera si fonda sull'anamnesi delle idee conosciute dall'anima in una propria esistenza iperurania anteriormente al suo ingresso nel corpo»⁵. Infatti, il patrimonio assieme alla reminiscenza concorre a mettere in opera un archivio di antiche forme e significati che, attraverso il nuovo, sono investiti da un'incessante ri-semantizzazione. Per questo motivo, il progetto di architettura non deve mai temere il foglio bianco, perché opera su un suolo ideale ricco di frammenti di architetture e

città che si mostrano sotto forma di un'archeologia. Quest'ultima rende fecondo il rapporto tra il passato e il futuro e, infatti, come sostiene Aldo Rossi, «l'archeologia presenta sempre una ricostruzione, nel senso che ci spinge ad una ricostruzione. Di fronte ad una serie di elementi archeologici il disegno della ricomposizione è opera di invenzione che utilizza un materiale. Naturalmente questo materiale è straordinario, esso stesso è memoria»⁶.

I materiali 'risvegliati' che compongono la memoria di un architetto appartengono all'infinito catalogo delle forme della storia con cui l'Architettura si manifesta. Frammenti, monumenti e rovine sono tracce del passato che se considerati come *organismi vivi* ci tramandano significati e valori formali in grado di supportare il progetto di architettura. Per manipolare il materiale vivo delle tracce del passato uno degli strumenti di cui l'architetto dispone è l'analogia, il cui significato, pur se declinato in modi differenti nei vari campi di studio, risiede nello stabilire connessioni e nessi di similitudine e uguaglianza tra elementi che hanno dei tratti simili e/o in comune.

Il progetto della villa negli Horti Adriani

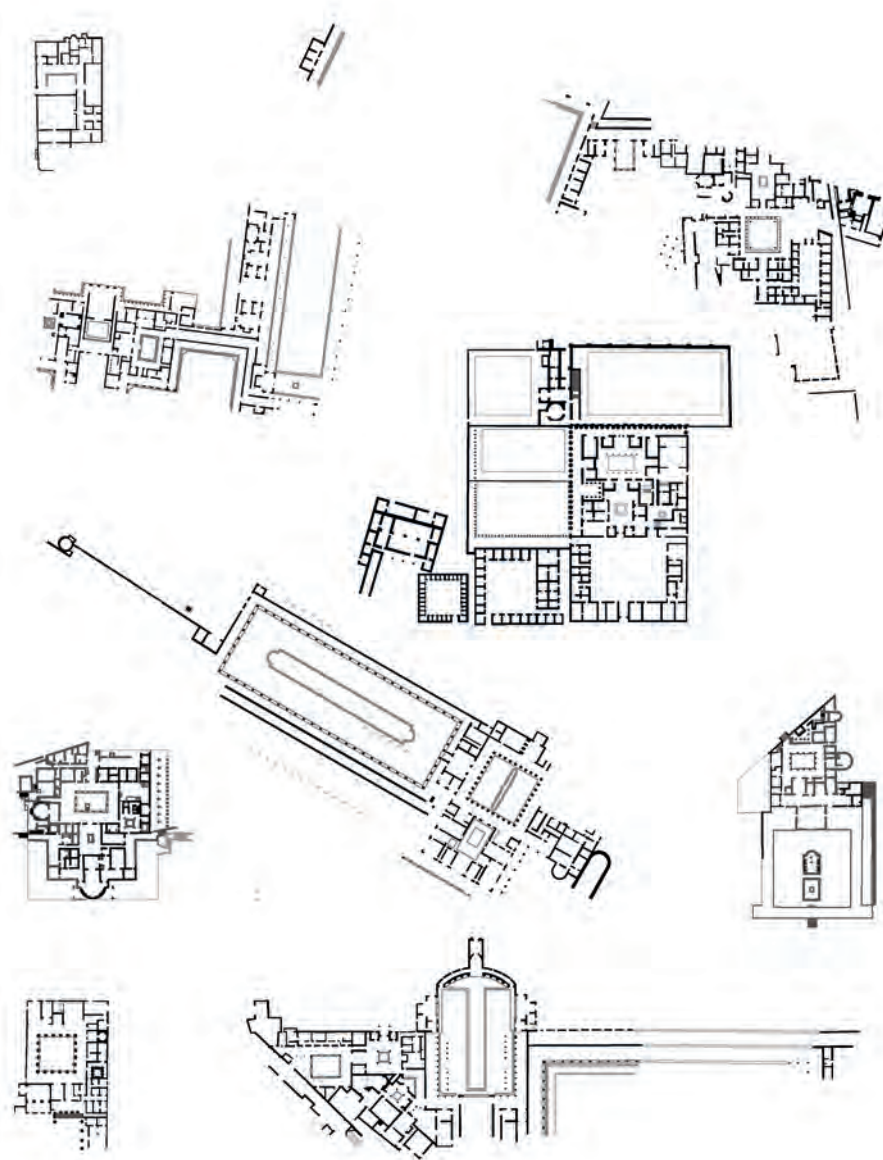
L'esercizio di analogia che si intende mostrare è parte di un lavoro congiunto⁷ tra il DiARC, il paesaggista João Gomes da Silva e l'architetto Paolo Portoghesi, svolto per la *Call Internazionale di Progettazione per la Grande Villa Adriana*, organizzata dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia assieme all'Istituto di Villa Adriana e Villa d'Este. La *Call* prevedeva come obiettivo la riconfigurazione dell'area individuata dalla Buffer zone UNESCO di Villa Adriana al fine di rendere intellegibile la lezione del sito patrimonio dell'umanità.

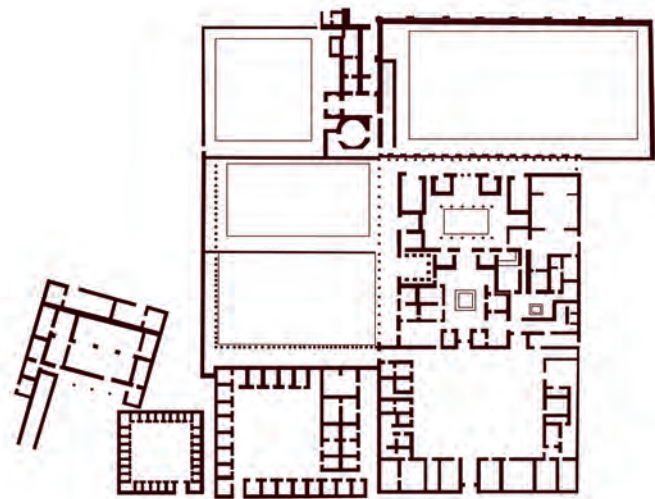
La Villa fatta costruire per volere dell'Imperatore Adriano, come sostiene l'architetto Oswald Mathias Ungers, è il primo esempio di un'*architettura della memoria*, in cui testi e forme della storia sono accolti sul pianoro tufaceo compreso tra i due affluenti del fiume Aniene e rappresenta una «reminiscenza dei luoghi. [...] Ogni luogo con il suo carattere e con la sua identità in competizione con quello che gli sta vicino, in contraddizione ma anche in una situazione di arricchimento reciproco. Era un

concetto pluralistico, ogni edificio situato, pensato, progettato e costruito secondo delle proprie regole ed un suo ordine. Ogni parte della città nasconde una scoperta, è progettata come un unico sito, è un insieme di eventi, di pezzi, di frammenti in conflitto, che interagiscono, completano e di qui condensano il contesto urbano»⁸. La villa, costruita lontano dal caos dell'antica Roma, è rappresentativa del modo con il quale gli antichi stabilivano relazioni fra le forme dell'Architettura e quelle della Natura, inventando un sistema acropolico, fatto di figure finite che si giustappongono tra di loro disponendosi lungo direttrici, atte a formare veri e propri quartieri che lasciano la Natura entrare nel gioco dei volumi rarefatti dal sole.

Secondo quest'idea dell'abitare, si è affrontato il progetto di quella che nel bando della Call era denominata *Domus Agricola*, ossia una struttura destinata per il trattamento e la conservazione dei prodotti agricoli, collocata nella campagna degli *Horti Adriani* e pensata nella proposta progettuale come una reinterpretazione della *Villa rustica*. Infatti, disposta al di fuori della città, la villa era espressione di un *modus vivendi* dei romani, la cui costruzione trovava matrice e rapporto nella relazione con il paesaggio. Nel processo di messa a punto del progetto della villa, sono stati indagati le molteplici forme con cui si è manifestata la cultura dell'abitare a partire dal I sec. a.C., periodo di grande fermento nell'Impero Romano, al fine di tracciare un profilo tipologico in grado di documentare le forme e le logiche compositive sintattiche delle ville romane nel loro dispiegarsi sul suolo. La conoscenza tipologica deve servire da una parte a fornire strumenti utili per operare sulle rovine presenti sul territorio per consentirne la valorizzazione, fruizione e protezione e dall'altro a *tradurre* le tracce antiche in sintassi contemporanee.

Il lavoro di traduzione è un'operazione di traslazione di dati e oggetti in spazi e tempi differenti al fine di rendere contemporanee epoche lontane; a tal riguardo Maurizio Bettini, filologo e antropologo italiano, sostiene a proposito dello studio del latino – intendendo lo studio del latino in un'accezione più ampia è possibile includere in generale lo studio del classico in cui si inserisce anche l'architettura greca e romana – che è importante studiarlo «per riuscire a *tradurlo*, oltretutto per poter tradur-





re e interpretare i *testi* che la civiltà romana ci ha lasciato. Vale la pena conoscerlo per poter leggere Plauto, Orazio, Virgilio, e attraverso di loro avvicinarsi alla civiltà dei Romani. In altre parole, imparare il latino significa prima di tutto apprendere l'arte di decifrare una cultura, diventare capaci di traghettare i contenuti in una lingua, e in una cultura, che sono necessariamente diverse: la nostra. Per questo si studia il latino, per riuscire ad avvicinare i Romani a noi e noi ai Romani attraverso i loro testi e la loro lingua. Come diceva Plutarco gli antichi si "ricevono" in casa propria, come degli "ospiti" [...] Tradurre non per travasare, più o meno goffamente, un enunciato da una lingua a un'altra, ma tradurre per comprendere fino in fondo ciò che sta dietro i singoli enunciati che si hanno sotto gli occhi»⁹. Nella pratica ermeneutica dello studio del classico, il passato e il futuro non si contrappongono, anzi sono contemporanei, e attraverso l'eredità, la conoscenza e la manipolazione del patrimonio culturale, il passato si rinnova diventando l'intelaiatura su cui è possibile tessere il futuro.

Al fine di proiettare i ruderi, intesi come organismi vivi, in una condizione operante del progetto, è stato attuato un processo di selezione critica, eseguita sia sul piano teorico che su quello operativo, in cui è stato assunto come riferimento la *Villa di Settefinestre*, collocata fra Capalbio e Orbetello in Toscana.

Sul piano teorico, attraverso il pensiero analogico, si è stati in grado di formulare un giudizio critico e di valore che si pone l'obiettivo di configurare una sfera dell'*ideale*, perché evocativa di una visione che appartiene a tutti; sul piano operativo l'analogia ha svolto, invece, il ruolo di indagare e selezionare i materiali della storia, che in questo esercizio assume solo un valore strumentale, per ritrovare architetture che per la loro struttura formale, spaziale e tipologica rispondono a quell'ideale che ci permette di configurare una *nuova natura*¹⁰. Secondo Vittorio Ugo «lo spazio dell'analogia, che Platone definiva il più bello dei legami, [...] media tra il reale e il progetto, tra la memoria e la sua rappresentazione, si fa luogo preciso nella produzione poetica (*ποιητικός*) che non teme il carattere perturbante del doppio, ma lo problematizza e lo esalta come irriducibile eterotopia»¹¹.

Attraverso il procedimento analogico che consiste in uno sforzo di astrazione e di sintesi, la materia del passato ritorna organismo vivo, consentendoci di superare i limiti temporali e spaziali, e di elaborare una visione che si colloca tra invenzione e realtà. In tal senso, è utile ricordare quanto affermato da Francesco Venezia in un recente intervento durante la mostra del progetto per l'*Adecuación del Castillo del Cerillo de los Moros* di José Ignacio Linazasoro e Ricardo Sánchez «nel nostro lavoro è importante l'uso dei procedimenti costruttivi presenti in grandi architetture. Mi interessa molto quando persistono i procedimenti costruttivi, e scompaiono le citazioni formali»¹².

Quest'affermazione sta a significare che se anche le rovine delle antiche fabbriche sono condannate dal tempo ad una condizione che le fa arrivare a noi sotto forma di strutture parziali e frammentarie, che galleggiano in un limbo temporale tra la vita e la morte, esse si dispongono come un'opera aperta in grado di collaborare nella trama della contemporaneità.

Note

¹ Antonio, Gramsci (1975), *I quaderni del carcere*, Valentino, Gerratana (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino, vol. III, p. 1545.

² Adolf, Loos (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, pp. 255-256.

³ Giorgio, Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Milano, p. 16.

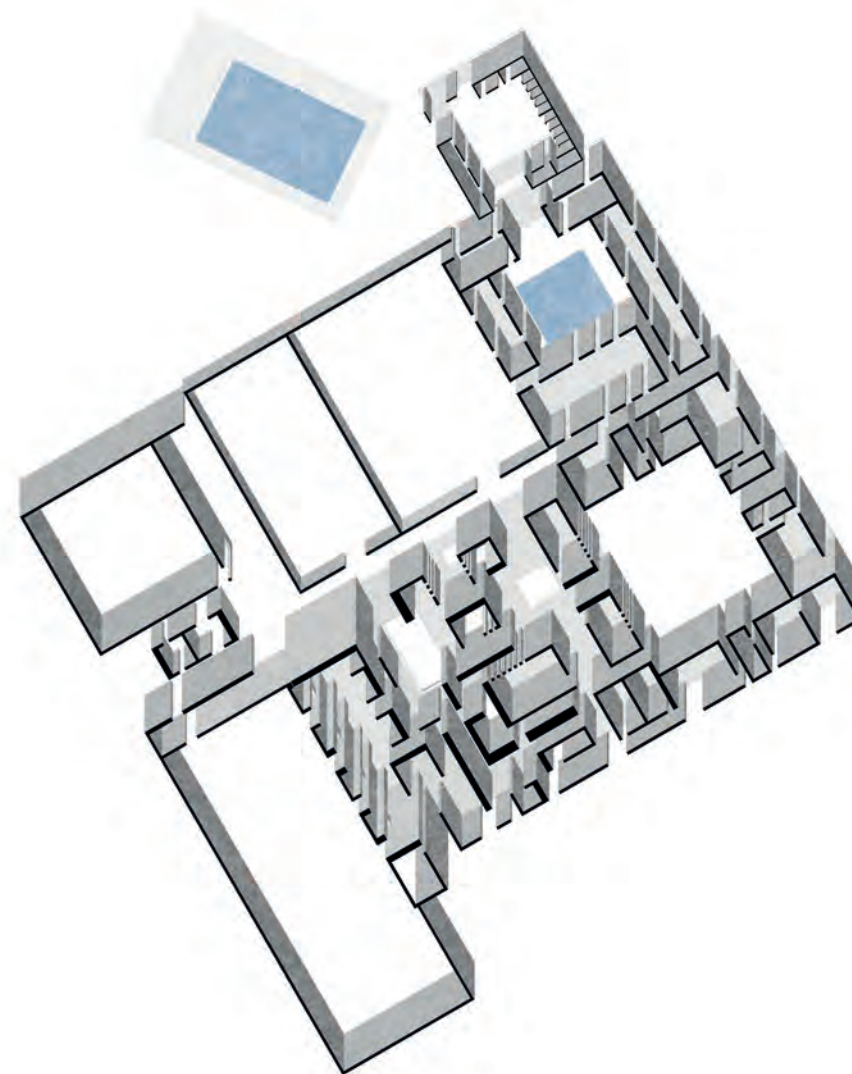
⁴ Cfr. in Vocabolario Treccani on line: <http://www.treccani.it/vocabolario/anamnesi/>.

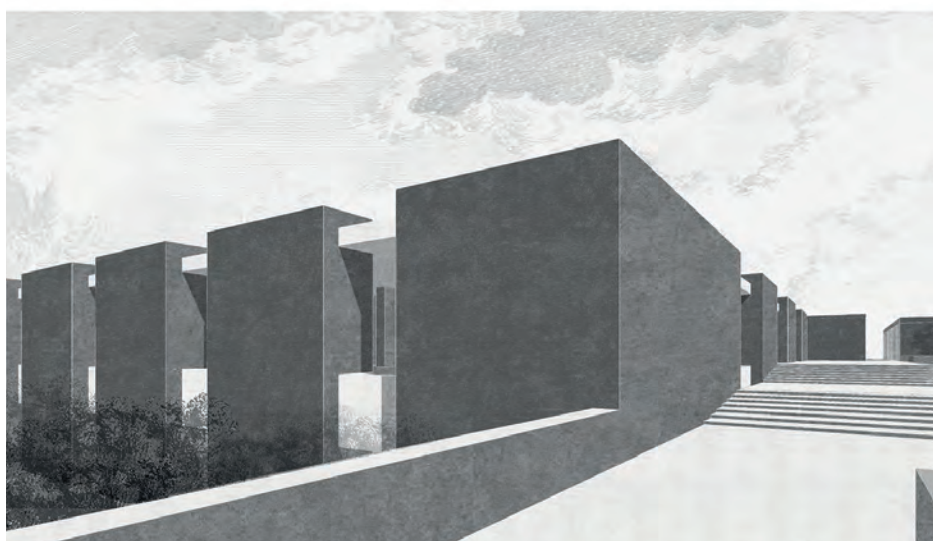
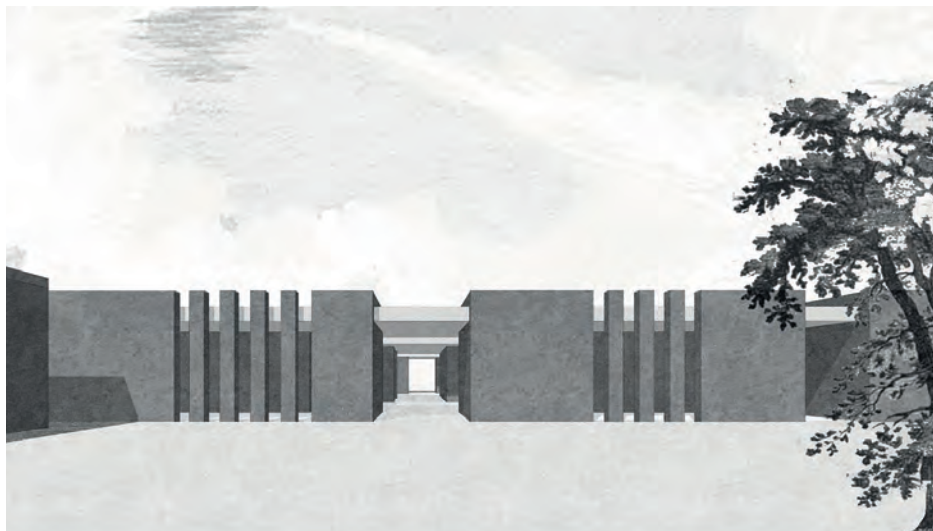
⁵ Aldo, Rossi (1972), *Architettura analitica, città analoga*, in Id. (1999), *I quaderni Azzurri: 1968-1992*, Francesco, Dal Co (a cura di), Electa, Milano.

⁶ Il progetto è stato elaborato in occasione della *Call internazionale Designing the UNESCO Buffer Zone - Piranesi Prix de Rome*, promossa nel 2018 dalla Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia onlus. Gruppo di progettazione del DiARC_Dipartimento di Architettura della Università di Napoli Federico II: V. Pezza, J. Gomes da Silva, P. Portoghesi (coordinatori), R. Capozzi, G. Multari, F. Visconti, G. Fusco, C. Orfeo. Consulenti: I. Norton (architettura del paesaggio); L. Boursier (agronomia); H-J. Beste (archeologia); G. Cafiero (museografia); R. Picone, L. Veronese (restauro); O. Niglio, M. Pisani (storia dell'architettura); A. Acierio (urbanistica).

⁷ Oswald Mathias, Ungers (1979), *L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*, in Lotus, n°24, p. 6.

⁸ Maurizio, Bettini (2017), *A che servono i Greci e i Romani?*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 111-113.





⁹ Vittorio, Ugo (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, p. 19.

¹⁰ Vittorio, Ugo (1984), *Ceci n'est pas une pipe*, in Id., *Lógos/Graphé*, Corgas, Palermo, p. 32.

¹¹ Francesco, Venezia (2018), *Tra un ricordo e l'altro*, in Claudia, Sansò, Roberta, Esposito (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria. Postille*, Clean, Napoli, p. 32.

Didascalie*

Fig. 1: Composizione tipologica di ville romane.

Fig. 2: In alto, pianta della Villa di Settefinestre; in basso, pianta della *domus agricola*.

Fig. 3: Assonometria dal basso *à-la Choisy* del progetto della *domus agricola*.

Fig. 4: In alto, vista dal cortile; in basso, vista dall'asse centrale dell'ingresso

*Tutte le immagini utilizzate sono disegni eseguiti dall'autore.

Bibliografia

Adolf, Loos (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.

Aldo, Rossi (1972), *Architettura analitica, città analoga*, in Id. (1999), *I quaderni Azzurri: 1968-1992*, Francesco, Dal Co (a cura di), Electa, Milano.

Antonio, Gramsci (1975), *I quaderni del carcere*, Valentino, Gerratana (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino.

Owald Mathias, Ungers (1979), *L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*, in Lotus, n°24.

Vittorio, Ugo (1984), *Ceci n'est pas une pipe*, in Id., *Lógos/Graphé*, Corgas, Palermo, p. 32.

Vittorio, Ugo (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo.

Carlos, Martí Aris (1994), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Torino, CittàStudi Edizioni.

Andreina, Ricci (2006), *Attorno alla nuda pietra, Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli Editore.

Giorgio, Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Milano.

Tomaso, Montanari (2014), *Istruzioni per l'uso del futuro*, Roma, Minimum fax.

Maurizio, Bettini (2017), *A che servono I Greci e I Romani?*, Milano, Einaudi.

Francesco, Venezia (2018), *Tra un ricordo e l'altro*, in Claudia, Sansò, Roberta, Esposito (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria*, Napoli, Clean.

Manuela, Antoniciello (2018), *L'acropoli sul mare. Un esercizio di montaggio analogico*, in Renato, Capozzi, Gaetano, Fusco, Federica, Visconti, *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Firenze, Aiòn.

Luca Basso, Peressut, Pier Federico, Caliarì (a cura di) (2019), *Piranese Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Aiòn, Firenze, pp. 328-343.

Coperture e Protezioni delle aree Archeologiche

Francesco Pio Arcella

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Dottorando, SSD ICAR/14, francesco.pio.arcella@gmail.com

Classificazioni tipologiche delle coperture protettive

Fino a pochi anni fa il tema della protezione, delle aree archeologiche non aveva trovato ampio spazio nel campo della progettazione architettonica. Gli archeologi lo ritenevano un argomento estraneo alla loro disciplina e gli architetti non mostravano grande interesse, considerando forse le coperture di protezione un tema di scarso contenuto progettuale.

Fino agli anni Cinquanta, a parte alcuni casi isolati, non vi è un contributo vero e proprio della progettazione architettonica per le coperture protettive nei siti archeologici. I primi esempi realizzati sulla base di un vero e proprio progetto risalgono infatti a questi anni in Italia e al decennio successivo in oriente. L'affinamento delle tecniche di indagine archeologica, fondate su una maggiore attenzione per il dato materiale scavato, sia esso reperto mobile o elemento dell'architettura antica, ebbe infatti come conseguenza quella di porre il problema della conservazione dei resti archeologici sin dal momento della loro messa in luce, riaprendo così il dibattito sulla conservazione in situ. Le coperture protettive di tipo architettonico, vengono ritenute strumenti necessari, insieme ad altre misure conservative, per la preservazione dei resti scavati, da prevedere già in fase di progettazione dello scavo e da allestire contestualmente allo stesso. Ogni scavo Archeologico si differenzia dagli altri siti per caratteristiche che possono essere riconducibili a vari fattori di diversa natura, a cominciare dal contesto territoriale in cui si trovano che può incidere notevolmente sugli aspetti climatici, dalle proprietà intrinseche del bene fornite dai materiali e dalle tecniche costruttive, fino allo stato di conservazione in cui si trova che può richiedere interventi mirati. Questa diversità fa sì che in ogni sito deve essere pianificata preventivamente una strategia conservativa appropriata finalizzata alla tutela dell'intero sito.

In Italia i primi tentativi di elaborazione di una classificazione e distinzione tipologica delle coperture architettoniche in aree archeologiche risalgono agli ultimi decenni del novecento. In tale contesto, Franco Minissi, espose la sua teoria della musealizzazione delle aree archeologiche quale condizione prioritaria per un progetto architettonico di protezione

e propose una classificazione delle coperture basata sia sulla funzionalità, che sulla loro conformazione, distinguendo 4 tipologie possibili:

- 1) coperture provvisorie;
- 2) coperture unitarie di interi complessi archeologici, che fungano da contenitori museali, autonome rispetto ai resti antichi;
- 3) coperture che ricompongono arbitrariamente spazi e volumi di pura invenzione, ma in contraddizione con l'originaria planimetria del complesso;
- 4) coperture che ripropongono su basi filologiche le forme e i volumi originari, resi con materiali completamente moderni, distinguibili rispetto agli antichi e integralmente reversibili.

Minissi, nelle sue elaborazioni, afferma che il progetto di una copertura deve essere visto in un ambito più ampio, che è quello della valorizzazione integrale dell'area archeologica.

Negli anni successivi ponendo particolare attenzione agli aspetti peculiari dei monumenti delle città vesuviane, viene elaborata una proposta di classificazione dall'archeologo Giorgio Gullini, il quale distingue le coperture in 3 tipi:

- 1) coperture filologiche sia nella forma che nei materiali;
- 2) coperture che imitano la forma e i volumi delle coperture originarie ma impiegano materiali differenti;
- 3) coperture del tutto indipendenti dal contesto di riferimento.

I primi due tipi richiedono l'estrema attendibilità delle ricostruzioni, che devono basarsi su riscontri materiali oggettivi; sono quelle che, soprattutto a Pompei e negli altri siti vesuviani, sono spesso rese possibili dall'eccezionale stato di conservazione delle strutture messe in luce e dalle peculiari caratteristiche dello scavo.

Un'altra classificazione tipologica delle coperture, è stata proposta dallo studioso Hartwig Schmidt, dovuta alla sua pubblicazione nel 1988 di un "Atlante" che illustra un campione significativo di 78 coperture architettoniche esistenti su scavi archeologici situati sia in Europa che nel Vicino Oriente. Schmidt propone una classificazione in due gruppi principali definiti secondo un criterio architettonico:

- 1) coperture che non confinano il bene (aperte);

2) coperture che lo confinano (chiuse).

Il secondo gruppo si distingue in due sottogruppi a seconda della forma delle strutture protettive:

- 2.1) il tipo a capannone, completamente indipendente dal contesto archeologico;
- 2.2) il tipo della copertura filologica, poggiante sulle murature antiche, che ripropone forme e volumi originari.

"L'Atlante" di Schmidt offre ovviamente un utile supporto documentario, in particolare per l'analisi dei materiali impiegati nelle singole costruzioni. L'autore privilegia essenzialmente l'aspetto architettonico e risultano pochi i riferimenti alla conservazione dei materiali antichi e all'adeguatezza ad essi delle strutture di protezione. Su quest'ultimo aspetto, comunque, Schmidt mette in evidenza gli effetti negativi delle coperture vetrate, citando alcuni casi pompeiani dove si erano verificati fenomeni di ossidazione dei giunti in ferro delle lastre di vetro, con conseguenti danneggiamenti alle murature antiche e l'effetto serra che può essere generato dai materiali trasparenti, e che favorisce lo sviluppo di alghe e muschi. Inoltre, egli mette in guardia dagli effetti negativi causati dall'ossidazione delle strutture metalliche in genere, che richiedono un'attenta e costante manutenzione.

Lo studio interdisciplinare delle coperture protettive

Tra gli interventi di conservazione più significativi avvenuti in Italia vi sono senza dubbio quelli adottati in Sicilia tra gli anni Cinquanta e Sessanta da parte dell'Architetto Franco Minissi, i quali hanno segnato una nuova dimensione spaziale al sito archeologico. La concezione della "teca trasparente" per l'esposizione museale e dei reperti, fu utilizzata per la prima volta in un sito archeologico. Le realizzazioni di Minissi avvennero su la cinta muraria di Gela, i mosaici della Villa romana di Piazza Armerina e il teatro di Eraclea Minoa. Anche se tali soluzioni all'inizio apparvero sicuramente molto efficaci al fine di Proteggere i resti archeologici nel loro contesto paesistico-ambientale, consentendone allo stesso tempo visibilità e fruibilità. La "teca trasparente", però, adottata al di fuori dell'ambito museale che costituisce un ambiente confinato più

facilmente controllabile, ha prodotto nel tempo una serie di fenomeni di degrado sui beni da proteggere.

L'interdisciplinarietà del progetto non prevede allora il contributo fondamentale degli esperti scientifici, soprattutto dei fisici esperti di microclima, perché non venne considerata minimamente per mancanza di conoscenze specifiche.

Le coperture e i sistemi protettivi per le aree archeologiche e dei beni culturali sono essenziali non per eliminare le radici del processo di degrado ma per rallentare i parametri che influiscono su di esso. Quando queste strutture protettive svolgono la loro funzione senza l'ausilio di impianti energetici, vengono riconosciuti come dispositivi ad azione bioclimatica passiva, tale peculiarità li distingue da tutti gli altri sistemi che non possono esercitare la loro funzione di controllo microclimatico senza l'utilizzo di impianti di climatizzazione, controllando la temperatura, l'umidità e la velocità dell'aria. Bisogna apporre la dovuta attenzione sia alla progettazione della struttura protettiva che alla sua realizzazione e manutenzione, trascurare questi fattori può far sì che la copertura possa accelerare il processo di degrado. Ci sono stati molti casi come quelli citati in precedenza in cui la struttura protettiva è stata causa di un invecchiamento preventivo del sito, poiché non svolge correttamente le funzioni per le quali era stata ideata, ad esempio può influire negativamente sulle condizioni termoigrometriche tramite un non corretto controllo della luce solare o con un errato posizionamento di corpi illuminanti.

La ricerca scientifica ha da tempo definito che per la conservazione dei beni e in particolare dei siti archeologici è necessario intervenire con azioni integrate e non solo con mere se pur necessarie operazioni di restauro e manutenzione dirette, ad esse vanno affiancate misure di conservazione passive, tra le quali lo studio e la progettazione di coperture architettoniche temporanee e definitive.

La progettazione di una copertura di un sito Archeologico è senza dubbio un processo complesso a causa dei molteplici fattori coinvolti. Riuscire a prevedere in che modo reagirà il sito all'intervento progettuale non è un'operazione semplice e richiede uno studio preventivo che va-



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

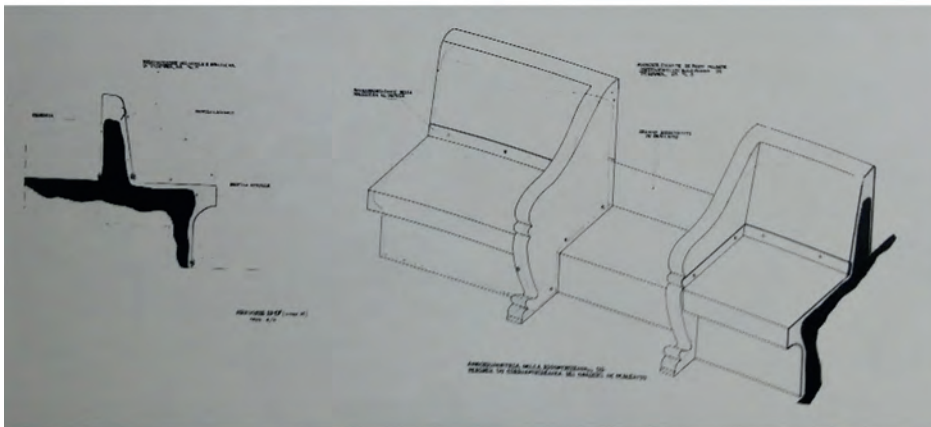


Fig. 4

luti l'impatto delle varie scelte progettuali, non solo per i materiali e le tecniche costruttive, ma anche per l'orientamento geografico e per un eventuale microclima che verrà a crearsi una volta completata la copertura.

Per ovviare alla complessità di dover intervenire su innumerevoli fattori derivanti dalla progettazione nei siti archeologici, diviene essenziale sviluppare il tutto attraverso una metodologia di disegno BIM (Building Information Modeling), basato su un modello parametrico che contiene ogni informazione relativa al sito in esame; a cominciare dal contesto, materiali, tecniche costruttive e dati climatici.

L'innovazione di questa metodologia risiede nella semplicità di rapportarsi con tutte i soggetti coinvolti nel processo di progettazione, attraverso scambi di informazioni contenuti nel modello per garantire qualità ed efficienza per l'intero ciclo di vita del manufatto.

Didascalie

Fig. 1: Parco Archeologico del Molinete, Cartagena, progetto di Paredes Pedrosa arquitectos, 2011, tipologia di copertura che non confina il bene.

Fig. 2: Museo e centro visitatori della villa Romana di La Olemeda, Palencia, progetto di Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri, 2019, tipologia di copertura che confina il bene.

Fig. 3 e Fig. 4: intervento progettuale della copertura protettiva in perspex trasparente (1960/63) di F. Minissi, del Teatro di Heraclea Minoa, Eraclea Minoa, Sicilia.

Bibliografia

Ranellucci, Sandro (2009), *Coperture archeologiche. allestimenti protettivi sui Siti archeologici*, DEI.

Laurenti Maria Concetti (2006), *Le coperture delle aree archeologiche, Museo aperto*, Gangemi editore.

Franchi Dell'Orto Luisa (1990), *Restaurare Pompei*. Sugarco.

Beatrice Vivio (2010), *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi editore

Schmidt Hartwig (1988), *Schutzbauten*, Theiss.

G. Accardo, C. Cacace, R. Rinaldi, (1984), "Methodology for the use of microclimates measurements application in an underground chamber", in *Scientific Methodology applied to works of art*, Firenze 1984, pp. 88-94.

Alcuni apporti della cultura del Restauro nel XX secolo e i riflessi sull'urbanistica contemporanea

Claudia Aveta

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, architetto, Dottore di ricerca in Conservazione dei beni architettonici ICAR 19, claveta@unina.it, claudiaaveta@gmail.com

Le intersezioni tra i protagonisti della cultura del Restauro con quelli dell'Urbanistica e delle altre discipline si sono sempre più articolate a partire dai primi anni del dopoguerra. In particolare, i numerosi convegni svolti in tale periodo, la nascita dell'ANCSA, il varo della Carta di Venezia e la nascita dell'ICOMOS¹ hanno consolidato il passaggio dalla dimensione della tutela del singolo monumento a quella del contesto urbano e del paesaggio.

Nel secolo scorso, significativo è stato il contributo di Piero Gazzola che ha introdotto la dimensione urbana quale elemento di confronto dialettico delle scelte del restauro: auspicando che «*‘centro storico’ sia tutta l'Italia*»², sottolineava che l'inventario del patrimonio artistico di una nazione è premessa essenziale all'azione di tutela e di salvaguardia; e che in Italia l'opera di catalogazione veniva attuata molto a rilento rispetto agli altri Paesi europei.

Il Soprintendente veronese è stato un precursore di fondamentali concetti nell'ambito della Conservazione, che verranno ulteriormente arricchiti negli anni successivi alla sua dipartita³. Dotato di una solida formazione umanistica Gazzola ha sempre ricercato le radici più profonde di ogni episodio storico-artistico. Anche nell'attività operativa – come egli stesso segnalava – si è «sempre sforzato di accompagnare ad un fondamentale atteggiamento di modestia una indagine sulla ragione dei fatti architettonici, urbanistici o artistici in genere che di volta in volta formano oggetto di esame»⁴.

Alcuni suoi significativi contributi critici si registrano tra gli anni Cinquanta e Settanta, quando egli partecipò attivamente al dibattito disciplinare del restauro con saggi, relazioni ed interventi. In questo periodo, inoltre, va ricordato che egli progettò e diresse, in qualità di soprintendente, numerosi restauri di monumenti italiani e, quale esperto a livello internazionale, fu responsabile di campagne per la salvaguardia di siti 'eccezionali' tra cui Echternach in Lussemburgo e la valle Bamiyan in Afghanistan.

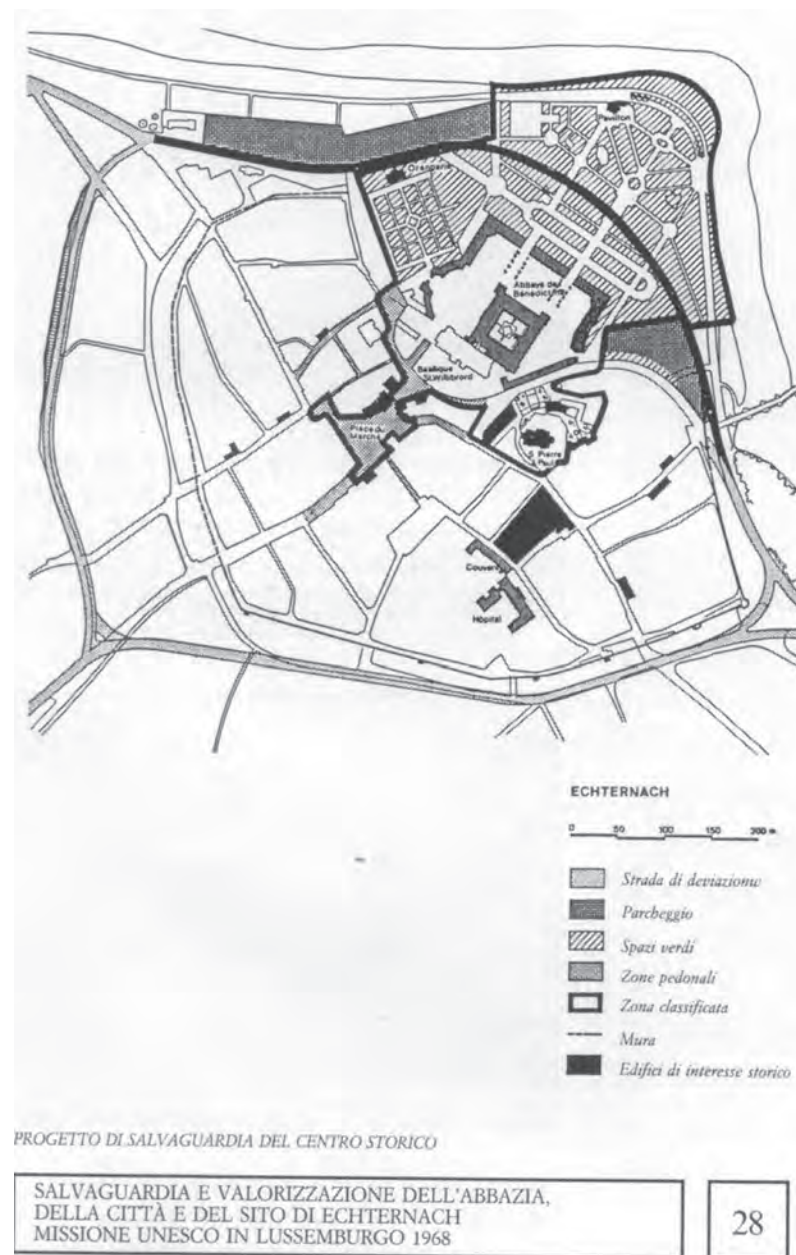
Nel 1968, attraverso l'UNESCO il Governo del Lussemburgo chiese a Gazzola di valutare, per l'insieme monumentale⁵ di Echternach, i rischi derivanti dalla costruzione di una grande arteria viaria per comunicazioni

internazionali che avrebbe dovuto attraversare il parco dell'abbazia. Il centro storico della città⁶ era compreso tra gli antichi bastioni, di cui restavano consistenti tracce, e gli edifici dell'abbazia; il tortuoso sistema degli originari percorsi viari convergeva verso la piazza del mercato dominata dalla basilica di S. Willibord, ai cui caratteri architettonici si ispiravano le costruzioni civili. L'elemento di valore ambientale era costituito dalla Sûre: con un'ansa che circonda il centro storico verso nord, il fiume si sostituiva alla cinta muraria, formando così con la città un 'unicum'. Questa era circondata, inoltre, da un vasto comprensorio verde con colline e prati, che costituivano un caratteristico fondale per le architetture dell'abbazia.

Alla luce di tali elementi Gazzola propose un progetto che prevedeva l'abbandono dell'ipotesi già formulata per il tracciato dell'infrastruttura viaria suggerendo, da un lato, la costruzione di un'ampia circumvallazione da realizzare nella zona pianeggiante a sud di Echternach⁷ fuori dell'antica cinta muraria, dall'altro, l'allontanamento oltre le colline del traffico internazionale tra il Lussemburgo e la Germania; sostenne, altresì, che «la nuova strada se dovesse essere costruita, avrebbe per conseguenza, non di rovinare il parco della celebre abbazia, ma di distruggere l'integrità ed il valore del centro storico di Echternach, separandolo dal suo elemento naturale che è costituito dal contatto diretto con il fiume»⁸.

Due anni dopo, durante la missione UNESCO in Afghanistan (1970) Gazzola affrontò i problemi e indicò soluzioni che costituiscono il fulcro⁹ del suo apporto in tema di conservazione e valorizzazione dei monumenti. La valle di Bamiyan, ubicata nell'ovest dell'Afghanistan, rappresenta uno straordinario esempio di monumento-ambiente nel quale – egli sottolinea – si fondono diversi elementi naturali ed artificiali: la ricchezza di acque, la vegetazione spontanea, le coltivazioni, l'architettura minore in mattoni crudi caratterizzante il centro abitato, le fattorie-fortezze, i due grandi Buddha di pietra, i monasteri scavati nella roccia ed i ruderi. Ne risulta uno straordinario effetto cromatico evidenziato dall'aridità del deserto che circonda la valle.

Dopo aver ricordato l'importanza del turismo per l'economia di una



nazione lo specifico *Rapporto* chiarisce come esso vada sviluppato nel caso specifico di Bamiyan, con particolare riferimento alle linee guida del piano urbanistico¹⁰. L'ultima fase del progetto per la valorizzazione della valle di Bamiyan riguarda la conservazione e tutela dei monumenti storici, cioè delle opere d'arte più significative¹¹. Oltre che su tali aspetti il documento si sofferma su due complessi problemi di restauro¹² che presentava la rupe che ospita i monumenti: il primo, ovvero il consolidamento delle masse rocciose di maggiori dimensioni, costituite da stratificazioni verticali, attraverso l'utilizzo di sottofondazioni alla base dello strato verticale e le cuciture trasversali con chiodi speciali in bronzo o ottone. Il secondo aspetto riguarda il consolidamento delle piccole masse rocciose per le quali Gazzola e Perrin auspicano la collaborazione del Comitato Internazionale dell'Icomos per il degrado della pietra¹³: nel *Rapporto* sottolineano l'urgenza di studiare e mettere in opera un sistema di impermeabilizzazione e di scorrimento rapido delle acque verso la parete posteriore della rupe.

Infine, i due esperti auspicano la realizzazione di un museo del sito, la creazione di piccoli *antiquarium* nei pressi dei diversi monumenti storici, lo scavo archeologico ai piedi della rupe per portare alla luce i resti degli edifici monastici distrutti dai crolli della roccia, la realizzazione del censimento e della catalogazione dei beni storici artistici e paesaggistici di Bamiyan. Viene indicato, in entrambi i Rapporti, l'utilizzo della Carta Internazionale del Restauro di Venezia come base teorica da seguire per ogni intervento di conservazione.

Uno dei risultati scaturiti da esperienze e collaborazioni internazionali di Gazzola fu, poi, quello della redazione di una serie di raccomandazioni, rivolte alle varie Nazioni, per la conservazione dei beni culturali, nei lavori pubblici e privati. Sempre a livello internazionale va citata la sua attività del Conseil de l'Europe, la cui azione è precisata nelle cinque *confrontations*¹⁴ elaborate nelle riunioni tenute a Barcellona (1965), Vienna (1965), Bath (1966), L'Aja (1967), Avignone (1968). Con la prima delle cinque *confrontations* conclusive Gazzola, con Gabriel Alomar e François Sorlin, pervenne alla formulazione ufficiale di un sistema unico di censimento, l'*Inventario di protezione del Patrimonio Culturale Europeo*

196



- Protezione della città antica
- Città esistente
- Aree di sviluppo
- Aree non edificandi
- Foreste protette

PROPOSTE PER LO SVILUPPO DELLA CITTÀ



(IPCE)¹⁵ per la conoscenza¹⁶ e la difesa di tutti i beni archeologici, storici, artistici, etnologici, naturalistici che concorressero alla fisionomia di un centro o di una regione. Tale inventario fu denominato 'di protezione' per distinguerlo da quello che egli stesso definisce *censimento scientifico*¹⁷, consistente, quest'ultimo, in un'attività di catalogazione con fini eminentemente conoscitivi. L'IPCE¹⁸ aveva finalità amministrative paragonabili all'anagrafe di una popolazione: «una scheda tipo fornita dei dati essenziali al riconoscimento del bene, corredata di una planimetria sommaria e di almeno una fotografia. Un documento di immediata consultazione e indispensabile alla identificazione del monumento e alla esposizione del suo stato giuridico»¹⁹. Tale strumento avrebbe costituito soltanto la base su cui impiantare il lavoro del pianificatore chiamato a progettare la trasformazione di un determinato tessuto urbano: dunque, un'operazione preliminare e fondamentale per qualunque attività legata alla Pianificazione urbanistica. Gazzola precisò anche che nella scheda fossero menzionate le prospettive di sviluppo del territorio con riferimento agli strumenti urbanistici vigenti, nonché la protezione esistente e quella potenziale per la salvaguardia del sito²⁰.

Per la presenza del Soprintendente, la città di Verona, attraverso l'istituzione, nel 1968, di un organismo distaccato denominato *Centro Studi Territoriale*²¹, aderì alle indicazioni europee prima ancora della circolare n. 486 della P.I. del 1968, la quale dispose che le Soprintendenze adottassero tale tipo di schedatura per tutti i centri antichi e i complessi d'interesse storico-artistico²². Attraverso tale organismo egli sperimentò le schede elaborate per conto del Consiglio d'Europa sul territorio di cui era responsabile, ovvero le province di Verona, Cremona e Mantova²³. L'approccio alla 'lettura' del territorio tendeva, quindi, alla conservazione dei valori culturali presenti e alla loro preventiva individuazione, nonché alla pianificazione delle azioni volte alla loro valorizzazione. Un metodo fondato sulla convinzione che il processo pianificatorio non potesse entrare in contrasto con una politica di tutela statica e passiva, ma potesse fondarsi su di una programmazione dinamica degli interventi necessari, in maniera tale che questi interessassero organicamente l'assetto della città, mirando al miglioramento delle sue funzioni di valenza economica,



ma anche di sviluppo della sua componente culturale.

Tale modello di indagine ha rappresentato l'aspetto sul quale, negli anni seguenti, sono state formulate alcune critiche basate sulla impossibilità di applicare alla lettura della realtà urbana dei centri storici, categorie di appartenenza predeterminate²⁴.

Gli ampliamenti concettuali del Soprintendente Gazzola, che si sono integrati con gli straordinari apporti di Roberto Pane, emersi fin dagli anni '50, in tema di valori ambientali dell'architettura e di paesaggio, sono stati recepiti a livello internazionale e sviluppati fino all'attualità.

Orbene, particolare attenzione alla valorizzazione delle interconnessioni tra il patrimonio culturale e il suo contesto ambientale è stata posta tra la fine del XX e l'inizio del XIX secolo dalla comunità internazionale, che ha riconosciuto il suo ruolo strategico per uno sviluppo sostenibile, sancendo il bisogno di un nuovo connubio tra la tradizione (intesa come patrimonio culturale materiale e immateriale) e l'innovazione in termini di resilienza delle comunità ai disastri ambientali ed ai cambiamenti climatici: gli Stati sono stati invitati ad adottare un approccio integrato nelle politiche che riguardano la diversità culturale, biologica, geologica e paesaggistica. Quello tra patrimonio culturale e ambiente viene delineato come un rapporto di reciprocità tale per cui la tutela dell'uno è funzionale alla salvaguardia dell'altro, esaltando il rapporto tra Restauro e Urbanistica.

In conclusione, la Conservazione del patrimonio architettonico deve costituire uno degli obiettivi principali della pianificazione urbana e territoriale: una Conservazione non statica e passiva, ma integrata, in grado di dialogare con l'Urbanistica, per coniugare sinergicamente la salvaguardia del Patrimonio e lo sviluppo delle comunità. L'approccio lucido di Gazzola al dialogo tra restauratori e urbanisti nell'affrontare il tema dello sviluppo delle città, in Italia ed in Europa, non è stato molto seguito. Per decenni, e fino all'attualità, non è stata superata la visione che ha caratterizzato i tanti piani urbanistici delle città storiche italiane ed europee che comportava la perimetrazione delle zone d'interesse storico e la conseguente museificazione dei centri storici e la libertà totale nel progettare le città contemporanee.

L'auspicio è che nelle scelte urbanistiche inerenti la rigenerazione urbana tali intuizioni possano fornire utili indirizzi.

Note

¹ L'ICOMOS fu fondato nel 1965 e Gazzola, che fu il primo Presidente, pose specifica attenzione all'analisi dei valori dell'ambiente e delle città antiche, considerati rispondenti ai bisogni dell'uomo di ieri, di oggi e di domani. Dall'anno successivo iniziarono a svolgersi simposi internazionali: a Levoča (1966) dove si trattò il tema della rivitalizzazione dei centri urbani antichi; sullo stesso argomento vi furono altri incontri a Boleslawcu (Polonia, 1966) e a Orhid (Jugoslavia, 1967). In quest'ultimo, in particolare, fu trattato l'argomento della protezione dei beni culturali urbani e della sistemazione dei siti urbani, considerati sotto lo specifico profilo sociale: così la pianificazione urbanistica fu ritenuta necessaria per la tutela dei centri antichi. Oltre ai citati incontri se ne svolsero altri (Càceres, 1967; Tunisi, 1968; Oxford, 1969; Leningrado, 1969; Graz, 1969) a manifestare l'impegno che l'ICOMOS dedicava alla seria impostazione dei temi specifici suddetti.

² P. Gazzola, *Per un inventario globale*, in *Costruzioni Casabella* n. 314, Milano, 1967, p. 44.

³ Una generale trattazione sull'apporto di P. Gazzola nel campo della conservazione e della salvaguardia del patrimonio storico-artistico e ambientale è stata svolta dall'Autrice nel volume *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e tutela ambientale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007. Qui se ne approfondisce un aspetto particolare.

⁴ P. Gazzola, *Umanità disumana*, discorso al Rotary Club di Verona, ivi 1958, p. 1.

⁵ «Nella collaborazione lussemburghese tra Gazzola e Perrin, il paesaggio costituisce l'*arrièr-plan* della proposta dei due consulenti UNESCO». B.G. Marino, *Lussemburgo, conservazione dinamica negli anni '60: Piero Gazzola e Jean Bernard Perrin ad Echternach*, in *Ananke* n. 74, Altralinea Edizioni, Firenze, 2015, p. 100.

⁶ «Se si percorre la storia di Echternach, si possono registrare, come del resto in tante altre città europee, diversi tagli che hanno inferto ferite talvolta indelebili al tessuto urbano; come altrove, gli interventi sono stati dettati dalla malintesa accoglienza dei principi dello sviluppo economico e sociale di una comunità, prima che da una mancanza di attenzione verso il patrimonio del passato». B.G. Marino, *Il caso di Echternach: la visione "integrata" di Piero Gazzola*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto e M. Morgante, Cierre Edizioni, Verona 2009, p. 351.

⁷ «È la percezione del valore paesistico dunque che performa l'identità e la testimonianza storica, ma anche estetica, della cittadina e del suo complesso abbaziale [...]». B.G. Marino, *Lussemburgo, conservazione dinamica...*, p. 102.

⁸ P. Gazzola, J. B. Perrin, *Luxembourg. La sauvergarde et la mise en valeur dell'abbaye, de la ville et du site d'Echternach*, UNESCO, Paris 1969, p. 10.

⁹ «L'UNESCO ha voluto incaricarci di proporre, in collegamento con le autorità afgane,

le misure da prendere per assicurare la protezione e la valorizzazione della valle di Bamiyan, come pure di esaminare i problemi che vengono sollevati dalla tutela e dal consolidamento dei principali monumenti esistenti nella valle e particolarmente quelli posti tra le due statue giganti di Buddha». P. Gazzola, J. B. Perrin, *Afghanistan. Protection and Development of the Bamiyan Valley*, UNESCO, Paris 1970, p. 3.

¹⁰ Il piano prevedeva: la realizzazione, lungo la rupe dei Buddha, di una zona attrezzata con percorsi pedonali per facilitare le visite dei turisti; la demolizione del bazar, esistente nei pressi del grande Buddha, ed elemento di disturbo paesaggistico, e la sua ricostruzione; l'ubicazione delle strutture alberghiere; l'indicazione delle aree edificabili; l'identificazione delle aree di rimboschimento; la creazione di un vasto Parco naturale.

¹¹ Per quanto concerne i due Buddha di pietra il Rapporto non dice molto in quanto all'epoca il Governo aveva già preso l'impegno di occuparsi del consolidamento delle due grandi statue e del loro restauro artistico ed un'equipe di tecnici era già al lavoro. Accanto alle nicchie dei due Buddha, esistono una serie di sale, gallerie e celle scavate nella roccia, per questo sito Gazzola e Perrin prevedono il consolidamento delle parti pericolanti e lo studio di percorsi turistici alternativi.

¹² P. Gazzola, J. B. Perrin, *Afghanistan. Protection...*, cit. p. 25.

¹³ La rupe è costituita da una roccia in conglomerato di arenaria a stratificazione verticale: a causa dei grandi sbalzi di temperatura e dell'azione di erosione del vento e delle acque di ruscellamento provenienti dal pianoro soprastante, il fronte della rupe era soggetto ad un degrado continuo.

¹⁴ Gazzola, in qualità di esperto, partecipa alla 'confrontation A' tenutasi a Barcellona dal 16 al 19 maggio del 1965.

¹⁵ A. Aveta, *Il contributo di Gazzola all'evoluzione della conservazione tra inventario e urbanistica*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto e M. Morgante, Cierre Edizioni, Verona 2009, pp. 225-229.

¹⁶ P. Gazzola, *Primo: conoscere*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di storia dell'architettura dell'Università, Napoli, 1969-1971, pp. 3-7.

¹⁷ P. Gazzola, *L'inventario di protezione del patrimonio culturale. Settore dei beni immobili. IPCE scopo e norme di esecuzione*, Verona, 1970, p. 7.

¹⁸ Basato su due tipi di schede di rilevamento, una per i monumenti ed una per i siti, l'IPCE consentiva di attribuire, per la prima volta, ad ogni bene del patrimonio culturale europeo un grado di protezione valutato in modo scientifico ed unitario: grado che veniva messo a confronto con lo stato di conservazione esistente e con vincoli e strumenti urbanistici vigenti.

¹⁹ P. Gazzola, *L'inventario di protezione...*, cit..

²⁰ Attraverso i concetti di 'forma urbis', di 'tipologia urbana', di 'matrice', di 'determinanti urbani e naturali', di 'tipologia di sviluppo', Gazzola costruì un sistema di lettura e di classificazione dei centri storici urbani che serviva da substrato metodologico per le

operazioni di inventario delle realtà urbane.

²¹ P. Gazzola, *Catalogazione del patrimonio immobiliare di interesse culturale. Esperienze del Centro Studi presso la Soprintendenza ai Monumenti di Verona*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», n. 1, Roma, gennaio-marzo 1973, pp. 57-59.

²² Nel maggio 1969 viene creato a questo scopo l'Ufficio Centrale per il catalogo. A. Aveta, *Tutela, restauro, gestione dei beni culturali e ambientali. La legislazione in Italia*, Napoli, CUEN, 2001, pp. 69-70.

²³ P. Gazzola, L.A. Fontana, *Analisi culturale del territorio. Il centro storico urbano*, Marsilio Editori, Padova, 1973.

²⁴ S. Casiello, recensione a *Analisi culturale...*, in «Restauro», n. 9, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1973, pp. 74-79.

Didascalie:

Fig. 1 Progetto di salvaguardia e valorizzazione in P. Gazzola, J. B. Perrin, *Luxembourg. La sauvergarde et la mise en valeur dell'abbaye, de la ville et du site d'Echternach*, UNESCO, Paris 1969

Fig. 2 Proposte per lo sviluppo della città di Echternach di Gazzola e Perrin

Fig. 3 Pianta delle preesistenze archeologiche presenti in Afghanistan (foto Archivio Gazzola)

Fig. 4 Planimetria della valle di Bamyian in Afghanistan (foto Archivio Gazzola): in verde le zone boschive, in arancio le abitazioni, l'area del bazaar oltre il quale si trovano i Buddha ed il fiume

Bibliografia:

Bianca Gioia, Marino (2015), *Lussemburgo, conservazione dinamica negli anni '60: Piero Gazzola e Jean Bernard Perrin ad Echternach*, in 'ANAGKE n. 74, Firenze, Altralinea Edizioni, pp. 98-107.

Claudia, Aveta (2009), "Piero Gazzola e le 'responsabilità della cultura'", in Alba, Di Lieto, Michela, Morgante (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Verona, Cierre Edizioni, pp. 243-246.

Bianca Gioia, Marino (2009), "Il caso di Echternach: la visione "integrata" di Piero Gazzola", in Alba, Di Lieto, Michela, Morgante (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Verona, Cierre Edizioni, pp. 350-351.

Andrea, Pane (2009), "Piero Gazzola, Roberto Pane e la genesi della Carta di Venezia", in Alba, Di Lieto, Michela, Morgante (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Verona, Cierre Edizioni, pp. 307-316.

Claudia, Aveta (2007), *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e tutela ambientale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Claudia, Aveta (2007), "Piero Gazzola e l'intervento nei centri storici", in Alberto, Ferlenga,

Eugenio, Vassallo, Francesca, Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e Architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e Architettura" (Venezia, 31 marzo-3 aprile 2004), Padova, Il Poligrafo, vol. I, pp. 487-495.

Piero, Gazzola, Loris A., Fontana (1973), *Analisi culturale del territorio. Il centro storico urbano*, Padova, Marsilio Editori.

Piero, Gazzola (1973), *Catalogazione del patrimonio immobiliare di interesse culturale. Esperienze del Centro Studi presso la Soprintendenza ai Monumenti di Verona*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», n. 1, Roma, gennaio-marzo, pp. 57-59.

Piero, Gazzola (1970), *L'inventario di protezione del patrimonio culturale. Settore dei beni immobili. IPCE scopo e norme di esecuzione*, Verona.

Piero, Gazzola, J. B. Perrin (1970), *Afghanistan. Protection and Development of the Bamyan Valley*, Paris, UNESCO.

Piero, Gazzola, J. B. Perrin (1969), *Luxembourg. La sauvergarde et la mise en valeur dell'abbaye, de la ville et du site d'Echternach*, Paris, UNESCO.

Piero, Gazzola (1969-1971), *Primo: conoscere*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di storia dell'architettura dell'Università, Napoli, pp. 3-7.

Il Piranesi Prix de Rome e il progetto multiscale per la Grande Bellezza

Pier Federico Caliarì

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, ICAR 16, pierfederico.caliari@polimi.it

Greta Allegretti

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottoranda, ICAR 16, greta.allegretti@polimi.it

La Call Internazionale per la Buffer Zone UNESCO della Grande Villa Adriana. Obiettivi e aperture

Bandita nel febbraio 2018 dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, in collaborazione con l'Istituto di Villa Adriana e Villa d'Este del MIBAC, la Call Internazionale per la Buffer Zone UNESCO di Villa Adriana ha terminato il suo iter procedurale con il Convegno conclusivo tenutosi il 24 e 25 giugno scorsi presso il Politecnico di Milano. Oggetto della Call è stata la Buffer Zone UNESCO di Villa Adriana, da riconsiderare come sistema di compresenze archeologiche, architettoniche, naturalistiche ed ecologiche, aperto a una inedita dimensione progettuale che superi la mera condizione della stessa come vincolo cogente e irreversibile. Gli esiti della consultazione, negli obiettivi dei curatori, si configurano come un blocco di proposte utili a una riparametrazione e un ridisegno del concetto di "zona cuscinetto", in una prospettiva dinamica e metodologicamente innovativa dove, alla sua istituzione e perimetrazione, corrisponde una strategia di sviluppo e crescita, che ne eviti il processo entropico e la condizione di *enclave* ad essa sottese.

In questo quadro, l'idea è quella di considerare la Buffer Zone UNESCO come una vera occasione di progetto, di valorizzazione e di risignificazione territoriale; e quindi come una modalità di interlocuzione tra pubblico e privato che abbia come obiettivo la rigenerazione di un ecosistema che comprenda beni archeologici e paesaggistici, così come strutture per servizi e attività rivolte alla crescita culturale ed economica del luogo. La consultazione così delineata ha inteso sollecitare le università italiane e straniere a produrre la propria interpretazione del futuro assetto paesaggistico e urbano di Villa Adriana, come modello critico e implementabile su altre realtà.

Nel caso specifico di Villa Adriana, la Buffer Zone riguarda realtà pubbliche e private che sono da tempo in attesa di una definizione formale e di un progetto che ne eviti il progressivo stato di abbandono. La compresenza di due vincoli di sostanziale inedificabilità – quello relativo al Piano Territoriale Paesistico della Regione Lazio, già adottato, e quello relativo, appunto, alla Buffer Zone UNESCO – costituisce un fatto di eccezionale cogenza, che genera una pressoché totale rinuncia ad

ogni forma di investimento, anche quello legato ad attività sostenibili, ecologiche e compatibili con la natura del vincolo. A tale forma di congelamento, si aggiunge un contesto urbanistico estremamente critico ai margini del perimetro della zona cuscinetto, che ha generato una totale separazione tra il territorio della Villa e una delle sue stesse ragioni di esistenza storica, il Fiume Aniene, annullando i valori ambientali, naturalistici e archeologici presenti originariamente lungo il suo corso. Ristabilire il rapporto diretto e senza soluzione di continuità tra l'area archeologica e il Fiume Aniene è, invece, il principio generale espresso all'interno del bando; viene immaginato un utilizzo agricolo e paesaggistico del suolo, da destinarsi sostanzialmente a parco urbano e a *hortus-frutteto*, con l'intento di riconvertire il comparto al suo originario carattere naturalistico, inquadrandolo, allo stesso tempo, in un'attività produttiva agricola estensiva che sia sostenibile e anche accessibile, in stretta relazione con la dotazione di strutture ricettive, commerciali e di servizio al contesto sociale e a quello turistico. Internamente a questo quadro il progetto di rigenerazione dell'area, prevede proposte di intervento a livello di conservazione e valorizzazione, oltre che di progettazione paesaggistica, urbana, architettonica e museografica.

Obiettivo della Call è stato, quindi, quello di sperimentare sul corpo di Villa Adriana gli effetti di una progettazione innovativa da considerare come parte integrante del processo istituzionale di definizione della Buffer Zone di un sito UNESCO. L'interesse scientifico che ha promosso è legato ad un doppio filo. Il primo è quello del tema – di interesse ministeriale – delle fragilità territoriali, percepito soprattutto lungo l'intero sviluppo del territorio nazionale. Il secondo è quello del progetto per e a supporto della grande bellezza, incarnata dai siti che sono Patrimonio dell'Umanità. Entrambi i fili si annodano attorno al tema principale delle possibilità e dei limiti del progetto moderno di entrare in armonia con la storia dei luoghi. La modernità, ad un riesame delle posizioni teoriche e dei risultati ottenuti, è stata profondamente deludente, mostrando una pressoché totale incapacità di considerare la forma storica come obiettivo figurativo e una diffusissima tensione all'errore di linguaggio, di scala e di atteggiamento in generale nei confronti del patrimonio.

Piani di Gestione e Buffer Zone. Necessità e criticità di strumenti da ristudiare

La mancanza di una strumentazione scientifica finalizzata alla progettazione dell'infrastruttura e del sistema di respirazione che avvolge i siti UNESCO è un'aporia che certamente la Call ha contribuito a mettere in chiara evidenza. Il tema è incentrare i Piani di Gestione ministeriali su progetti di architettura multiscalari (dalla scala museografica a quella del paesaggio). Questo perché i Piani di Gestione sono privi di efficacia amministrativa, astratti e puramente tabellari: il risultato è sempre positivo e gli obiettivi sono sempre raggiunti, anche quando nulla è stato fatto. L'UNESCO definisce obbligatoria, dal 2002, la presentazione di un Piano di Gestione unitamente al dossier di candidatura per l'iscrizione di un sito alla Lista del Patrimonio Mondiale (richiesta che viene estesa, nel 2004, anche ai siti già parte della Lista). Tuttavia, l'UNESCO non definisce nessun modello di Piano di Gestione; in Italia, il ministero per i Beni e le Attività Culturali (con il decreto del 27 novembre 2003) ha istituito la Commissione Consultiva per i Piani di Gestione dei Siti UNESCO, la quale ha ricevuto l'incarico di elaborare alcune Linee Guida per i Piani di Gestione, presentate durante la II Conferenza Nazionale dei Siti Italiani iscritti nella Lista del Patrimonio Mondiale, tenutasi a Paestum nel maggio del 2004.

La Buffer Zone, introdotta dall'aggiornamento del 2005 delle *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, è sostanzialmente un dispositivo di protezione e conservazione delle caratteristiche ambientali, naturalistiche e artistiche di un contesto di valore assoluto. La sua istituzione e perimetrazione è quindi un atto amministrativo finalizzato ad elevare il livello di salvaguardia al di là delle normative locali che ne connotano il rapporto contestuale in chiave urbanistica. Se da una parte gli effetti della Buffer Zone sono da considerarsi funzionali agli obiettivi di conservazione di un bene, dall'altro non ne garantiscono necessariamente la valorizzazione e lo sviluppo. Anzi, al di fuori delle aree urbane strutturate, ovvero in territori fragili, l'istituzione della Buffer Zone può generare processi di inesorabile entropia. Le misure richieste dall'UNESCO sono una esplicita ammissione della

discrepanza esistente tra tutela e conservazione in rapporto allo sviluppo socio-economico. I Piani di Gestione nascono, quindi, come correttivo rispetto al problema legato all'equazione economica che può essere definita di "sofferenza territoriale" e sintetizzata nella relazione [più vincoli meno investimenti = meno sviluppo più abbandono].

I Piani di Gestione e il progetto integrato multiscalare. Una possibile metodologia analitica

Alla luce delle riflessioni condotte sulla Grande Villa Adriana e preso atto delle problematiche inerenti i siti Patrimonio dell'Umanità – che riguardano sia gli strumenti di tutela, sia i concetti di reale valorizzazione e risignificazione – l'obiettivo più urgente, allo stato attuale, sembra essere quello di sopperire alle lacune progettuali dei Piani di Gestione e alle contraddizioni dello strumento Buffer Zone. La soluzione viene ricondotta all'individuazione e definizione di vere azioni progettuali da realizzare nel complesso quadro dei siti collocati all'interno di territori fragili. Tali azioni progettuali, unitamente alla descrizione di strategie e analisi sui siti, trovano una collocazione all'interno della elaborazione di alcuni modelli di progetto, integrato e multiscalare. La proposta di tali modelli vuole finalmente concretizzare ciò che nei Piani di Gestione era rimasto generale ed astratto, ovvero: l'individuazione delle criticità – da risolvere – e delle potenzialità – da sfruttare – di un sito, per una corretta ed efficace valorizzazione del patrimonio. La proposta ambisce a trasformare ciò che prima era semplice indicazione, informazione o linea guida, in disegno e progetto.

Con l'ambizione di rispondere a un vasto ed estremamente eterogeneo panorama di possibilità, il rischio che anche questi modelli di progetto restino relegati alla sfera teorica è alto. Per evitare che ciò accada, è necessario che questi modelli si calino nelle specifiche realtà delle Buffer Zone, per una profonda comprensione del territorio e delle sue dinamiche, delle sue necessità e delle sue risposte. Allo stesso tempo, però, si deve anche evitare che un modello di progetto si trasformi in un preciso e dettagliato *masterplan*, adatto e adattabile ad un'unica realtà. Il modello di progetto deve collocarsi, infatti, in una posizione intermedia:





da un lato deve confrontarsi con le caratteristiche del territorio, dall'altro deve essere utile a più territori. Per uscire da questo *impasse*, è ipotizzabile una riduzione delle infinite possibilità contestuali attraverso l'individuazione di un determinato (e ridotto) numero di "profili" di territorio, attraverso un'operazione di "profilazione"; successivamente, elaborare per ciascuno di essi un modello di progetto.

A questo punto risulta di fondamentale importanza la scelta del criterio attraverso il quale identificare tali profili; ognuno di essi, infatti, sarà rappresentato da un certo tipo di Buffer Zone e da una propria "fragilità territoriale". Poiché i modelli di progetto dovranno interfacciarsi con il territorio attraverso modi e possibilità di intervento, il criterio scelto per la profilazione delle Buffer Zone è quello della densità. Nello specifico, vengono definiti:

- il primo profilo: Buffer Zone a bassa densità;
- il secondo profilo: Buffer Zone a media densità;
- il terzo profilo: Buffer Zone ad alta densità.

A ognuno di essi corrisponde un assetto territoriale e, come anticipato, una condizione di fragilità. Diventano, quindi, profili di Buffer Zone fragili, caratterizzati da specifiche criticità e potenzialità che definiranno, nell'ambito della costruzione del modello progettuale, determinate azioni progettuali. Per esemplificarli e affrontarli in modo più diretto e concreto, sono stati individuati alcuni casi studio, che offrono la possibilità di verifica e confronto delle riflessioni che saranno condotte su di essi.

Il primo profilo descrive Buffer Zone per lo più non sviluppate e non edificate, occupate da terreni tendenzialmente rurali, eventualmente costellati da piccoli insediamenti residenziali e concrezioni industriali. La fragilità, in questo caso, risiede nella mancanza di dialogo e di relazione tra le parti del territorio; l'assenza di comunicazione e interazione può portare a paralisi e inattività, fino al definitivo decadimento e abbandono. La fragilità nella stasi.

Rientra in questo profilo, oltre il caso di Villa Adriana, l'Area Archeologica di Agrigento, conosciuta anche come "Valle dei Templi". La Core Zone del sito UNESCO siciliano, pari a 934 ettari, è molto più ampia della cosiddetta "Valle", mentre la relativa Buffer Zone raggiunge i 1869

ettari di superficie. In questo ambito, tra le azioni progettuali da definire, riveste senz'altro un ruolo cruciale la ricerca di forti direzioni progettuali, in grado di veicolare gli obiettivi e le strategie all'interno di aree anche molto vaste e dispersive.

Al secondo profilo appartengono le Buffer Zone che a media densità; esse sono in parte costituite da tessuto edilizio consolidato – ad esempio porzioni di centri storici – e in parte da territorio non costruito – che sia agricolo o naturale. La fragilità, in questo caso, è determinata dal confronto tra due scenari possibili e opposti: da un lato l'eventuale interazione tra le due parti (edificata e inedita) con i rispettivi scambi e guadagni reciproci, dall'altro lato la prospettiva che tale ipotesi resti inespressa, senza voce. La fragilità nell'occasione mancata.

La Buffer Zone dell'Acropoli di Atene, per esempio, identifica questo profilo. Mentre la Core Zone perimetra esattamente la fortezza sacra, per un'estensione di 3 ettari di terreno, la Buffer Zone si estende per circa 117 ettari, coinvolgendo parte del centro della città, punteggiata da altri monumenti – come la Biblioteca di Adriano e l'Agorà Romana – e per la restante superficie aree naturali che avvolgono ulteriori punti di interesse – come il Filopappo, l'Aeropago e l'Agorà. Inoltre, nonostante l'ampia estensione della zona tampone, alcuni monumenti della città ne restano esclusi anche per poche centinaia di metri: il Tempio di Zeus Olimpico o lo Stadio Panatenaico. Le azioni progettuali per il secondo profilo devono essere rivolte all'installazione di una rete di relazioni tra le differenti realtà dell'area, un *network* che possa mettere a sistema la grande eterogeneità di elementi che compongono la Buffer Zone a media densità.

La terza categoria comprende le Buffer Zone ad alta densità, ovvero quasi interamente edificate, sature. I relativi siti UNESCO risultano completamente incorporati nel tessuto edilizio consolidato che costituisce, in effetti, la Buffer Zone stessa. In questa situazione, le eventuali questioni progettuali non devono scontrarsi solo con i regimi normativi e vincolistici, sia UNESCO che locali, ma anche con l'effettiva saturazione dell'area e con l'enorme numero di relazioni che la compongono. La fragilità nella gestione del conflitto.





Una Buffer Zone di questo tipo sarebbe, nel caso in cui venisse ufficialmente costituita e denominata, quella dell'Area Archeologica Centrale di Roma. Il sito UNESCO romano, con una superficie di 1990 ettari, è attualmente senza Buffer Zone. Inoltre, negli ultimi anni, alcuni processi sono stati attivati senza una dinamica del tutto chiara; ad esempio, la rimozione di una parte della Via Alessandrina, al di sopra dello scavo dei Fori Imperiali. La prima azione progettuale da considerare è, quindi, quella della comprensione delle dinamiche dell'area, nonché delle sue gerarchie. Solo in questo modo, infatti, è possibile capire quale sia l'effettiva relazione tra i sistemi normativi e vincolistici che la controllano e quali siano gli aspetti da valorizzare o, eventualmente, correggere.

Didascalie

Fig. 1: Dettaglio della Piazza d'Oro (foto di Federica Pisacane).

Fig. 2-3-4: Immagini tratte dalle proposte progettuali per la Call Internazionale per la Buffer Zone UNESCO di Villa Adriana dei gruppi: Politecnico di Milano – Polo Territoriale di Mantova (coordinatore: Federico Bucci), Politecnico di Torino con lo studio PROAP-Lisbona (coordinatori: Paolo Mellano, João Nunes, Iñaki Zoilo), Università degli Studi di Napoli Federico II (coordinatori: Valeria Pezza, João Gomes da Silva, Paolo Portoghesi).

Metodologie d'intervento per la conservazione degli apparati decorativi pompeiani: Caso studio Domus Sirici

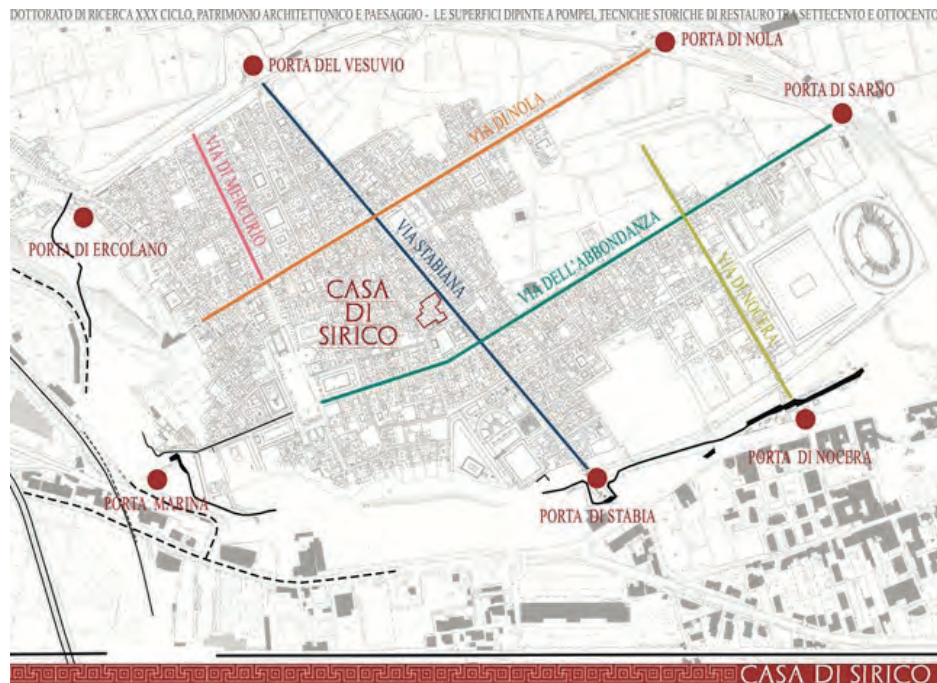
Valeria Carreras

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, PhD lectures, ICAR 16, valeria28@fastwebnet.it

Il deterioramento e le alterazioni delle pitture parietali, spesso, non si manifestano esattamente nel momento in cui si verifica un particolare evento, bensì a distanza di un lasso temporale durante il quale il progredire dello stato di avanzamento può avere rapidità e intensità variabili in funzione dello stato di conservazione, dei materiali utilizzati, delle tecniche di realizzazione e della qualità di esecuzione. Per poter definire adeguatamente lo stato di degrado dei dipinti murari ed effettuare una corretta diagnosi e individuazione delle patologie, risulta indispensabile un'indagine della storia del manufatto da restaurare, dei materiali di cui è costituito, delle modalità di realizzazione, delle eventuali modificazioni subite nel corso del tempo, degli interventi di restauro che ha subito, si tratta, quindi, di operare una ricostruzione storica complessiva in modo da poter individuare tutti i fattori che hanno condotto allo stato di degrado in cui il manufatto, in questo caso specifico le superfici pittoriche murarie, riversa nel momento in cui viene avviato il restauro.

Quindi, contestualmente allo studio della bibliografia di riferimento per individuare lo stato dell'arte finalizzato ad un'approfondita conoscenza della filogenesi del complesso individuato come caso studio, è necessario uno studio scientifico della conformazione materica e strutturale che si fonda su un'attenta osservazione in situ della superficie pittorica, che prevede una serie di analisi diagnostiche dello stato di degrado finalizzate al riconoscimento della composizione materica, all'individuazione della presenza biologica e la conseguente attività dei microrganismi, in modo da poter riconoscere le patologie e quindi stabilire le strategie di intervento. Uno studio rigoroso delle tecniche antiche è fondato sulla sistematizzazione di fonti di diversa natura: la letteratura articolata in antichi trattati, manuali e talvolta da documenti d'archivio, contratti o pagamenti. Inoltre, è necessario effettuare un'analisi altrettanto approfondita sullo stato di conservazione sia dell'apparato murario su cui è presente il dipinto, che di quello di fondazione, per stabilire eventuali dissesti del sistema strutturale andando individuare le cause distinguendo i fattori intrinseci, legati ai materiali costruttivi, da quelli estrinseci, derivanti dall'azione dell'uomo e dell'ambiente circostante.

A tal fine si procede alla fase di rilevamento che impone una cognizio-



ne specifica della fisicità dell'opera da restaurare, che consente una totale conoscenza del manufatto sia da un punto di vista dimensionale, morfologico e strutturale, ossia degli aspetti puramente architettonici e spaziali, sia da un punto di vista storico-critico, che permette di effettuare un'esegesi del palinsesto storico da indagare. A tal proposito interessanti sono le considerazioni di Giovanni Carbonara, storico dell'architettura e teorico del restauro, secondo cui si tratta d'un intendere storicamente e di un disegnare e rilevare criticamente tanto in grande quanto in dettaglio, che richiede un'attenta ispezione del manufatto senza prescindere dalla una rigorosa riflessione teorica. Si tratta, quindi, di un'indagine che va oltre la mera ricostruzione filologica, essa è volta al riconoscimento delle relazioni tra le parti che lo costituiscono e trova espressione, già nel corso dell'Ottocento, nei numerosi disegni realizzati dai restauratori testimoniando l'importanza del rilievo diretto inteso come strumento fondamentale di conoscenza.

Per un corretto esame dello stato di conservazione ed una esatta individuazione delle stratificazioni che si sono susseguite nel tempo, il rilevamento deve essere condotto mediante l'esecuzione di una serie di operazioni, che, se svolte correttamente, limitano la possibilità, nella successiva fase di attuazione del restauro, di dover apportare delle varianti in corso d'opera.

La casa oggetto di approfondimento come caso studio, la Domus Sirici, è stata riportata alla luce nel 1852 nel corso di uno scavo iniziato da Guglielmo Bechi, poi completato, dopo la sua morte, da Gaetano Genovese. La Domus è stata rinvenuta in più fasi: una parte dell'abitazione è stata scoperta su Via Stabia mentre un'altra unità lungo Via Lupanare al n. 47, l'insieme dei due manufatti va a costituire la Domus Sirici (Fig.1). Questa dimora fu inizialmente denominata Casa dei Granduchi di Russia in seguito alla visita di quest'ultimi nell'area archeologica di Pompei il 17 maggio del 1852, quando i principi Francesco Paolo e Sebastiano Gabriele in compagnia di Ferdinando II vengono ricevuti da Bechi, in quel momento architetto direttore degli scavi Pompei.

Come si evince dai giornali di scavo custoditi nell'Archivio Storico della Soprintendenza, Archeologica di Napoli, Bechi aveva ordinato lo scavo

di una domus a destra della strada delle Sonatrici, l'operazione di rinvenimento, che si svolse in presenza dei Granduchi di Russia, riportò alla luce numerosi oggetti d'uso nell'abitazione tra cui suppellettili, reperti in bronzo, una statuetta di Ercole. In seguito alla conclusione degli scavi la Maestà ordinò di trasportare a Napoli tutti gli oggetti ritrovati e di accorparli ad altri reperti presenti nel deposito del magazzino per poterli restaurare e netterli.

La pratica del nettere era adottata principalmente sui dipinti murali o dipinti staccati dal supporto, si trattava di un sistema che prevedeva la conservazione dell'affresco mantenendo intatta la sua originalità, la quale non viene alterata da niun ritocco di sorta.

La sua politica di conservazione come si evince dai numerosi documenti d'Archivio, prevedeva il distacco delle superfici conferendo a questa pratica la tecnica di salvataggio con il relativo trasporto al Real Museo. Gli scavi proseguirono sotto la direzione di Genovese, direttore degli scavi di Pompei, da marzo 1852 al dicembre 1855.

Gli scavi furono oggetto di nuova metodologia di indagine, mai utilizzata prima di quel momento che prevedeva di sterrare orizzontalmente i fabbricati, consentendo di conservare gli alzati delle murature e delle coperture. In questo modo, come viene scritto nel volume 15 del Real Museo Borbonico Vengono di recente ad arricchire il patrimonio dell'archeologia e delle belle arti con la importantissima copertura scoperta di un antico tetto che ricopriva parte della casa posta a destra calando la così detta strada di Stabia.

Dai documenti d'archivio tale procedura viene descritta in maniera molto esaustiva e approfondita consentendo una ricostruzione dell'evoluzione dell'approccio metodologico in tema di restauro archeologico ponendosi in stretta correlazione con la fase immediatamente precedente fornendo, così, un nuovo sistema di direttive applicative finalizzate non solo alla conservazione delle coperture ma anche all'individuazione di un approccio analitico che conduce ad un'indagine conoscitiva degli antichi metodi di realizzazione delle strutture dei tetti.

Con Gaetano Genovese si consolida, anche se non del tutto, la tecnica del distacco, infatti, in una minuta di relazione trasmessa al Direttore





generale, il Principe San Giorgio Spinelli, datata 24 novembre del 1853, critica il metodo dello stacco a massello proposto dallo scalpellino Piedimonte e dai suoi aiutanti perché il far demolire il muro sul quale è aderente comprometterebbe l'esistenza de dipinti della parete nei lati del taglio alludendo, evidentemente, a metodi alternativi migliori asserendo che ormai è ovvio non esser necessario demolire i muri per distaccare i dipinti. Queste considerazioni trovano conferma nelle analisi effettuate nel laboratorio di Restauro del Museo Archeologico Nazionale da cui è emerso che la tecnica adoperata per asportare le pitture dai muri non fu sempre lo stacco a massello ma si ricorse, in particolare nell'Ottocento, anche alla tecnica del distacco. La tecnica di estrazione subì un'evoluzione: dall'iniziale tecnica dello stacco a massello dei primi anni di scavo per cunicoli, si passò allo scavo in apicium dove si tentò di adottare più cautele nella conservazione delle pitture, adoperando, in sostituzione a questa tecnica, quella del distacco comprendente oltre gli strati d'intonaco più superficiali e raffinati predisposti per l'affresco (intonachino), anche quelli grezzi stesi sulla muratura. Ciò non implica che lo stacco a massello sia stato sostituito completamente dal distacco, ma che entrambe le metodologie furono utilizzate in funzione del caso specifico con cui bisognava confrontarsi.

I procedimenti descritti nelle relazioni dei Direttori, vanno a costituire un'importante testimonianza delle operazioni d'intervento adottati nei restauri archeologici della metà dell'Ottocento. Questi documenti definiscono, così, la traccia della volontà di conservare l'identità dell'abitazione degli apparati decorativi connotati da una eccezionale unicità compositiva.

Dopo lo studio storico delle tecniche di restauro, risulta necessaria un'analisi dello stato di conservazione mediante l'osservazione diretta e un accurato rilevamento di ogni parte della superficie, datando l'operazione in modo da poter monitorare l'andamento del degrado confrontando i dati prelevati ad intervalli di tempo. Gli strumenti di rilevamento moderni, sempre più sofisticati, come il laser scanner 3D, integrati con il rilievo fotogrammetrico, consentono una maggiore accuratezza dei dati raccolti, ampliando lo scenario di indagine. Dato che le superfici

pittoriche dell'Exedra della Domus Sirici (Fig. 2) sono state esposte agli agenti atmosferici prima di essere protette dalla copertura, gli affreschi e gli intonaci a base di calce hanno subito l'azione chimica dell'anidride carbonica che, disciolta nell'acqua piovana, hanno attaccato il carbonato di calcio di cui è composta la superficie.

Viene, pertanto, realizzato un rilievo materico e del degrado dell'Exedra della Domus, codificato, secondo le indicazioni del Lessico Normal (Fig.3), che ha consentito l'individuazione dei materiali, della loro disposizione e dello stato di conservazione, nello specifico risultano evidenti distacchi degli intonaci, presenza di rigonfiamenti, alterazione cromatica, lacune, mancanze, deposito superficiale, efflorescenza, esfoliazione e macchie, e nelle parti di muratura prive di intonaco sono stati individuati punti in cui si manifestano i fenomeni di alveolizzazione, ed erosione. Inoltre è stato analizzato il quadro fessurativo che ha evidenziato la presenza di non poche lesioni nelle strutture di elevazione, che suggerisce la richiesta di ulteriori indagini di approfondimento, in particolare sarebbe opportuno un monitoraggio delle lesioni mediante fessurimetri, strumenti non distruttivi applicati direttamente sulla parete, in modo da poter stabilire se si tratta di un fenomeno stabilizzato o in evoluzione. In conclusione, la fase di rilievo metrico e materico va a costituire, un importante documento inteso come traccia di un particolare momento storico, andando a delineare la configurazione complessiva del manufatto, nell'accezione di testimonianza che il patrimonio lascia di sé alle generazioni future, come memoria, fermando lo scorrere del tempo.

Il complesso sistema di informazioni va a costituire il punto di partenza per il progetto di restauro, che non può prescindere dall'esatta consapevolezza del bene in modo da poter operare la scelta degli interventi più opportuni da adottare.

Note

1 Cfr. AA. VV., La conservazione delle pitture murali, Editrice Compositori, Bologna 1999, p. 25.

2 M. Docci, D. Maestri, Manuale di Rilevamento Architettonico e Urbano, Ed. Laterza, Roma, 2009, p. 203.

3 G. Carbonara, Disegnare per il restauro, in Mario Docci (a cura di), Disegnare, idee, immagini, anno I, numero 0, Università degli studi di Roma La Sapienza, Roma 1989, p. 85.

4 Cfr. E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, Domus Sirici in Pompei (VII 1, 25.47): appunti sulla tecnica d'esecuzione degli apparati decorativi, in Ocnus, volume 15, Ed. Ante Quem, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2007, pp. 117-142.

5 Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Giornale degli scavi redatto da Soprastanti de Reali scavi di Pompei, 17-23 Maggio 1752, senza numero di protocollo a firma dei Soprastanti G. Cirillo, Francesco Imparato, Andrea Galella, e a firma dell'arch. Direttore G. Bechi.

6 Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporti dell'arch. G. Bechi, 15 Marzo 1852.

7 Cfr. ASN, MPI, busta 318, n. 544, Lettera al Principe di Bisignano Maggiordomo Maggiore e Soprintendente Generale della Casa Reale, Napoli 21 Maggio 1852.

8 V. Foramitti, Tutela e restauro dei monumenti in Friuli-Venezia Giulia, 1850-1915, Ed. del Confine, Udine 2004, p. 53.

9 Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione del Principe Bisignano al Signor direttore del Real Museo Soprintendente degli Scavi dell'antichità in relazione al Rapporto del 6 Aprile, 'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859', n. prot. 356, 12 Aprile 1852.

10 G. Finati, Relazione degli scavi da Marzo 1852 a Dicembre 1855, in Real Museo Borbonico, volume 15, Ed. Stamperia Reale, Napoli 1856, pp. 1-12.

11 Cfr. AS-MANN, VIII B 8, 2, Rapporto dell'arch. Direttore dei Reali Scavi di Pompei G. Genovese al Principe San Giorgio, Soprintendente Generale degli scavi di Antichità del Regno, Rapporti dell'arch. direttore Bechi e dell'arch. Genovese: Casa Reale Direzione degli scavi, n. prot. 955, Napoli 16 Agosto 1852.

12 Spinelli Domenico Maria Odaordo, Principe di San Giorgio, nacque il 13 Ottobre 1788 e morì il 10 Aprile 1863. Nel 1829 fu il più stretto collaboratore napoletano del Prof. E. Gerhard, la massima autorità archeologica dell'Istituto di Corrispondenza archeologica in Roma.

13 Cfr. AS-MANN, IV E 3, 13, Minuta di relazione dell'arch. G. Genovese al Direttore e Soprintendente Generale Principe di San Giorgio Spinelli, a lato trovasi scritto urgente. 'Distacco, trasporto e messa in mostra dei dipinti pompeiani e spese erogate all'obbietto. Anni 1852, 1853, 1857, 1859', n. prot. 2648, 24 Novembre 1853.

14 Cfr. E. Siotto, Tecniche di Stacco, Trasporto, foderatura ed incassatura dei 'quadretti' parietali dei siti vesuviani nell'Ottocento, alla luce di documenti inediti, in Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Ed. Bardi, Roma 2007, pp. 119-154.

15 Cfr. M. T. Cinquantaquattro, Monitoraggio, carta del rischio archeologico e programmazione in R. Cecchi, Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico, Ed. Electa, Milano 2011, p. 83.

16 Cfr. AA. VV., La conservazione delle pitture murali, Editrice Compositori, Bologna 1999, p. 198.

Bibliografia

- E. De Carolis, F. Esposito, D. Ferrara (2007), Domus Sirici in Pompei (VII 1, 25.47): appunti sulla tecnica d'esecuzione degli apparati decorativi, in *Ocnus*, volume 15, Ed. Ante Quem, Alma Mater studiorum, Università di Bologna.
- E. Siotto (2007), Tecniche di stacco trasporto foderatura e incassatura dei siti vesuviani nell'Ottocento alla luce di documenti inediti, in *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. IX, XVIII, 1, 2007.
- Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 Gennaio 2008.
- M. Docchi, D. Maestri (2009), *Manuale Di Rilevamento Architettonico e Urbano*, Laterza, Roma.
- AA. VV., *Raccomandazioni per la redazione di progetti e l'esecuzione di interventi per la conservazione del costruito archeologico*, Cuzzolin s.r.l., Napoli 2009.
- R. Cecchi (2011), *Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico*, Ed. Electa, Milano.
- M. T. Cinquantaquattro, *Monitoraggio, carta del rischio archeologico e programmazione*, in R. Cecchi, *Pompei archæologia, progetto di conservazione e fruizione del patrimonio archeologico*, Ed. Electa, Milano 2011.
- R. Cecchi, P. Gasparoli, S. Podestà (2012), *Analisi delle condizioni di rischio con valutazioni comparate del degrado e del dissesto. Il caso studio di Pompei*, in G. Biscontin e G. Drussi, *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, volume XXVIII, Ed. Arcadia, Venezia 2012.
- M. Casaburo, A. Galeone (2012), *La conservazione del patrimonio pittorico all'aperto nei siti archeologici di Pompei e di Ercolano*, in G. Biscontin e G. Drussi, *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10-13 Luglio 2012, Ed. Arcadia Ricerche, Venezia 2012.
- G. Prisco (2013), *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in *Bollettino ICR, nuova serie*, 27, 2013.
- E. Sorbo (2014), *Tra materia e memorie Ercolano (1711-1961)*, Ed. Maggioli, Milano.
- M. Mulliez, A. Aussilloux-Correa (2017), *La peinture murale antique. Une gageure technique a l'épreuve de l'archéologie expérimentale*, in M. Carrive (a cura di), *Remployer, recycler, restaurer: les autres vies des enduits peints*, Actes de la Journée d'étude, Ecole française de Rome, Roma 2017.
- N. Ossanna Cavadini (2018), *La rappresentazione della città dissepolta dal disegno inciso al rilievo architettonico*, in P. G. Guzzo, M. R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta*, catalogo della mostra, Centro Culturale Chiasso 25 Febbraio -6 Maggio 2018, Ed. Skira, Ticino 2018.
- Lavori di consolidamento e restauro strutture della Casa di Sirico (VII 1,25.47) Pompei Scavi Intervento n. 10 in Grande Progetto Pompei, Parco Archeologico di Pompei.

Costruire lo spazio della rovina

Francesco Defilippis

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Professore Associato, SSD ICAR/14, francesco.defilippis@poliba.it

Questo contributo propone una riflessione sul complesso e problematico rapporto tra città e patrimonio archeologico. Esso si focalizza, in particolare, sulla questione del senso e del valore delle aree archeologiche nella città stratificata mediterranea e sulla individuazione di principi e tecniche compositive finalizzate a stabilire, attraverso il progetto di trasformazione, nuovi possibili 'ordini' formali capaci di attribuire nuovi significati alla rovina, rinnovando le sue relazioni con il luogo e costruendo il suo spazio 'conforme' nel contesto urbano di appartenenza.

La riflessione si iscrive, dunque, nell'ambito tematico più ampio del rapporto tra il Nuovo e l'Antico nel progetto per il Patrimonio, per la sua 'trasformazione' tesa non solo alla conservazione ma anche alla sua ri-costruzione e ri-significazione per il rafforzamento della sua bellezza. Essa è condotta da un punto di vista, interno alla disciplina della composizione e progettazione architettonica, basato, oltre che sulla concezione 'relazionale' della forma, su una differente idea di rovina, intesa come 'risorsa' per la ri-costruzione della forma architettonica e urbana piuttosto che come una intoccabile 'reliquia' da preservare e tutelare. Un'idea che assume il concetto di «virtualità» della rovina, cioè la sua capacità, derivante dalla sua ritrovata incompiutezza, di suggerire nuove forme e relazioni spaziali, evocando non solo la sua forma originaria e quella delle architetture del suo stesso tipo ma anche altre forme analoghe così come altre possibili spazialità.

Riguardo la prima questione, l'affermazione della natura 'relazionale' della forma architettonica è considerata un passaggio concettuale imprescindibile, soprattutto per affrontare il tema in questione. La peculiarità dell'architettura rispetto alla costruzione è, infatti, da sempre e costitutivamente quella di stabilire attraverso l'azione trasformativa relazioni di senso con le forme 'trovate', siano esse quelle artificiali dei manufatti costruiti ad opera dell'uomo che quelle naturali di lunga durata della geografia, nonché con gli 'ordini' ad esse sottesi, riconoscendone ed interpretandone la 'struttura'. In questo modo l'architettura esprime un giudizio sulla realtà che trasforma poiché l'atto di stabilire relazioni comporta sempre una selezione 'critica' necessaria alla definizione di nuovi ordini e gerarchie tra le cose. Lo stesso atto del 'comporre' implica,

difatti, un procedimento logico relazionale atto a definire e stabilire un ordine possibile, dotato di senso, tra gli elementi stessi della composizione, in questo caso la forma nuova e la forma esistente.

La seconda questione, riferita al modo di intendere la rovina, è centrale nel chiarire il punto di vista assunto e il conseguente ruolo della rovina stessa nel progetto di trasformazione. A parte gli aspetti legati alla storia e alla memoria, che gli attribuiscono il valore di 'testimonianza', le rovine, resti di edifici distrutti dal passaggio del tempo, dall'abbandono o da catastrofi naturali, sono prima di tutto forme. Sono forme che continuano ad esistere nella loro nuova condizione, seppure incomplete ed inutilizzate, una condizione sospesa, di attesa, e pertanto 'aperta' a nuove possibili conformazioni ed usi. Per affrontare il problema della loro trasformazione in senso lato, finalizzata cioè non solo alla loro conservazione ma anche al loro rinnovamento, è necessario ridefinire il loro significato nonché il loro valore formale nel nostro tempo.

In una prospettiva storica o 'estetico-sentimentale', la rovina può essere autoreferente ed autosufficiente, sia come oggetto della memoria che come manufatto dotato di una bellezza intrinseca, a causa della sua condizione sospesa e del suo fascino di oggetto fuori dal tempo, senza tempo. Tuttavia, in ragione della sua natura di forma costruita e della condizione 'aperta' generata dalla sua incompiutezza, essa evoca la forma a cui originariamente apparteneva, irrimediabilmente perduta e irrecuperabile, così come altre forme analoghe.

In questa prospettiva 'formale', la rovina può essere concepita ed assunta come una forma 'non finita' capace di suggerire nuove possibili strutture tipo-morfologiche e spaziali. Una forma incompiuta, versatile, che può essere ricompletata e reinterpretata secondo queste strutture soggiacenti, che vanno riconosciute attraverso un necessario processo di astrazione dagli aspetti figurativi. In questo consiste la «virtualità» della rovina, cioè la sua «versatilità ritrovata nella sua nuova indeterminatezza», la sua potenzialità di diventare parte significativa di una nuova forma, una forma in cui riecheggia la forma originaria a cui la rovina apparteneva insieme ad altre forme, appartenenti allo stesso tipo ed aventi la stessa struttura formale.

Si comprende, pertanto, l'importanza attribuita all'interno di questo punto di vista alla relazione stabilita nel progetto tra la parte esistente e la parte nuova: una relazione di complementarità, 'simmetria' e necessità nella quale la parte esistente 'spiega' e 'giustifica' la parte nuova e viceversa, attraverso una reciproca attribuzione di senso, e insieme concorrono a definire una nuova unità architettonica secondo la struttura formale e spaziale suggerita, direttamente o indirettamente, dalla rovina. Il riconoscimento di questa struttura rende, inoltre, possibile il rapporto di 'continuità' con la forma esistente senza l'obbligo della ripetizione dei suoi aspetti figurativi, aprendo il progetto ai fertili territori dell'analogia. Piuttosto che essere soltanto una 'reliquia' da conservare e tutelare, la rovina, grazie al rapporto con la nuova parte, assume dunque una nuova ragione ed un nuovo significato che la restituiscono alla vita e al mondo delle forme riconoscibili. Così come accadeva in passato, in questo modo la rovina, attraverso la dialettica che si instaura con la nuova forma - e con il tipo che le accomuna - o con il nuovo spazio di cui viene a far parte, acquista un significato che ne esalta la bellezza e rinnova la ragione della sua permanenza. Esempi come il Teatro di Marcello a Roma, trasformato in un palazzo durante il medio evo, e il Tempio di Atena di Siracusa, trasformato nell'attuale duomo della città, costituiscono paradigmi illuminanti di questo modo di intendere la rovina.

Questo punto di vista relativo al rapporto tra il Nuovo e l'Antico ha trovato occasione di applicazione e validazione nei progetti di sistemazione dell'area archeologica del tempio greco nella città vecchia di Taranto, un caso di studio paradigmatico per le condizioni che la connotano.

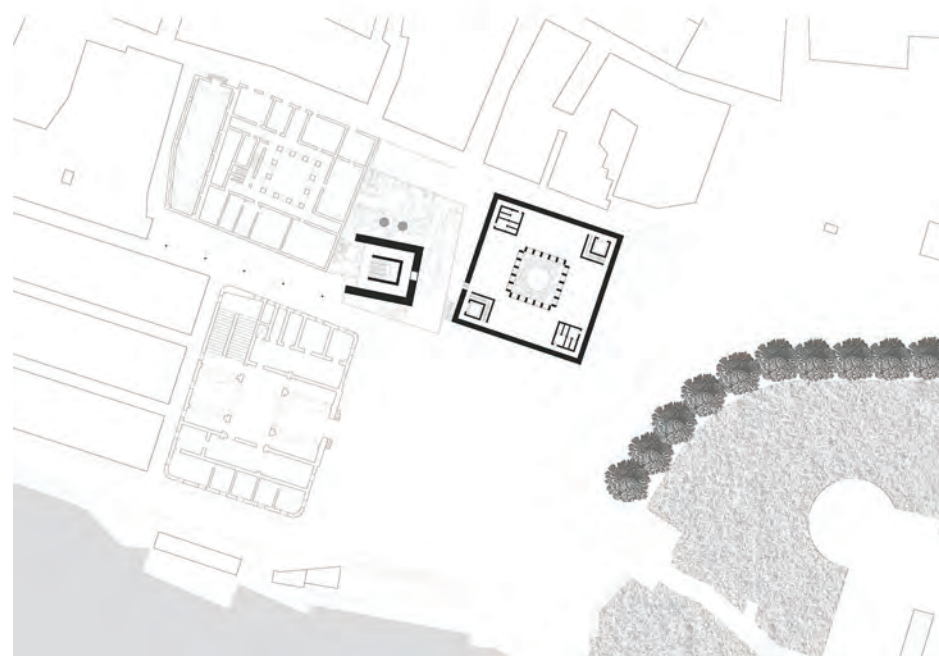
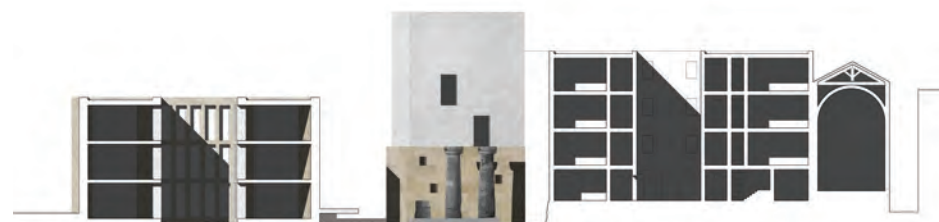
Si tratta di una piccola area, un frammento dell'acropoli dell'antica città greca di *Taras* che affiora lungo il bordo del denso e compatto tessuto urbano della città medievale, nello spazio vuoto e indefinito di Piazza Castello. Essa appare come una 'finestra' aperta nel suolo calcarenitico dell'isola in seguito alla demolizione degli edifici del Monastero dei Celestini e dell'ex Ospedale dei Pellegrini, decisa allo scopo di liberare i ruderi delle colonne doriche in essi rinvenuti. Tale incisione rivela il palinsesto delle stratificazioni delle diverse epoche della città e delle forme ad esse corrispondenti: quella greca, attestata dai ruderi del tem-

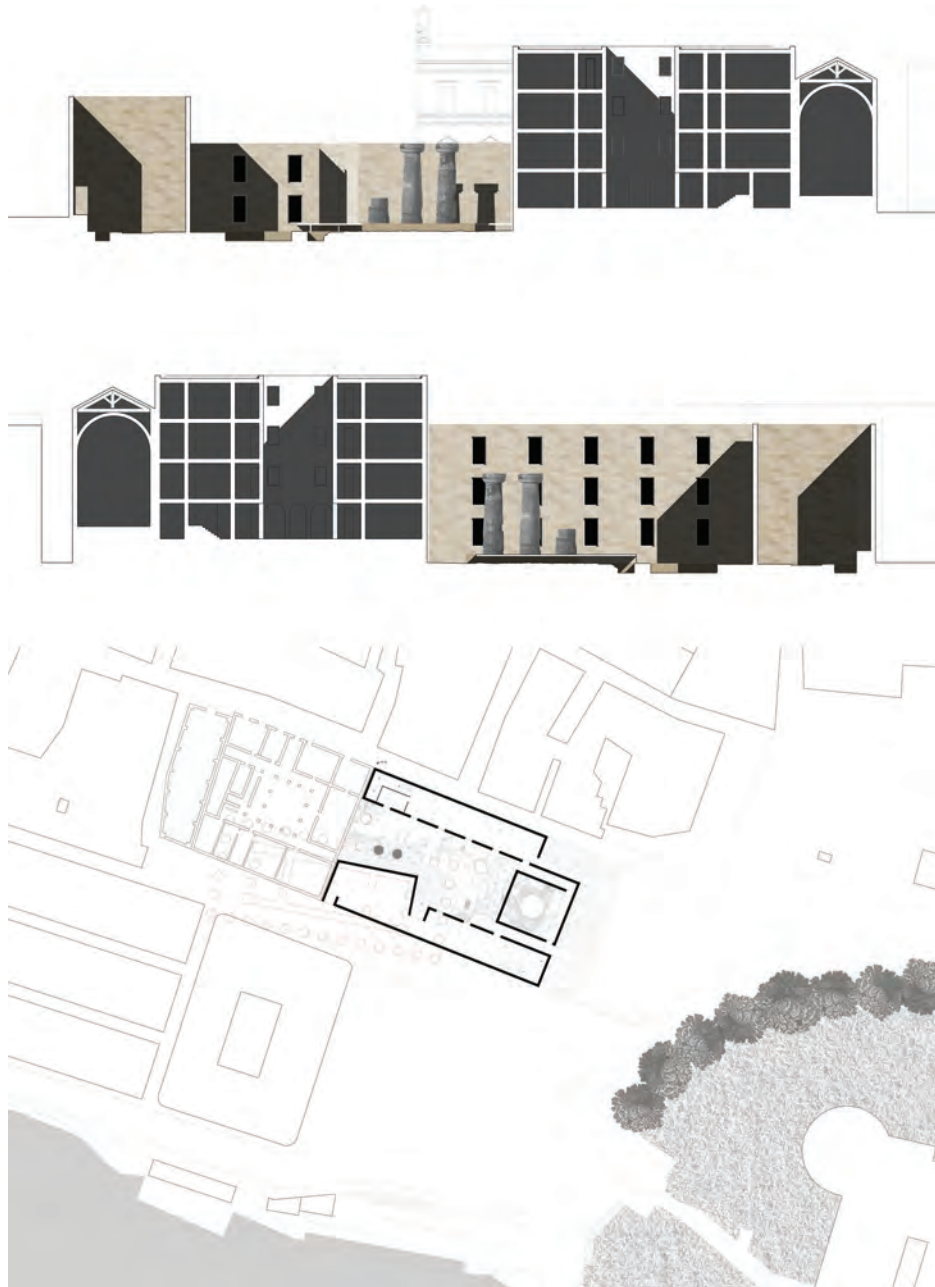
pio dorico dedicato a Poseidone (frammenti del crepidoma, delle basi delle colonne e del muro della cella e soprattutto due delle colonne del peristilio) e quella medievale, attestata dai ruderi del monastero (il frammento del muro di facciata lungo via Duomo e i resti ricoperti della fontana ottagonale del chiostro).

Come spesso accade nei contesti urbani stratificati, non c'è alcuna relazione tra i resti delle due città: mentre quelli del monastero seguono la morfologia e la topografia della città medievale a cui appartengono (che coincide con l'attuale città vecchia), le tracce del tempio greco, la sua impronta a livello dello scavo archeologico, indicano una differente giacitura, in contrasto con quelle del tessuto urbano sovrastante.

L'attuale condizione dell'intera area di Piazza Castello è quella di uno spazio urbano irrisolto, un vuoto privo di forma e proporzioni incapace di determinare relazioni significative tra gli elementi che lo occupano e in parte lo delimitano: i resti archeologici del tempio e del monastero, il castello aragonese e i due palazzi del Municipio e del Conservatorio. Una condizione di intenzionale sospensione e provvisorietà associata, purtroppo, ad uno stato di 'disordine' e degrado, esaltato dall'utilizzo a parcheggio delle superfici libere e dalla presenza di un recinto che delimita l'area archeologica separandola dalla città e impedendone la fruizione e l'integrazione. Riguardo quest'ultima, l'assenza di prospettive, dovuta all'impossibilità di proseguire gli scavi, nel tempo si è tradotta in incuria a tutto discapito dei resti archeologici rinvenuti.

Si tratta, pertanto, di un'area di crisi della forma urbana, percepita come un'area 'patologica' piuttosto che come un'area monumentale della città. Una condizione di crisi - morfologica e spaziale - che non può essere risolta attraverso un intervento di 'sistemazione d'area' (secondo il significato comunemente attribuito a tale pratica) ma attraverso un progetto capace di ri-stabilire un ordine possibile tra le cose che ne esalti le qualità riconoscendone le specificità. Un progetto di ri-costruzione della forma urbana e ri-definizione dello spazio che assuma, senza pregiudizi ideologici, il problema della comprensione del valore e del significato della presenza dell'area archeologica nella città insieme al giusto problema della conservazione e della tutela dei suoi ruderi.





I progetti elaborati nel Laboratorio di Progettazione Architettonica del secondo anno¹, facendo riferimento al punto di vista espresso e sperimentando diverse modalità compositive, provano a definire per le rovine una nuova condizione connotata da un sistema di relazioni formali e spaziali capaci di restituirgli senso e bellezza, esaltandole piuttosto che svilendole. La questione fondante è, dunque, quella della relazione tra l'area archeologica e il suo contesto, cioè il vuoto indefinito di Piazza Castello e il tessuto medievale del borgo antico.

La prima scelta, comune a tutti i progetti, è stata quella di aprire l'area archeologica alla città, ponendola in continuità con i suoi spazi, a partire da quelli adiacenti, e renderla attraversabile. Una scelta che non può però esaurirsi nella semplice rimozione della recinzione e nella creazione di percorsi. Lo spazio della piazza è troppo grande e i resti archeologici troppo deboli per istituire relazioni con gli altri elementi del contesto. Come già detto, a parte la coppia di colonne del peristilio del tempio greco e il frammento del muro di facciata del monastero medievale, si tratta prevalentemente di frammenti di basamenti e tracce topografiche che come un bassorilievo disegnano il piano archeologico, un piano orizzontale posto a quota più bassa rispetto ai piani inclinati della città attuale, ricoperto da un'aiuola in corrispondenza della fontana ottagonale. La loro esiguità e soprattutto la loro appartenenza ad edifici di epoche diverse che si sono sovrapposti nel tempo contribuiscono a comprometterne la leggibilità.

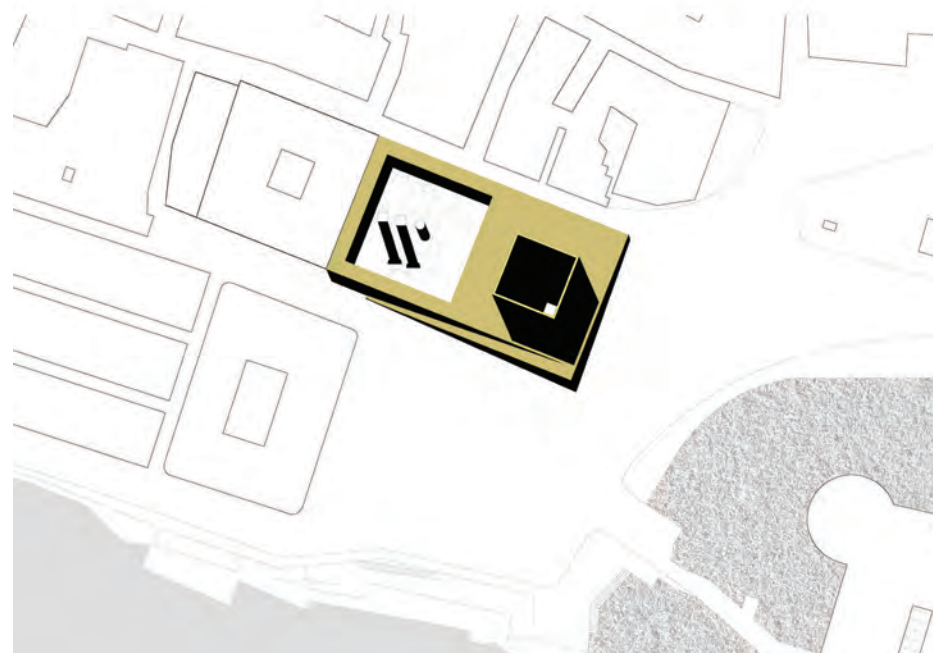
Gli edifici preesistenti, che un tempo inglobavano le rovine del tempio, con il loro volume definivano spazi misurati e proporzionati lungo il bordo dell'isola, di fronte al castello e al ponte che collega l'isola del borgo antico con la penisola del borgo ottocentesco. La loro demolizione, finalizzata a liberarle e renderle visibili, ha in realtà generato un vuoto non conforme sia alla città, in quel punto, che alle stesse rovine.

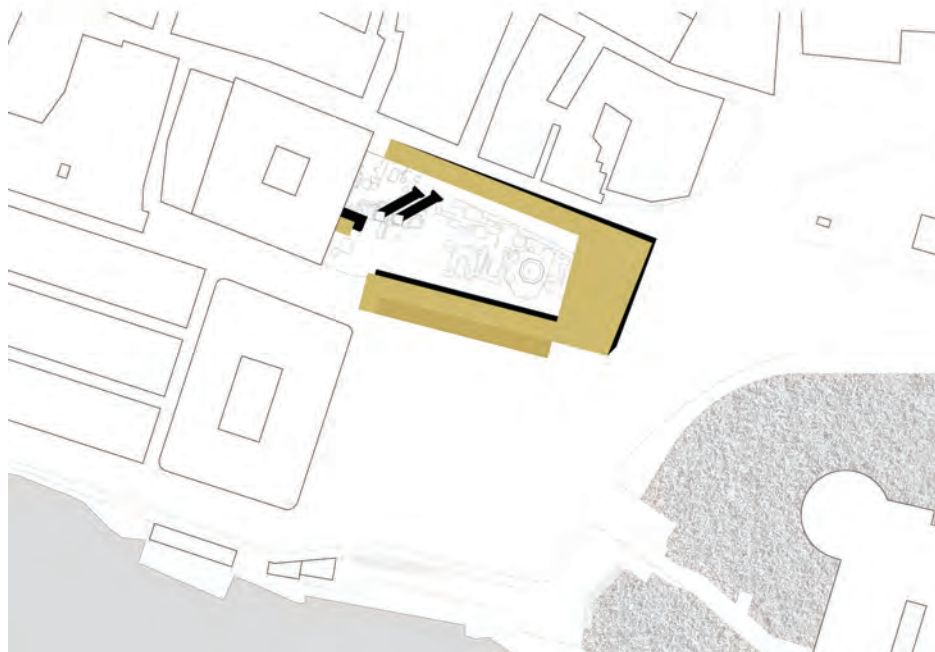
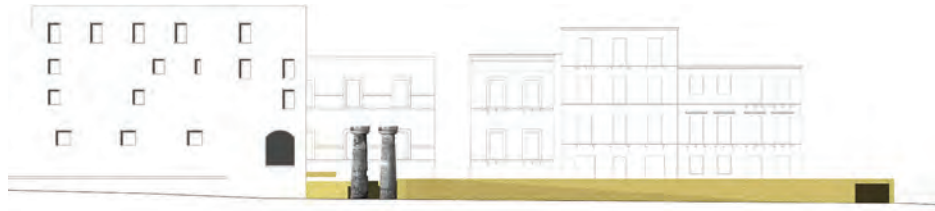
L'obiettivo generale del lavoro sembra, allora, essere quello di ristabilire un corretto rapporto tra vuoti e pieni attraverso una soluzione 'morfologica' capace di risolvere allo stesso tempo il problema della ricomposizione della forma della città, messa in crisi dalle demolizioni, e quello della definizione di uno spazio conforme della rovina.

Tale obiettivo può essere conseguito in diversi modi, a seconda di come viene interpretato il ruolo della rovina nel progetto. Specificamente, le due colonne e la fontana ottagonale possono essere considerate come resti 'rappresentativi' dei due manufatti a cui appartenevano, il tempio dorico di Poseidone e il Monastero dei Celestini, e delle loro distinte identità. In tal caso, le loro posizioni, le loro giaciture, le loro dimensioni e le altre tracce ad essi riferite, quantunque deboli, indicano disposizioni e rapporti da assumere per evocarne la forma. Allo stesso tempo, la loro condizione straniata, di frammenti 'decontestualizzati', suggerisce configurazioni formali e spaziali inedite che tendono ad esaltare la loro natura di *objets trouvés* piuttosto che evocare i due manufatti di cui erano parte. Nella prima modalità prevale la tensione alla «ricostruzione del tipo»² e alla «rievocazione spaziale»², coniugando i differenti tempi della città, quello greco e quello medievale, e rappresentandone la stratificazione e la compresenza anche attraverso il progetto. In questo caso la rovina ha un ruolo più 'attivo' nelle scelte relative alla costruzione del suo spazio e in quelle relative alla ricostruzione della forma della città in corrispondenza del vuoto di Piazza Castello.

Nella seconda modalità prevalgono il valore in sé dei due frammenti o dell'intera area dello scavo archeologico e la tensione alla «ricostruzione della continuità topografica del luogo»². In questo caso le rovine diventano il 'fulcro' della composizione di spazi delimitati da muri di cinta o da articolazioni del suolo urbano ricavati attraverso la sua modellazione, sfruttando il dislivello tra via Duomo e il piano dello scavo. Spazi coperti o scoperti, dotati di carattere di internità o di eternità, tesi a definire il nuovo contesto delle rovine, attraverso la rappresentazione ed esaltazione dello scavo e della stratificazione, e a stabilire un rapporto più chiaro e significativo con la città.

Le grammatiche e le tecniche compositive adottate nei progetti cercano di corrispondere a queste due modalità. Mentre, la morfologia e i caratteri della città vecchia, di cui l'area archeologica fa parte, assumono un valore paradigmatico per tutti i progetti e ne condizionano le scelte espressive. L'intenzione di stabilire un rapporto di continuità 'critica' con le sue forme, massive e compatte, e i suoi spazi, densi e compressi,





viene, infatti, coniugata alle scelte specifiche delle differenti soluzioni. In altre parole, indipendentemente dalla modalità a cui si riferiscono, tutte le proposte progettuali si inscrivono nell'obiettivo generale della ricostruzione della forma urbana attraverso la definizione di un ordine formale e spaziale che ne renda riconoscibili le parti, rappresentandone le diverse identità nel palinsesto delle stratificazioni storiche, e sia capace di istituire relazioni significative tra esse nella 'scena' complessa della città stratificata mediterranea.

È questo il senso del lavoro descritto e dei ragionamenti che lo hanno orientato: considerare le tracce dell'antico nelle nostre città non come una presenza ingombrante ma come una potenzialità per la forma urbana, ovvero non soltanto come «la testimonianza di un passato concluso ma una forza viva che anima e informa di sé il presente»³.

Note

¹ Laboratorio di Progettazione Architettonica 2/B del Corso di Laurea in Architettura del Politecnico di Bari, a.a. 2018/19 (titolare: Prof. Francesco Defilippis; collaboratori: Vincenzo D'Abramo, Rachele Lomurno, Antonio Nitti, Nicola Davide Selvaggio).

² Le espressioni sono riprese dalla ricerca di dottorato di Rachele Lomurno (Dottorato di Ricerca in "Conoscenza e Innovazione nel Progetto per il Patrimonio", Dipartimento dICAR, Politecnico di Bari, Ciclo XXXIII, relatore Carlo Moccia).

³ I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Milano, Curci Editore, pag. 51.

Didascalie

Fig. 1: Progetto per l'area archeologica del tempio greco di Taranto: pianta, profilo e sezione (studenti: A. Iacovelli, M. Minenna, F. Mumolo).

Fig. 2: Progetto per l'area archeologica del tempio greco di Taranto: pianta e sezioni (studenti: M. Morelli, S. Narracci).

Fig. 3: Progetto per l'area archeologica del tempio greco di Taranto: planivolumetrico, profilo e sezione (studente: A. Marzullo).

Fig. 4: Progetto per l'area archeologica del tempio greco di Taranto: planivolumetrico, profilo e sezione (studenti: A. Miscioscia, M. Pace, D. Parisi).

Bibliografia

Giorgio, Grassi (1988), *Architettura lingua morta*, Quaderni di Lotus, n° 9, Milano, Electa.
 Carlos, Martí Arís (1990), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano, CLUP.
 José Ignacio, Linazasoro (2015), *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue.

Cantiere aperto: museo a tempo determinato

Annalucia D'Erchia

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura
Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, dottorando,
ICAR 14, annalucia.derchia@polimi.it

La collaborazione integrata tra le discipline dell'architettura e dell'archeologia¹, nella volontà sempre più viva di avere cura di quello che denominiamo Patrimonio, è carattere peculiare della nostra epoca ed è radice dell'interpretazione più contemporanea del progetto dell'antico.

Esso muove i primi passi nel secondo dopoguerra, quando ci si trova a far fronte tanto alla ricostruzione di ciò che è andato distrutto, quanto alla conservazione di ciò che si è salvato, eredità che ci è stata affidata dalle generazioni passate per proteggerla, tutelarla, tramandarla, comunicarla come memoria collettiva e memoria condivisa, con un'attenzione sempre crescente ai contesti di rinvenimento delle strutture architettoniche e dei reperti e alle relazioni tra le parti ormai perdute.

Si può affermare che il primo intervento moderno di 'progetto dell'antico' siano le opere di protezione, conservazione ed esposizione dei pavimenti musivi del complesso monumentale di Villa del Casale, immaginate da Franco Minissi, architetto romano, con la consulenza di Cesare Brandi, a Piazza Armerina nel 1957. Il primo di una serie di interventi, prototipi di musealizzazione *in situ*, ovvero progetti in cui l'opera bella, restituita dalla terra, non è sottratta dal luogo del suo rinvenimento e trasferita in un museo, inteso come uno spazio adeguato al suo godimento - come si era soliti fare -, «ma è il museo che va alla preesistenza continuando ad occuparsi e preoccuparsi di quello di cui si occupa e preoccupa il museo: garantire la conservazione, ma al contempo utilizzare il bene come strumento di diffusione della cultura.»²

Così, un problema pratico si è trasformato in occasione; la difficoltà nel movimentare un tappeto di mosaici di tali dimensioni quale quello della Grande Caccia ha portato ad immaginare un sistema di protezione di tutto il complesso; una struttura metallica, leggera e costruita dall'assemblaggio di pezzi discreti che sosteneva la copertura per ciascun ambiente, definito dalle sezioni dei muri, sopra i quali correvano i percorsi, metallici anche essi, che consentivano una visione dei pavimenti nella loro totalità.

Un tema, quello del rapporto tra le capacità dell'architettura contemporanea e l'antico in cui l'interpretazione data dell'*in situ* di Piazza Armerina è certamente pionieristica.

Non era ancora avvenuta, infatti, quella rivoluzione che avrebbe investito a breve la metodologia della ricerca archeologica, promossa in Italia da un giovanissimo Andrea Carandini, formato come archeologo classico, dove l'interesse non è più solo circoscritto all'eccezionale ma è esteso anche all'ordinario, alla cosiddetta cultura materiale, e alle relazioni che intesse con il contesto. Tutto questo rende lo scavo sempre più attento, sempre più scientifico e sempre più lento. Il suolo archeologico non è più inteso come un giacimento di opere d'arte ma come una enciclopedia di storia, di cultura, di società, da sfogliare pagina per pagina. Così il compito dell'archeologo non è più quello di cacciare tesori, ma «[...] è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto.»³

E, in questo contesto, all'architetto viene richiesto di trovare il modo di comunicare anche questo processo, entrare nel senso storico e formale dei resti, per poterne cogliere la percezione del sommerso e dell'emerso mettendo in equilibrio due aspetti: l'approccio empatico che faccia stare nello spazio ritrovando il tempo in cui quello spazio era stato vissuto, e una osservazione critica che coinvolge tanto la disciplina archeologica quanto la traduzione nelle forme proprie dell'architettura. Questa 'messa in valore' può essere variamente interpretata. Alle volte, come insegna Franco Minissi, viene affidata alla riproposizione volumetrica dei luoghi, che non ricostruiscono ma evocano gli spazi. Interventi in cui le nuove strutture ricalcano le giaciture a partire dalle sezioni archeologiche, concatenano gli spazi, ne diventano coperchio aderente, restituendone la tridimensionalità.

Alle volte però questa conoscenza del tempo e dello spazio passati avviene riconsegnando a quei luoghi i movimenti che in essi si svolgevano. Sistemi di percorsi, sovrastrutture che si appoggiano puntualmente al suolo 'antico', sottolineano direzioni, generano spazi dello stare anche a quote differenti, che permettono di vivere e conoscere quel luogo da punti di vista precisi rinnovandone il senso, memori della lezione di Dimitris Pikionis che insegna come un percorso e una sosta siano capaci di raccontare i luoghi e come una rete di connessioni visive sia

capace di ristabilire delle relazioni impercettibili e perdute.⁴

Tuttavia, queste tracce di passato più o meno remoto che l'archeologia individua e studia analiticamente, necessitano di tempo per diventare matrice di una sintesi, una interpretazione che l'architettura, attraverso il progetto di messa in valore, traduce in idea costruita.

Così la musealizzazione *in situ*, può diventare, attraverso pochi espedienti, musealizzazione *in fieri*, con l'idea di rendere fruibili i cantieri archeologici ed accessibili le ricerche nel loro farsi, non solo agli addetti ai lavori ma anche ai quanti sono interessati, rendendo genuina e scientifica quell'attività di scavo in diretta che è nata essa stessa con l'archeologia. Inoltre questa pratica, che informalmente viene eseguita nei cantieri archeologici oggi, accorcia la distanza tra lo scavo e la sua comunicazione. È la stessa archeologia, infatti, che suggerisce la possibilità di affidare al cantiere un momento di prima comunicazione e di prima messa in valore, una comunicazione analitica di quello che si sta svolgendo, lontana dai problemi interpretativi, e quindi critico/sintetici, così come ci insegnano i cantieri del restauro, a tutte le scale, dall'opera d'arte al monumento.

È ancora Andrea Carandini in *Storie dalla terra*, ad affrontare questa questione e ad avanzare delle ipotesi su cui l'architettura forse dovrebbe tornare a riflettere.

«Quale che sia la natura dello scavo, sperimentale e di tutela, occorre eliminare le recinzioni impenetrabili allo sguardo interno ai cantieri.

Specie negli scavi urbani, è necessario che lo scavo sia visibile e nelle grandi linee comprensibile ai passanti. Gli scavi creano scomodità, hanno bisogno di consenso più che di prove di forza e non hanno altro scopo se non quello di allargare, approfondire e conservare la memoria collettiva migliorando i modi di vita nelle città. [...] In Inghilterra è consolidata la prassi di aprire gli scavi ai visitatori, di far pagare loro un biglietto di ingresso (che contribuisce a finanziare la ricerca), [...] allestire un percorso con pannelli esplicativi che rimandano a numeri visibili anche da lontano sullo scavo, [...] organizzare piccole mostre [...] riguardanti lo scavo.[...]»⁵

Immaginare quindi un cantiere aperto, che accolga i visitatori, li renda

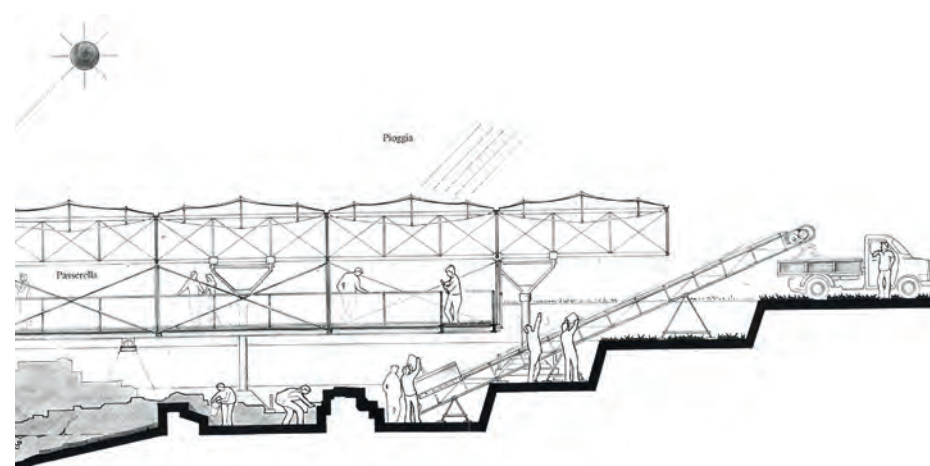
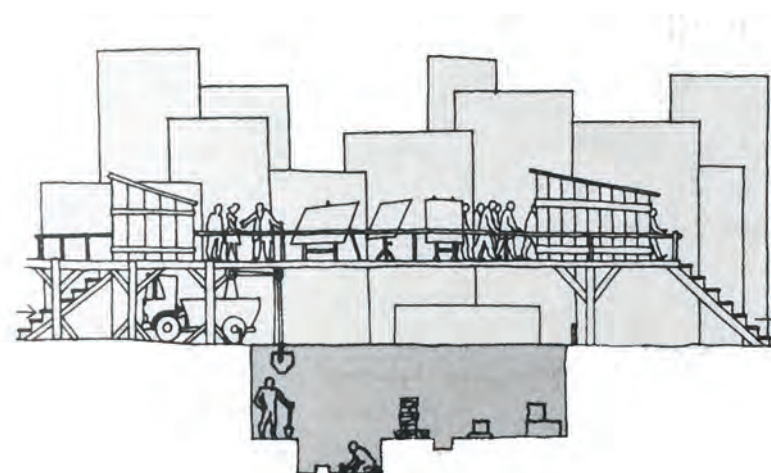
partecipi delle attività svolte che vengono raccontate dagli archeologi attraverso visite programmate oppure attraverso una sequenza di dispositivi organizzati come in un allestimento di una mostra temporanea, che ha come durata il tempo dello scavo. È un modo possibile sia di superare fisicamente l'ostacolo-scavo, se lo si immagina come una ferita inferta alla città o al territorio, sia di dividerlo e mostrarlo nel suo farsi per eludere il rischio tanto dell'inedito quanto di una valorizzazione che deve attendere anni per vedere un compimento.

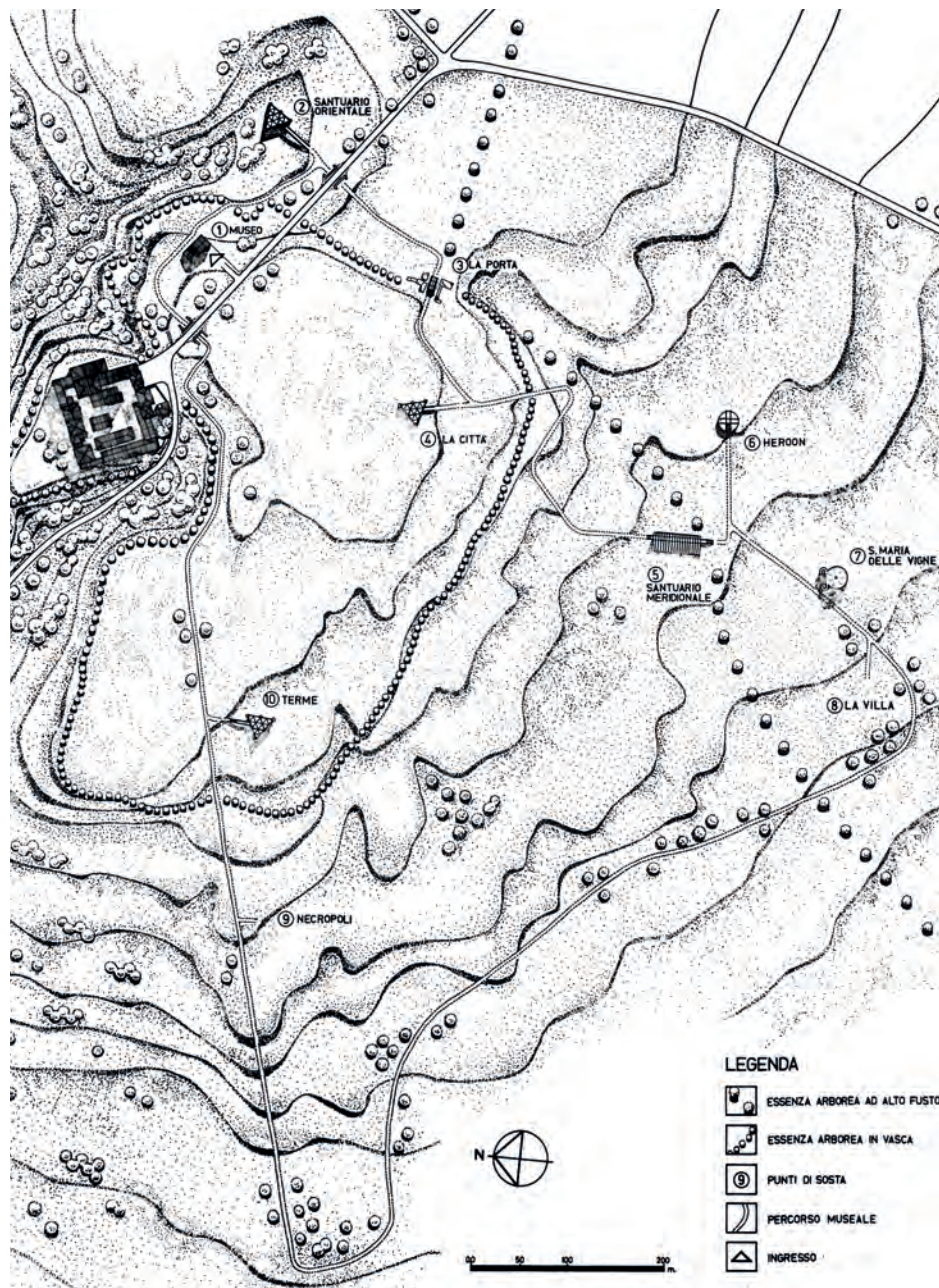
Rispetto a questo tema è interessante la traduzione grafica della descrizione accurata, fatta a parole da Carandini, restituita da Giancarlo Moscara, l'illustratore dell'intero *Storie dalla terra*; una delle traduzioni possibili.

Due lembi di città sono congiunti da un ponte che attraversa e supera un'area in cui gli scavatori stanno svolgendo il loro lavoro. Un ponte abitato, un percorso arredato da pannelli esplicativi che si raggiunge attraversando due locali, dispositivi di accesso e di uscita; il primo la biglietteria, il secondo la sala mostre.

Una sezione che ricorda esperienze che al *Manuale* sono circa contemporanee e che dimostra quanto accordo ci sia tra il nuovo modo di intendere la ricerca archeologica da parte degli addetti ai lavori e l'impegno degli architetti a fornire un dispositivo capace di agevolare la trasmissione dei contenuti e dei significati.

Degli stessi anni è anche il progetto per Pompei immaginato dallo studio RPBW, nell'ambito delle Isole del Tesoro. Un unico elemento della costruzione, ripetuto, guida la composizione che asseconda la maglia archeologica; una struttura reticolare spaziale in acciaio che sostiene delle membrane tessili che coprono, in modo provvisorio, le aree di scavo, concepita per adattarsi alle irregolarità del terreno attraverso differenze dimensionali dei montanti che toccano il testo archeologico come una punteggiatura necessaria. Alla struttura primaria è appesa quella di percorsi aerei che consentono al visitatore di osservare lo scavo e chi lo esegue da una quota altra che agevola una visione generale sul cantiere. Queste esperienze puntuali sono affiancate da ricerche costanti sul tema. Lo dimostra ancora una volta Franco Minissi, che riflette sull'idea





e sulla pratica del cantiere aperto, tanto nella sua attività professionale, quanto in quella didattica. Le esperienze più esplicite sono proprio condotte a Scuola, con gli studenti del Corso di Museografia, tenuto presso la Facoltà di Architettura della Sapienza, a partire dal 1980, alcune delle quali sono diventate tesi di Laurea.

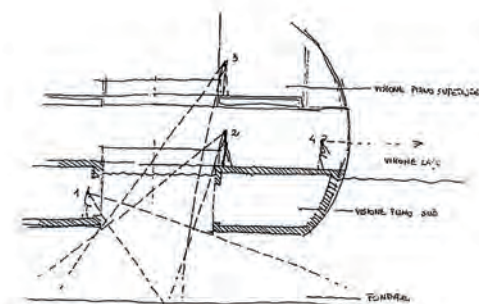
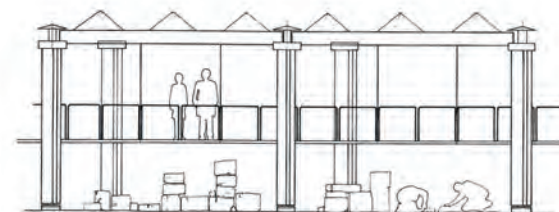
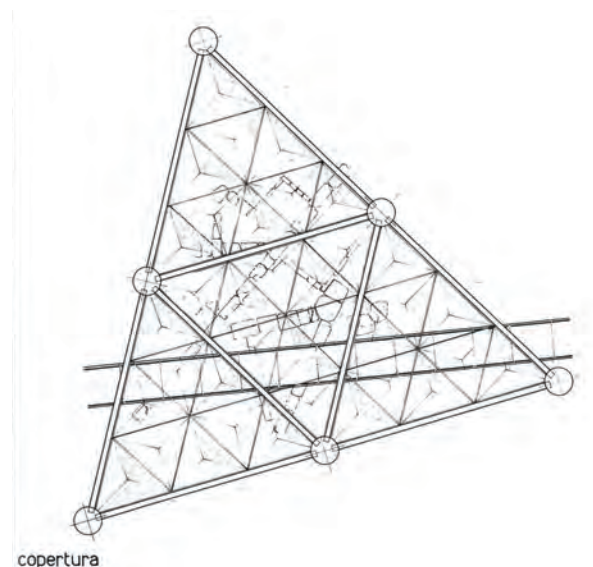
Nel Progetto per un Cantiere aperto a Pratica di Mare (A.A. 1989-1990) Stefano D'Avino, Valeria Montanari, sotto la supervisione di Franco Minissi si sono interrogati sulla possibilità di immaginare un percorso museale all'aperto nel quale parte dell'opera esposta era proprio il lavoro degli archeologi, che con pazienza stavano riportando alla luce quello che la terra aveva custodito per secoli; i resti della antica città di Lavinium, a 28 km a sud di Roma, 4km dalla costa tirrenica, lì dove secondo la leggenda sbarcò Enea. Già nella tavola di inquadramento territoriale, un planivolumetrico molto curato e preciso, conservato nel Fondo Minissi dell'Archivio di Stato, la legenda racconta l'articolazione della proposta. Una serie di padiglioni isolati, immaginati come punti di sosta di un percorso continuo ed anulare, che vede nell'edificio del museo l'introduzione e una vera e propria porta al parco. Così lasciandosi il museo alle spalle, la prima 'folie' che il visitatore incontra è un sistema protettivo. Una copertura leggera e trasparente, in lexan, sostenuta da una struttura in legno lamellare, appoggiata al piano archeologico per mezzo di un 'perno autolivellante'. Questo sistema, protegge l'area in corso di scavo, alzandosi di 5 metri consente tutti i movimenti necessari agli archeologi. La stessa copertura protegge anche una passerella, che si solleva invece dal suolo archeologico di 1,70 m, e consente il visitatore condotto all'interno di essa dal percorso di visita, di vedere e comprendere le operazioni di scavo *in fieri* senza interferire con il lavoro che si svolge alla quota degli archeologi. Dallo scavo in corso del 'santuario orientale' è intercettato un sistema chiuso di 'essenza arborea in vasca', che si interrompe in prossimità dei resti della Porta della città a evocare il sistema difensivo di Lavinium. L'accesso obbligato dal percorso all'interno della città conduce ad un'altra zona di scavo *in fieri*, riconoscibile dalla stessa struttura incontrata in precedenza, temporanea, la cui vita sarebbe stata legata al tempo dello scavo.

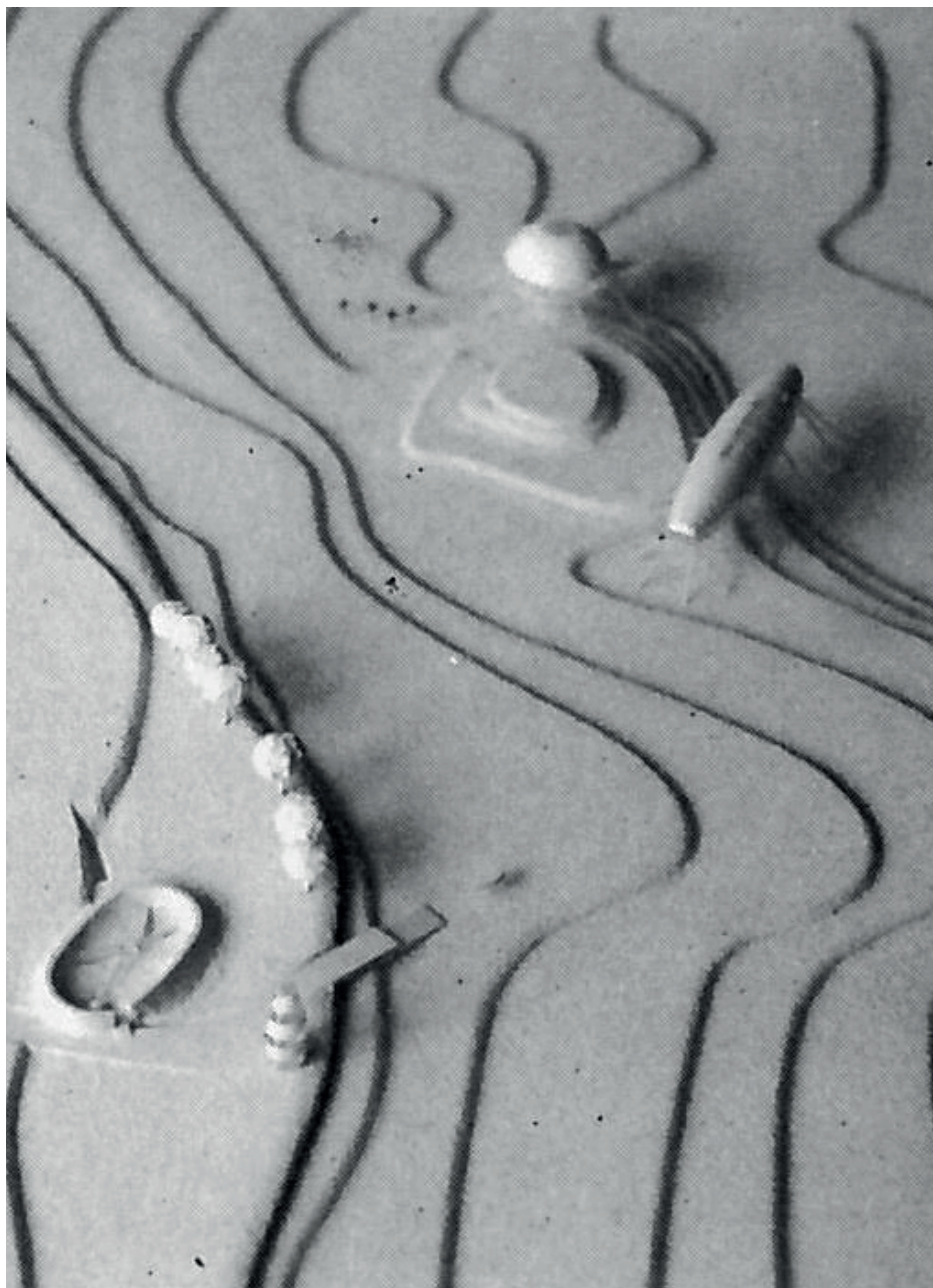
La sezione di questo primo padiglione, presenta delle forti affinità con le esperienze precedenti oltre che manifesta la conoscenza di queste tendenze rinnovate.

Esse si ritrovano in un altro progetto di laurea riguardante la protezione, messa in valore e fruizione dei resti di un villaggio palafitticolo sul fondale del Lago di Bolsena. «Spazio terrestre e subacqueo, museo e laboratorio, ambiente visitabile e luogo di ricerca, parco archeologico e ambientale». Era questo l'orizzonte posto dal progetto che ha condotto alla laurea Roberta Postiglioni e Angela Scocca (A.A. 1993-1994). Qui viene indagata la possibilità di mostrare *in situ* i reperti che si trovano a 5 m di profondità e *in fieri* le attività di scavo subacqueo. Il laboratorio infatti è immaginato come una cupola galleggiante «[...]ormeggiata in superficie, proprio sopra la testa degli operatori subacquei, ad una distanza di appena due o tre metri, [...] entro la quale si muovono, a vari livelli, i visitatori che così possono seguire direttamente le attività dei sommozzatori attraverso un pozzo centrale».⁷

Esso può essere trainato, dove e quando necessita, per fungere da una prima base di ricerca per lo scavo di altre aree nel bacino del lago e rappresenta l'ultimo elemento del sistema museale più ampio che vede un padiglione sulla terraferma, e un altro ancorato al fondale del lago. Una depressione artificiale, che ospita un parcheggio e un polo orientativo per il parco è luogo in cui comincia il percorso del visitatore che viene condotto lungo il pontile, che si immerge nell'acqua. Qui un servizio di piccoli battelli conduce il visitatore al museo a una decina di metri dalla riva; un corpo galleggiante, sommerso per metà, che si articola in due piani ormeggiato proprio sopra i resti del villaggio, e da qui al laboratorio, che diventa museo a tempo determinato.

Anche in questo caso il progetto è generato dalla sezione, che ordinando una gerarchia, aiuta a distinguere fundamentalmente due quote. Quella della archeologia e quella del visitatore, che dalla prima, ne resta separata. Questo permette una fruizione sicura del sito. Una sicurezza che riguarda due aspetti: è tutela per il visitatore, che non rischia di imbattersi nei "pericoli" del cantiere, ma è anche tutela per lo scavo, che non rischia di subire accidentalmente dei danni, a scapito della





distruzione di stratigrafie. Immaginare un percorso sugli scavi, indipendente dal cantiere, nel senso che non c'è promiscuità tra scavatore e visitatore, consente la fruizione anche in momenti in cui in cantiere non ci sono gli archeologi, e dà una soluzione a quello che accade oggi garantendone la sua comunicazione.

Note

- ¹ Convenzione Europea sulla Protezione del Patrimonio Archeologico, La Valletta 1992
- ² F. Minissi, Introduzione alla Seconda Giornata di studi "I siti archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto", Roma 1988
- ³ I. Calvino, Lo sguardo dell'archeologo in Una pietra sopra, Oscar Mondadori, Milano 1995
- ⁴ cfr. A. Ferlenga, Le strade di Pikionis, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2014
- ⁵ cfr. A. Carandini, Storie dalla Terra. Manuale di scavo archeologico, De Donato. Bari 1981
- ⁶ cfr. A. Fioravanti, Dall'itinerario Archeologico Subacqueo di Ustica al Parco Archeologico Subacqueo del Lago di Bolsena in Il parco archeologico subacqueo nel lago di Bolsena, a cura di Roberta Postiglioni e Angela Scocca, Edizioni Kappa, Roma 1994

Didascalie

Fig. 1: Confronti. Giancarlo Moscara, Immagine ideale di uno scavo urbano inteso come laboratorio aperto al pubblico (si osservino l'ingresso, il percorso, i pannelli esplicativi e il locale mostra) in Storie dalla Terra. Manuale di scavo archeologico, 1981 e RPBW, Progetto per la città del tesoro, Progetto 3, Sistema di protezione e lavoro per i nuovi cantieri di scavo, Pompei, 1988

Fig. 2: Specializzandi Stefano D'Avino, Valeria Montanari, Progetto per un Cantiere aperto a Pratica di Mare, Relatore Franco Minissi, A.A. 1989-1990, planivolumetrico

Fig. 3: Confronti. Specializzandi Stefano D'Avino, Valeria Montanari, Progetto per un Cantiere aperto a Pratica di Mare, Relatore Franco Minissi, A.A. 1989-1990, padiglione temporaneo e Roberta Postiglioni, Angela Scocca Parco archeologico subacqueo nel Lago di Bolsena, Relatore Franco Minissi A.A. 1989-1990

Fig. 4: Laureande Roberta Postiglioni, Angela Scocca. Parco archeologico subacqueo nel Lago di Bolsena Relatore Franco Minissi A.A. 1989-1990, Modello di studio

Bibliografia

- Andrea, Carandini (1981), *Storie dalla Terra*, Bari, De Donato
- Andrea, Carandini (2017), *La forza del contesto*, Bari, Edizioni Laterza
- Franco, Minissi (1988), *Conservazione Vitalizzazione Musealizzazione*. Roma, Multigrafica Editrice
- Franco, Minissi; Sandro, Ranellucci (1992), *Museografia*. Roma, Bonsignori

Paesaggio, tempo e “segno cosciente”: il progetto di architettura per il turismo culturale.

Giorgia De Pasquale

Università degli Studi Roma Tre, DA - Dipartimento di Architettura,
Ricercatore universitario, ICAR14, giorgia.depasquale@uniroma3.it

Nel corso degli ultimi decenni l'attenzione al paesaggio si è spostata dai valori prettamente estetico-naturalistici (L.1497/39) riconosciuti nel passato a una concezione più complessa e stratificata (Convenzione Europea del Paesaggio; Carta di Siena; Convenzione di Faro) che ne determina l'importanza come fattore identitario e storico-culturale per le comunità locali e per la comunità mondiale. La tutela e la valorizzazione è rivolta pertanto non più, o non solo, al “bel paesaggio” ma al patrimonio paesaggistico inteso come “una parte di territorio così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”. Paesaggio da tutelare, dunque, inteso come spazio di vita collettivo e condiviso che collega la dimensione temporale del passato con le generazioni che verranno, la cui identità passa anche per quelle forme e per quegli usi dei suoli che i loro antenati hanno inciso sul territorio.

«Non ricordo bene quando ebbi per la prima volta la sensazione che i luoghi avessero un loro senso, un loro sentimento; immagino sia accaduto molto presto, nella mia infanzia. Nel paese della mia fanciullezza i luoghi avevano un nome, ed erano tutti speciali. Avevano un segreto. C'era il luogo delle fragole, quello dei funghi, il luogo delle castagne e quello delle ciliegie, il luogo dell'acqua e quello delle sabbie. Ognuno intratteneva un rapporto particolare con un determinato luogo.

Ricordo ancora il posto dove trovavo i funghi, o dove le castagne cadevano formando dei castelli, effimere opere d'arte. Era un segreto tra me e quei luoghi. E gli altri bambini avevano i loro luoghi magici e misteriosi. Ancora oggi, quando qualcuno torna dalle campagne con erbe selvatiche, funghi, frutti di bosco e viene guardato con un misto di sorpresa e di invidia dagli altri, che non hanno trovato nulla, risponde con orgoglio e soddisfazione: sacciu li lochi, conosco i luoghi, li sento, ho con essi un'abitudine e una frequentazione».

Il valore culturale dei paesaggi assume, dunque, una duplice forma. Da una parte esso è la testimonianza visibile a tutti degli usi del passato, il modello fisico di una pluralità di conoscenze antiche che l'uomo ha messo in atto per poter rendere fertile ed ospitale la propria terra, dall'altra l'unicità del paesaggio sta proprio in un sistema personalissimo di re-

lazioni che si instaurano tra il luogo e l'uomo, relazioni difficilmente comprensibili a chi in quel territorio non è nato o cresciuto, un "patrimonio immateriale" infinito di relazioni intime, conoscenze, usanze, caratteri.

In una rinnovata visione della tutela del patrimonio culturale, il progetto acquisisce un ruolo molto importante, per la sua intrinseca capacità di poter leggere e poi raccontare le relazioni, utilizzando una conoscenza approfondita e una lettura diacronica che dia il senso delle infinite sovrapposizioni delle tracce umane e naturali che hanno definito le sembianze del paesaggio così come oggi appare e così come è percepito dalla popolazione locale.

Nel racconto dei paesaggi culturali le vicende dei siti incrociano inevitabilmente la storia, le emozioni, lo sguardo di chi, negli anni, li ha vissuti e il progetto può far in modo che questo racconto avvenga proprio dove essi – i paesaggi - rischiano di essere cancellati, là dove sono scomparsi o sono stati abbandonati.

Raccontare gli innesti tra l'uomo e il paesaggio è l'obiettivo del progetto di valorizzazione del paesaggio rurale dell'Isola di Pantelleria. Qui la recente istituzione del Parco Nazionale e i due riconoscimenti da parte dell'Unesco - della "pratica agricola della vite ad alberello della comunità di Pantelleria" e della "arte della costruzione in pietra a secco" inseriti nella lista del Patrimonio Immateriale Unesco - hanno determinato un'urgenza nella tutela del paesaggio.

Il progetto vuole aumentare la consapevolezza sul valore del paesaggio rurale tradizionale tra la popolazione locale e quella stagionale, legata ai flussi turistici prevalentemente estivi. In accordo con le necessità dell'Amministrazione locale, si è scelto di intervenire sul sistema della segnaletica turistica, sostituendo alle vecchie strutture in legno deteriorate una rete di microinterventi che permettono al visitatore di tematizzare la propria esperienza con approfondimenti sulla storia, sulla geografia, sulla geologia, sull'economia, sulle pratiche agricole, sui riti e le tradizioni della comunità locale in rapporto al paesaggio che lo circonda. Una narrazione multidisciplinare, transcalare e transtemporale che riguarda l'assetto geomorfologico, climatico, vegetazionale e idro-

logico dell'isola e si sofferma sugli aspetti storici, in grado di mostrare l'antico rapporto tra uomo, paesaggio e uso del suolo: caratteristiche tipologiche del mosaico paesaggistico, dimensione media degli appezzamenti, loro forma e collocazione nello spazio; gli ordinamenti colturali tradizionali (colture, forme di allevamento, sistema o architettura dell'impianto, tecniche agronomiche); le sistemazioni idraulico-agrarie (muretti a secco, terrazzamenti) leggibili sul territorio; l'assetto insediativo e infrastrutturale (rete viaria, abitazioni sparse e centri abitati, organizzazione spaziale dell'attività agricola), le specificità tipologiche e costruttive dell'architettura tradizionale rurale. Tutte queste informazioni sono veicolate da molteplici fonti - documenti storici, archivistici, cartografici, iconografici e interviste - e consultabili tramite smartphone su una piattaforma multimediale alla quale si accede utilizzando i qr-code stampati sugli elementi informativi. L'architettura, dunque, accompagna la narrazione, scandendo i tempi mediante alcune tappe, in cui il dato virtuale e quello fisico si uniscono: sono seduto su un muretto e sento il rumore del vento che soffia tra le foglie di vite o tra gli alberi di ulivo striscianti, sto guardando il mare, ho uno spazio di sosta protetto all'interno del quale posso collegarmi ad un sistema di informazioni che mi permettono di capire le origini, le ragioni e le vulnerabilità del sistema paesaggistico che sto osservando. È quello che accade lungo la "strada dei saperi della vite ad alberello della comunità di Pantelleria" che vuole trasmettere le relazioni tra la bellezza del paesaggio, le colture tradizionali, la cultura locale della raccolta dell'acqua, la lotta all'erosione tramite la tecnica della costruzione in pietra a secco. Percorrendo questa strada, si possono riconoscere le diverse colture al variare delle diverse caratteristiche geologiche che caratterizzano i versanti dell'Isola, così come sarà possibile confrontare i colori che la pietra assume, le tecniche costruttive dei muri a secco che variano al cambiare della durezza della pietra locale, la topografia dei luoghi, la storia delle famiglie che li hanno abitati. Lungo il percorso sono previsti dei punti di sosta, dove ricevere informazioni o semplicemente sedersi tra i vigneti e il silenzio: la prima tappa è localizzata sul lungomare di Pantelleria Centro e intende attrarre l'attenzione del flusso turistico che si concentra prevalentemente sulla

costa verso le aree interne dell'Isola. Una volta intrapreso il percorso, una seconda tappa, presso il belvedere di Grazia, permette una sosta protetta dal sole mediante una pergola e un pannello informativo sull'iscrizione nel Registro Nazionale dei Paesaggi rurali Storici di una porzione di territorio dell'Isola. Tramite qr-code è possibile accedere direttamente al sito del Ministero delle Politiche Agricole Agroalimentari e Forestali e scaricare il dossier di candidatura del "paesaggio della pietra a secco dell'Isola di Pantelleria". La terza tappa è presso la contrada Bukkuram, il cui nome deriva dall'arabo Bu = "ricco di" e Karm = "vigna", ovvero "Contrada ricca di vigna". La sosta permetterà di poter vedere e ascoltare le interviste dei protagonisti attuali del paesaggio: i contadini. Risalendo l'isola e addentrandosi, si arriva in contrada Sibà, si attraversa la valle di Monastero, poi Serraglia, dove una tappa è dedicata interamente ai terrazzamenti. Si arriva presso Mueggen. In ogni contrada rurale intersecata dal percorso un leggìo riporta informazioni sui toponimi e sulla storia dei luoghi, anche attraverso brevi interviste agli anziani della zona. Infine, la strada giunge sul mare, presso la cala Tramontana, traguardando quella che era la via del mare dell'uva zibibbo, che da lì partiva sui velieri alla volta dell'Italia intera. Qui saranno disponibili, insieme alla vista del mare, tutti i dati economici legati alla pratica agricola della vite ad alberello, che segnano concretamente i cambiamenti del mercato e mostrano l'estrema fragilità di questo equilibrio tra uomo e natura chiamato paesaggio.

Le tappe sono tutte individuate nel paesaggio tramite un cambio di pavimentazione e l'installazione di elementi informativi. La scelta dei materiali, infine, riflette sul concetto della durata e accompagna lo scorrere del tempo, utilizzando una base fissa, in acciaio cortèn non trattato, solida, pensata per cambiare tonalità in continuità con il paesaggio della pietra a secco, su cui si monta un supporto informativo più leggero e facilmente sostituibile, su cui vengono stampati i testi e i qr-code.

Questi elementi richiamano le attenzioni sul paesaggio e alle sue componenti, perché "il valore di un bene consiste nella sua utilità, che non è una caratteristica intrinseca all'oggetto, ma è quella percepita". Una percezione condivisa dei valori del paesaggio rurale tradizionale dell'I-





sola di Pantelleria deve necessariamente passare per la conoscenza e per il coinvolgimento emotivo, deve passare, dunque dall'amplificare la possibilità di poter vivere quel patrimonio, poterlo assaporare, ascoltare, percepire. Per mantenerlo non solo integro, ma vivo.

Didascalie

Fig. 01: I totem segnano l'inizio o la fine dell'area di riserva del Parco. Sono realizzati in pietra a secco a prosecuzione dei muri esistenti e ospitano in nicchia i pannelli informativi con la cartografia di riferimento dell'Isola di Pantelleria.

Fig. 02: I legggi accompagnano gli itinerari tematici e sono realizzati con una base in acciaio cortèn non trattato e forato per poter riportare l'incisione "Parco Nazionale Isola di Pantelleria". Su questa base si agganciano lastre in pietra laviche su cui sono stampate e ceramicizzati i testi e i qr-code. L'uso dei qr-code ha permesso di ridurre notevolmente le dimensioni dei supporti informativi, trasferendo sul web i testi più lunghi e le immagini esplicative.

Fig. 03: La strada dei saperi della vite ad alberello della Comunità di Pantelleria con individuazione delle tappe del percorso.

Fig.04: Il paesaggio rurale tradizionale dell'Isola di Pantelleria. Foto di Andrea Belvisi.



Bibliografia

Mauro, Agnoletti (2010), Paesaggi Rurali Storici. Per un Catalogo Nazionale, Bari, Laterza.

Rosario, Assunto (1973), Il paesaggio e l'estetica, Napoli, Giannini.

Paolo, Baldeschi (1999), Strutture e regole del paesaggio rurale, in Quaderni III, Firenze, I georgofili.

Patrick Walter, Bryan (1933), Mans adaptation of nature. Studies on cultural landscape, Londra, University of London.

Giorgia, De Pasquale (2013), Riflessioni su alcuni tratti peculiari del paesaggio mediterraneo, Napoli, Autorinediti.

Giorgia, De Pasquale (2013), "From landscape saving agriculture to agriculture-saving landscape. A Wine Road project", in R.E.D.S Rome Ecological Design Symposium, Roma, List editore.

Lucio, Gambi (1961), "Critica ai concetti geografici di paesaggio umano", In L. Gambi, Una geografia per la storia, Torino, Einaudi, 1973, pp. 148-17.

Vito, Teti (2004), Il senso dei luoghi, Roma, Donzelli.

Pompei. Il contributo della disciplina del progetto al lavoro di ricerca in aree archeologiche

Luisa Ferro

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato, ICAR14, luisa.ferro@polimi.it

All'epoca delle grandi campagne di scavo l'archeologo coordinava gli scavi, otteneva concessioni, l'architetto elaborava, disegni, misure, ipotesi di ricostruzione (una sorta di com'era, o meglio come era logico che fosse a partire da certi dati) costruiva i supporti fondamentali all'opera di divulgazione. Spesso gli architetti erano giovani "in carriera", Envoi in cerca di temi inediti. Tra i primi e i secondi c'era un serrato testa-a-testa, suggerimenti di soluzioni per le ricostruzioni (ideali), spesso (allora) anche azzardate e fantasiose. Nel corso degli ultimi cent'anni, l'archeologia ha conquistato gradi crescenti di specializzazione, con temi di indagine sempre più complesse e raffinate. Ma allo stesso tempo ha acquisito uno stato di separatezza e autosufficienza rispetto alla figura dell'architetto, sovvertendo completamente l'originaria condizione in cui l'archeologia era una parte decisiva dell'architettura: l'analisi, il rilievo, la ricostruzione ideale degli edifici antichi erano parte sostanziale della tensione generale verso il progetto, uno sforzo teorico di confronto con l'antico.

Il Grande Progetto Pompei (varato nel 2015 e coordinato dal prof. Massimo Osanna) si sta rivelando sempre più come un grande laboratorio multidisciplinare di gestione della complessità. Si tratta di una occasione (oggi ancora rara) per ridefinire il ruolo della disciplina del progetto in relazione all'archeologia, del nuovo nell'antico.

Per la sottoscritta è un'opportunità, uno straordinario «Point de départ», o meglio una ripartenza. D'altra parte le rovine sono state in passato risorsa di perenne rinascita. Ma sia ben chiaro il pensare "archeologico" contemporaneo non è né nostalgico né ricostruttivo, perché dello spettacolo vivente dell'antichità ci restano tracce di una vita che una volta era piena. Troppa originaria ricchezza di fenomeni e di atmosfere è svanita con il crollo del tempo. I ruderi sono parte di un tutto che non esiste più. Ci rimangono brandelli di città (e di architetture) una volta coerenti con una totalità dalla quale provenivano forza e senso. E anche quando si crede di afferrare l'intero perduto, capita che esso non sia riconoscibile, essendo stato, per così dire, vissuto diversamente. E così nel momento in cui si affronta il "com'era", sostanziale dato di partenza, ce ne stupiamo come se fosse una nuova invenzione.

Tracce Frammenti Strati

L'oggetto (il frammento) antico che abbiamo di fronte non è mai uno, ma appare composto da una pluralità di cose diversamente collegate. Tutto è impresso e leggibile sincronicamente. Così la Pompei che vediamo oggi e che può sembrarci un'immagine eterna è il risultato di un lungo lavoro per tappe successive. Ognuna di queste disegna un tempo, un'idea, un progetto.

C'è la figura la variante del tipo, l'insieme dei rapporti geometrici, la luce, le sequenze studiate. Insomma la composizione degli spazi studiata in origine. Regole eterne di equilibrio, proporzione, armonia che si incontrano in tutte le opere.

C'è la vita della casa (o del monumento) che di per sé è un enigma: la vita dei suoi abitanti ha tessuto e intessuto una sorta di ricamo intricato, misterioso, modificando e ri-modificando le strutture architettoniche originarie. Lavorando dal di dentro, seguendo bisogni, desideri, nuove necessità, sogni, fantasie. Si sono aperte delle porte, divise e ridivise stanze, si sono raddrizzati muri, creati pertugi, scale, sopralzi.

Ci sono gli interventi effettuati nelle epoche degli scavi. Fiorelli, Maiuri ecc... Ognuno ha interpretato e restituito figure precise ai ruderi. Lasciando segni spesso riconoscibili, altre volte no.

E poi c'è il presente, che è necessario, perché non esiste un rispetto per l'antico astratto e fuori dal tempo, ma esistono varie forme (tutte in parte distruttive) di convivenza con i resti dell'antico. Il riuso danneggia i reperti ma allo stesso tempo ne garantisce la conservazione.

Ma che ruolo può avere oggi la ricerca per il progetto in aree archeologiche?

L'obiettivo sta nel riaprire al progetto di architettura sintesi e strategie attraverso cui saranno posti fianco a fianco l'immagine di ciò che resta della storia con l'immagine dell'architettura contemporanea, allo scopo di dare ai luoghi dell'archeologia una nuova più complessa identità. Questo significa assumere come materiale per il progetto una nuova relazione tra memoria e invenzione, in cui la stratificazione archeologica appare come traccia della contaminazione tra culture, spazi, materiali e segni diversi.

Lavorare nei nuovi scavi

I nuovi scavi realizzati nella Regio V (Direttore degli scavi è il prof. Osanna) sono nati per necessità nel 2017 e sono parte del Grande Progetto Pompei: poter arginare l'enorme dissesto idrogeologico creatosi tra la città antica e la montagna di terra del fronte non scavato (circa 1/3 dell'intera area urbana antica).

Lavorare con un'ottica archeologica significa fare i conti con la realtà ma anche con le sue alternative, con i suoi vuoti; con la Storia e con un'altra storia o con altre storie da essa impedito e rimosse, ma non del tutto cancellate: "il fantasma della storia" come lo chiamava Alberto Savinio nel 1939. La ricognizione archeologica consente di individuare le tracce sul terreno e lo scavo, che è una forma di linguaggio, consente di collegare come un ponte la traccia superficiale e quindi visibile, alla cosa invisibile, in gran parte sommersa.

Di fronte al nuovo spettacolo di muri e frammenti si può partire dalla parola, dalla letteratura oppure da ciò che si pone davanti alla vista, per arrivare all'immagine (alla figura) che non è, che non è stato, né forse sarà, ma che avrebbe potuto essere (verosimile).

La tensione verso il progetto nell'archeologia implica muoversi su due fronti: quello della lettura critica dei resti archeologici e quello della nuova costruzione nell'antico.

Appropriarsi del rudere è un itinerario complesso di conoscenza che ha come obiettivo un progetto coerente con gli strati, con le sequenze temporali, rendendoli visibili. Un progetto che faccia intravedere l'intero senza ricostruirlo evidenziando le virtualità del rudere così come è giunto fino a noi. Si tratta di un metodo particolare, anche privilegiato, un'opportunità per interrogare i luoghi, conoscerli, cogliendone le misure, le proporzioni, il cammino, il passo, il ritmo del paesaggio, cogliendone anche le interruzioni, le incoerenze, i cambi di orientazione, i vuoti.

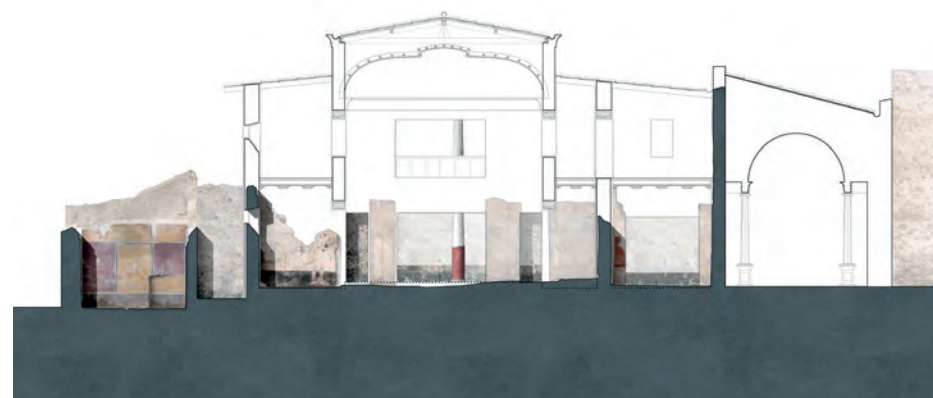
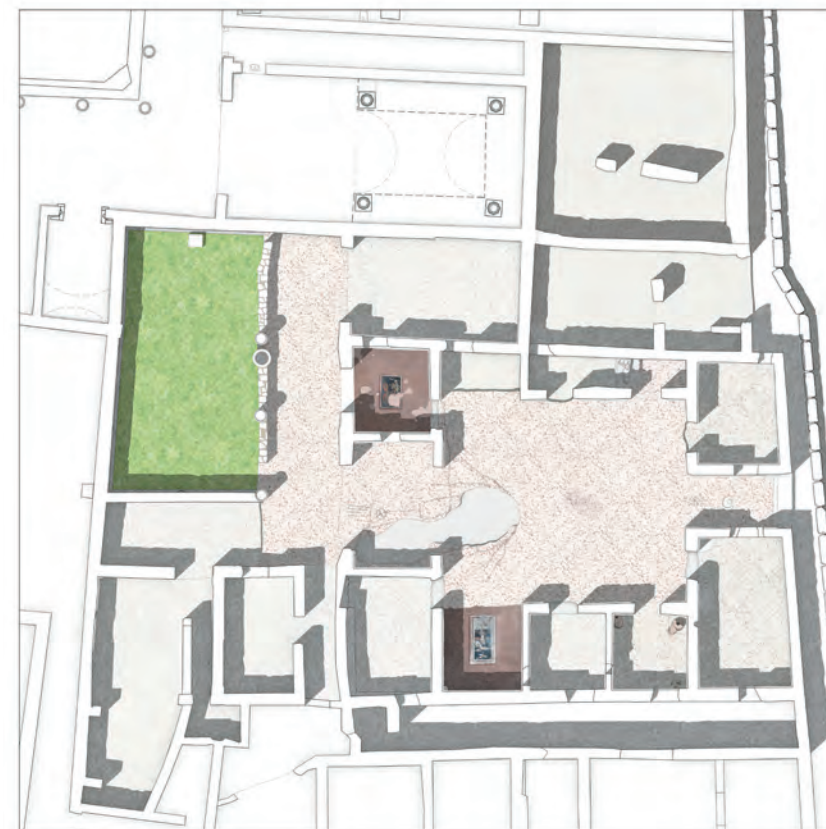
Lettura estetica del rudere

Dopo anni di lavoro in aree archeologiche anche in luoghi lontani, mi sono resa conto che il lavoro di trascrizione del rudere si biforcava in due direzioni. Da una parte la riduzione dei pezzi contingenti (i fram-

menti rinvenuti) a schemi astratti con cui poter compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra lo sforzo di usare le parole dell'architettura per rendere conto con la maggior precisione possibile l'aspetto sensibile (visibile, tangibile) di ciò che era emerso dal sottosuolo, comprese le relazioni che aveva e che potrebbe avere con ciò che gli stava e gli sta intorno, il paesaggio. Così ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: da una parte la tendenza razionalizzatrice, geometrizzante (dell'intelletto) che rivolge la conoscenza alla combinatoria dei pezzi di scacchi d'una scacchiera (composizione), forse un modo per immedesimarsi nella logica di chi aveva progettato l'antico intero: La luce iconica delle relazioni geometriche (Platone, Timeo); dall'altra la materia, il suolo, l'uso, la concretezza delle cose, il camminarci dentro con un ritmo, un passo che possa mano a mano far leggere i frammenti emersi nel loro aspetto più nascosto. Nulla è più seducente – e nulla in certi casi, è meglio fondato – del mostrare le forme sottomesse ad una logica interna che le organizza. Un'espressione geometrica, una precisa organizzazione dello spazio, un rapporto numerico di proporzioni, che ci suggerisce una nozione di equilibrio, di ordine, le scelte costruttive, la materia. Ogni dato ha una valenza narrativa, diviene un linguaggio che si traduce in un racconto e che poi si rivelerà (per chi lo compone) come una sorta di iniziazione. A maggior ragione in una città dove il ciclo delle metamorfosi formali si è interrotto bruscamente e dove certi luoghi architettonici arrivati a noi, in quel momento stavano prendendo avvio. Un esempio fra tutti: lo sviluppo della casa ad Atrio con cava aedium testudinato, cioè coperto, l'inizio della tradizione...

Per fare tutto questo è necessario un lavoro di équipe un testa a testa con il lavoro degli archeologi nel momento in cui i frammenti e i crolli vengono messi alla luce strato per strato, documentati fotografati, disegnati. Che siano muri, tegole di tetto crollato, frammenti di intonaco con affreschi, cocci di oggetti e poi giù giù fino ai mosaici dei pavimenti.

La tecnica di ricerca sulle tracce, attraverso la quale produrre delle prefigurazioni coerenti e ragionate, è molto vicina alla strategia del paradigma indiziario. È compito del progettista, attraverso la lettura dei segni cartografici, dei documenti, delle interpretazioni, districarsi tra il caos e





selezionare gli indizi e trasformarli in valori con i quali confrontarsi. L'architetto non può identificare una traccia: può valorizzarla, nel tempo che questa identificazione resta credibile. Il nostro compito, certo insieme all'archeologo, è di valorizzare queste diverse tracce, queste stratificazioni.

Lo strato contemporaneo

E poi c'è il presente, che è necessario, perché non esiste un rispetto per l'antico astratto e fuori dal tempo, ma esistono varie forme (tutte in parte distruttive) di convivenza con i resti dell'antico. Il riuso danneggia i reperti ma allo stesso tempo ne garantisce la conservazione.

Tutto insieme concorre nel progetto a rendere leggibile la struttura profonda, nascosta e segreta dei reperti e dei luoghi, innestandosi in questo vuoto dovuto alla mancanza. Ma non ricostituisce una forma perduta, entra nell'impianto delle regole, nel meccanismo e lo trasforma, costruisce l'architettura pertinente delle stratificazioni, evidenziando infine una rete di corrispondenze formali. Il nodo è allora una sorta di estetizzazione della stratificazione: spetta a noi renderla leggibile. Trasparente come scriveva Colin Rowe nel 1963. In tale lavoro traspare una visione del passato, ma non la ricostruzione del passato.

Direi quindi che il lavoro sulle tracce è una sorta di esegesi, un'interpretazione dell'interpretazione. Nel lavoro degli archeologi vediamo un lavoro che fonda su fondamenti teorici; nell'operatività dell'architetto si potrebbe vedere una libera interpretazione dell'esegesi degli archeologi. C'è allora un'anticipazione del passato, nel senso che non ci si fermerà mai di interpretarlo e dunque di modificarlo. E anche se esistono delle lettere mancanti, deve essere possibile comunque leggere delle parole, delle frasi, che permettono di volta in volta una interpretazione diversa.

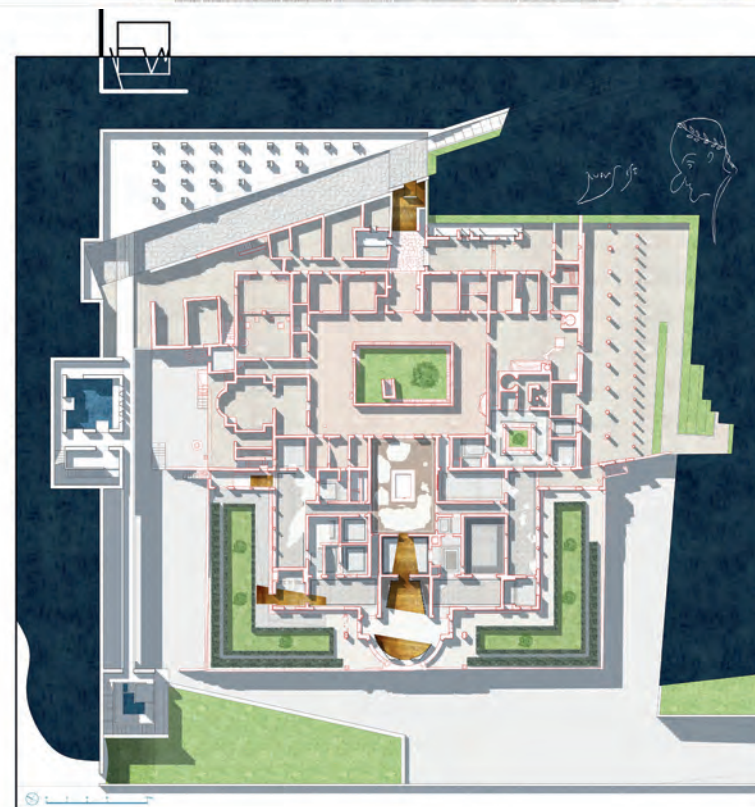
Se il progetto di architettura nell'antico è possibile, allora rimando in primo luogo a una sorta di figura immaginaria: uno strato (quello della contemporaneità) che si insinua nell'antico, chiaro, riconoscibile. Ogni nuovo frammento di architettura dovrebbe rivelare il fascino di ciò che manca ma anche l'immaginazione per quello che potrebbe essere, insi-

nuandosi nel segreto delle cose, lavorando sui segni possibili, pertinenti all'identità di un luogo, una casa, un monumento, riappropriandosi del complesso di regole e di tecniche, di consuetudini e di innovazioni che hanno costruito la città e il suo territorio senza mai essere ricostruttivo o mimetico.

Così passerelle, percorsi e coperture con una figura precisa e riconoscibile, potrebbero essere le tessere di un racconto, nel quale ci possiamo camminare dentro: una Promenade architecturale. Una sorta di filo conduttore nascosto composto e coerente al cui interno troviamo una sequenza logica tra le cose. Un nesso ragionevole che senza il progetto non sarebbe più possibile cogliere.

Costruzione di reti territoriali

Una riflessione infine sul territorio di Pompei. Dalla scoperta fortuita del 1709 a oggi, ci sono stati i progressivi avanzamenti degli scavi. Si sono succedute ipotesi e teorie, studi urbani sugli strati e sulle trasformazioni. Sono cambiati i metodi di intervento sull'antico, i metodi di indagine di scavo, i piani e i progetti. Il territorio circostante, all'opposto, si è trasformato (e degradato), spesso senza coordinamento: le ferrovie, le autostrade, la nuova città santuario, gli scavi esterni, la deviazione del Sarno e soprattutto l'urbanizzazione senza disegno. Al di fuori del recinto archeologico della città di Pompei, lo scavo, spesso venuto alla luce casualmente, è stato visto in passato come un ostacolo al quotidiano funzionamento della città o peggio come un disturbo nella morfologia dei luoghi che si crede immutabile e immota e quindi da asportare e o peggio sotterrare di nuovo (si pensi alle ville di Boscorelae). La ragione sta anche nel fatto che spesso le aree archeologiche restano come puri relitti abbandonati entro vere e proprie fratture del suolo senza né forma né ruolo nella realtà. Al contrario invece potrebbero essere alternativa a interventi che tendono a omologare i luoghi uno all'altro. Un nuovo sviluppo del territorio intorno a Pompei, può essere affrontato attraverso un itinerario museale esteso, articolato e multidisciplinare. Del resto a partire dalla scuola aristotelica il termine "museo" passa a indicare, come è testimoniato nell'antico Museo di Alessandria d'Egitto, un luogo riserva-





to alla conoscenza e all'istruzione. In questo museo originario sono sostanziali gli itinerari che definiscono la rete delle relazioni, il passaggio tra interno ed esterno dell'architettura, ove vengono necessariamente e più specificatamente coinvolte la cultura, la tipologia dell'architettura e dell'insediamento, il paesaggio. Una rete di relazioni territoriali quindi. Il nodo della rete è il punto vitale, l'area di scavo, ma anche la matrice formale.

Se da un lato abbiamo i limiti fisici, ossia la città e il sito archeologico, dall'altro i limiti tra due territori: il territorio fisico (ancora la città e il sito archeologico) e un territorio disciplinare (con gli architetti e gli archeologi, insieme, nel sito archeologico e gli architetti e pianificatori delle municipalità all'esterno nell'ambito della città). In tale territorio disciplinare, allora, troviamo un lavoro da compiere per cercare di articolare le logiche, le pratiche, un lavoro molto lungo e difficile effettivamente interdisciplinare. Ma non si tratta soltanto di mettere in comune gli apporti, idee o strumenti che siano, ma di dare voce ai disaccordi, ai confronti, ai conflitti attraverso un complesso lavoro di regia.

Didascalie

Fig. 1: Ricostruzione ideale. Domus di Orione, scavi Regio V, L. Ferro, L. Petri con M. Saldarini, M. Mangini, R. Acerbis, F. Croce, C. Forte, D. Gianfranceschi, G. Perego, S. Spiteri, G. Tarasco.

Fig. 2: Lo strato trasparente. Domus di Paquio Proculo, I,7, L. Ferro, L. Petri con E. Ciapparelli, R. Acerbis, A. Colombo, M. Felici.

Fig. 3: Nuovi confini. Villa dei Misteri, L. Ferro, M.C. Giambruno, L. Petri, L. Zambelli, M. Mangini, I. Guleva.

Fig. 4: Pompei. Reti territoriali.

Il lavoro di ricerca descritto nel testo prende avvio nel 2016 dalla collaborazione scientifica con il prof. Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei (Accordo quadro - Contratto di collaborazione scientifica Parco Archeologico di Pompei e Politecnico di Milano, referente e coordinatore scientifico per il Politecnico Luisa Ferro). L'autrice di questo testo si occupa della ricerca dal titolo "Aree archeologiche e progetto di Architettura" a partire dal 2001 (con il prof. Angelo Torricelli), casi di studio Atene, Campi Flegrei, Milano, Mantova, Villa Adriana, Alessandria d'Egitto, Herat in Afghanistan.

Fra strati, trame e percorsi. Una nuova modernità

Calogero Marzullo

Università, degli Studi di Enna Kore, Facoltà di Ingegneria ed Architettura, Professore Associato, ICAR/14, calogero.marzullo@unikore.it

Maria Teresa Campisi

Università, degli Studi di Enna Kore, Facoltà di Ingegneria ed Architettura, Ricercatore universitario, ICAR/19, teresa.campisi@unikore.it

Il dialogo sempre attuale, tra rovina e istanze della contemporaneità, ha caratterizzato nel tempo, il confronto che gli architetti hanno intrecciato con la Storia e con l'esperienza dell'abitare.

Esperienze di scavo all'interno dei centri abitati, sono conosciute fin dal XIX secolo e, se vogliamo, anche in epoca anteriore, ma è solo tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, in conseguenza alla diffusione del metodo stratigrafico con i suoi approfondimenti teorici, che presso la comunità degli archeologi iniziò a diffondersi uno specifico interesse per questo genere di attività (Manacorda, 2004). In Inghilterra, noti archeologi come Martin Carver, cominciarono a sperimentare nei cantieri la prassi di attuare scavi stratigrafici a minore profondità ma in più punti del contesto circostante. Ciò significò che ben presto 'il contesto' non fu più considerato un dato collaterale all'indagine ma, riconoscendo nella cosiddetta antropizzazione del luogo, un complesso fatto urbano che riconduce a unità descrivibile tutti i singoli aspetti che concorrono a individuarlo, ne ravvisarono un elemento essenziale per le loro indagini e per la relativa tutela del bene archeologico.

Più recentemente, a partire da tali esperienze e da tali presupposti, il dibattito intrapreso da architetti e archeologi, si è concentrato sempre di più sui metodi e sugli strumenti finalizzati a favorire l'integrazione delle aree archeologiche nel tessuto urbano. L'obiettivo generale del nostro contributo sarà, quindi, quello di dimostrare come, all'interno di una problematica tanto vasta e complessa vi siano approcci al progetto ricorrenti che, in modi diversi e complementari, affrontano sul piano teorico e operativo il problema dei nuovi assetti della città contemporanea.

L'isolamento degli strati antichi nella città contemporanea

Le città metropolitane od i centri di grande dimensione sono spesso il prodotto di un incessante trasformazione che sino al Movimento moderno si attua per sostituzioni parziali di tessuti, per variazioni limitate di volumi od elementi, per aggiunte e rifusioni, conducendo ad una città premoderna, in cui da una parte sono riconoscibili, per minori trasformazioni, le matrici di precisi periodi storici, dall'altra i periodi si contaminano conducendo ad unità stratificate in cui convivono elementi di di-



versa temporalità. Le tracce archeologiche nelle città sono oggi spesso tuttavia segregate e separate dal resto del continuum urbano attraverso recinzioni, o poco risolte e/o limitate soluzioni di accessibilità sia fisica che visiva. Isole all'interno del tessuto urbano, *non luoghi* nella definizione di Marc Augè, o meglio luoghi non antropologicamente vissuti.

D'altra parte, tale sottrazione forzata al meticcio urbano derivato dalla rifusione-riutilizzo dei resti antichi, nasce anche dalla necessità scientifica della comprensione, astrattamente operata, della fisionomia dell'architettura antica. Operazione sottrattiva alla vita, ma funzionale alla possibilità di ricostruirne la storia, secondo un processo analogo alla musealizzazione delle opere d'arte, sradicate dai contesti originari, e sequenziate secondo un astratto ordine storico-evolutivo. E tuttavia, questo passaggio, ha consentito e consente ancora, la comprensione e l'esistenza di questi resti.

E' pur vero che, nel tempo, queste funzioni svolte in modo separato rappresentano non una forma integrativa, ma delineano spazi destinati rispettivamente sia alla vita quotidiana che alla funzione museale a fini turistici, producendo reddito per alcune di quelle aree urbane segregate. Mentre, di contro, le piccole porzioni archeologiche presenti nel tessuto urbano contemporaneo, pur non avendo la forza di divenire aree a redditività turistica, sono comunque significative per la storia urbana. Nonostante tutto, esse vengono ugualmente sottoposte ad una reclusione forzata all'interno nel tessuto cittadino. La differenza di quota è spesso principale causa generatrice della 'distanza', barriera altimetrica fra i due insiemi, condizione di architettura nel 'fossato' della città antica. E, tuttavia, la 'de-limitazione' delle aree è imposta da necessità di protezione delle zone archeologiche da possibili azioni sottrattive dei resti. Cosicché la ricerca della permeabilità degli spazi, ritrova la necessità del limite, che si vuole superare, in una difficile condizione integrativa. Nuove strategie di scavo, fra l'altro, non più limitate, a singole aree isolate analizzate approfonditamente, emergenti in campo archeologico, grazie alla metodologia di Martin Carver, hanno rivestito per l'archeologia urbana la possibilità di una programmazione strategica, che rende più stringente l'emergere delle tracce antiche nella città contempora-

nea, facendola divenire non tema separato, ma elemento di corrente progettazione urbana.

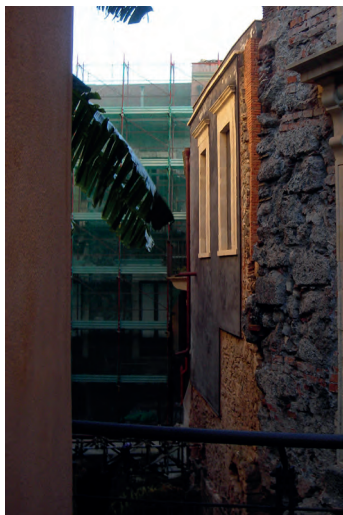
La città stratificata. Trame e percorsi

La presenza dei ritrovamenti archeologici in ambito urbano può diventare occasione per una rinnovata relazione tra l'antico e i bisogni della vita quotidiana della città. I resti archeologici, per non essere assunti come luoghi dell'esclusione, devono potere diventare il nucleo e il motore della riqualificazione di contesti urbani più estesi. In tal senso, recenti approcci progettuali lasciano intravedere lo sviluppo di una valida linea di ricerca: esperienze di progetto che, riconoscendo nei confini del recinto il potenziale di una 'soglia', definiscono atteggiamenti di notevole interesse metodologico.

Modalità di integrazione delle preesistenze archeologiche nella città contemporanea sono diversamente declinate in progetti contemporanei: come spazio pubblico attraverso la proiezione/evocazione sulla pavimentazione (o sulle coperture) della trama archeologica (Barcellona Mercato del Bon, Vora Arquitectura, 2013.; Treviri, Viechmarkplatz, Oswald Mathias Ungers, 1988-1996 ; Brescia, Domus dell'Ortaglia, GTRF, Tortelli Frassoni, 2003) (fig.1); come possibilità di fruizione visiva delle aree archeologiche, inserite in spazi pubblici, nella soluzione di spazi urbani a diversi livelli di osservazione da cui trarre archeologie visibili all'aperto, grazie a soluzioni di percorsi a diverse quote (Barcellona, Plaça de la Vila de Madrid, BCQ Architects, 2003; Beirut, Terme romane, Gillespie and partners, 2013), come percorso capace di unificare dinamicamente la diacronicità delle diverse fasi (Catania, Teatro romano di Catania ed Odeon, Arch. G. Pagnano, 2004-2008; Area archeologica di Atene, Nikos Tsoniotis, 2012).

Il problema della diversità di quota e dell'avvicinamento fisico ai resti antichi è affrontato attraverso la soluzione di piattaforme a diversa altezza, nel sito archeologico delle terme romane a Beirut. La creazione di livelli di terrazze a diverse quote attorno l'area archeologica diventa strumento di lettura ravvicinata da diversi punti di vista delle stratificazioni storiche, tale da poterne comprendere la complessità delle diverse fasi. L'uso del





luogo, inoltre, per concerti od eventi, consente una prossimità di vicinato alle rovine, divenute parte integrante della vita urbana (fig.3). Forme mediate di tali soluzioni integrative sono rappresentate dal progetto per la sistemazione di una piazza pubblica a Zadar (Croazia), in piazza Petar Zoranic (Aleksandra Krebel, Alan Kostrencic, 2013). A seguito delle distruzioni avvenute dopo il conflitto con la Serbia e per successivi lavori di manutenzione delle reti idriche emersero reperti archeologici. L'amministrazione effettuò un bando per la sistemazione dell'area con la richiesta di integrare i resti archeologici nel progetto di riqualificazione dello spazio pubblico. I resti consistevano in porzioni dell'antico Foro romano e nella base di una delle due torri medievali ottagonali una volta d'ingresso alla città. Il progetto vincitore ha così previsto la ripavimentazione della piazza lasciando la visibilità delle aree archeologiche tramite asole di vetro. La soluzione del prolungamento dei resti della torre, circondata da un'asola di vetro, sul suolo pavimentale, in funzione di luogo di sosta urbano si configura come elemento del passato fisicamente prolungantesi nel livello odierno (fig.2).

La strutturazione di un sistema di percorsi, in cui il cammino diviene strumento di percezione dinamica della diacronicità storica caratterizza due interventi in questo senso significativi: l'area del teatro romano di Catania ed Odeon e la ormai nota sistemazione dell'area archeologica ad Atene.

A Catania il progetto di Giuseppe Pagnano definisce un percorso attraverso in e fra architetture di diversa temporalità, fra spazi architettonici ed urbani, in un dentro e fuori l'architettura e la città, fra diversi livelli altimetrici che attraversano spazi storici esistenti di diversa epoca temporale, tale da divenire un percorso nella storia della città e fra diversi livelli di spazialità (figg.4-6). Il teatro romano, la cui ultima configurazione risalente al II sec. d.C. terminò la sua funzione di spazio per le rappresentazioni intorno al VI sec. d.C. si avviò ad una fase di sovrapposizione abitativa dall'età medievale alla moderna, che ne determinò la sua incorporazione in un quartiere di Catania. Scavi iniziali effettuati nel XVIII sec. dai rappresentanti delle strutture di tutela borboniche in Sicilia, portarono a limitate liberazioni, effettuate in modo sistematico so-

lamente nella seconda metà del XX sec. Il programma di liberazione recente è stato basato su principi di selezione critica, nel difficile equilibrio fra la messa in luce delle strutture antiche e la preservazione di elementi significativi di epoca posteriore (strutture parziali di abitazioni di diverse epoche - XVI, XVII e XIX sec.). Alcuni ambienti edilizi hanno visto così conservato i loro ambienti interni, impiegati come antiquarium del teatro, che contiene reperti rappresentativi della storia dell'area, dalla preistoria all'epoca attuale e terminando all'uscita nell'area a verde che contiene l'ingresso alla struttura dell'Odeion. Così il percorso, che attraversa spazi interni, spazi prima urbani e gallerie del teatro, contiene e riassume nel percorso parte della storia della città, costituendosi come sintesi diacronica esperibile e collegamento urbano fra spazi della città. Analogamente l'utilizzo del percorso, che si costituisce come sistema di narrazione della storia della città, è impiegato nel progetto ad Atene. Simili forme di integrazione delle aree archeologiche come progetto urbanistico ed insieme museo della città, ispirano altre esperienze sistemiche. È il caso di Barcellona, dove la giunta Municipale ha costituito il MUHBA, Museo d'Història de Barcelona, museo diffuso di storia della città, attraverso un percorso di visita coordinato collegante le diverse aree archeologiche, le quali evidenziano i diversi strati dello sviluppo urbano.

Le tendenze attuali prefigurano pertanto una contemporaneità che procede attraverso la costruzione di sistemi di relazione fra i molteplici aspetti della struttura urbana, al fine di far convivere le ragioni di quella 'macchina della memoria' con il presente, con il quotidiano, con un'idea di paesaggio molteplice, con la possibilità di acquisire ulteriori spazi pubblici a beneficio della gente che vi abita.

Didascalie

Fig. 1: Barcellona. Mercato del Bon. Disegno del tracciato archeologico sulla pavimentazione urbana.

Figg. 2,3: a sinistra, Zadar, visibilità dei resti archeologici dalla superficie urbana; a destra, Beirut, il sistema delle terrazze a più livelli intorno l'area archeologica

Fig. 4: Catania. Il teatro romano all'interno dell'isolato urbano.

Figg. 5,6: Catania. Due vedute del percorso interno: su una porzione urbana e da un'interno verso l'esterno.

Bibliografia

- AA.VV. (2013), *El Born CC*, Ajuntament de Barcelona, Barcellona.
- Alice Ancona, Alessia Contino, Renato Sebastiani, a cura di, (2012), *Archeologia e città: riflessione sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, Palombi Editori, Roma.
- Marc Augé (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Collati Boringhieri, Torino.
- Remo Bodei (2016), *Limite*, Il Mulino, Bologna.
- Giuseppe Pagnano, "Interventi nel settore nord-orientale del Teatro (2004-2008)", in Maria Grazia Branciforti, a cura di (2013), *Il complesso archeologico del Teatro e dell'Odeion di Catania*, Regione siciliana, Palermo.
- Andrea Carandini (2017), *La forza del contesto*, Laterza, Roma-Bari.
- Gioconda Cafiero, Renato Capozzi (a cura di) (2015), *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Esi, Napoli.
- Giovanni Battista Cocco (2015), "Urban project and Archaeology. The redevelopment of the classical Agora" in *Athens and the surrounding historical area*, in Eda- Esempi di Architettura vol.2, n.1, Aracne, Roma, pp. 49-59.
- Riccardo Francovich (2000), "Archeologia urbana", in Lorenzo Cara Barrionuevo (a cura di), *Ciudad y Territorio en El-Andalus*, Granada, Athos-Pèrgamos, pp. 10-20.
- Antonella Indrigo, Alessandra Pedersoli (a cura di), "Archeologia e contemporaneo", *Giornale IUAV*, n. 81, Settembre 2010.
- Giovanni Lombardi (2002), "Aree archeologiche: non luoghi della città contemporanea", in Maria Margarita Segarra Lagunes (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Seminario di Studio, Roma 1-2 Dicembre 2000, Cangemi, Roma, pp. 41-52.
- Daniele Manacorda (2004), *Prima lezione di archeologia*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Id. (2009), "Archeologia in città. Funzione, comunicazione, progetto," in AA.VV., *Dialoghi di archeologia e architettura. Seminari 2005-2006*, Edizioni Quasar, Roma.
- Calogero Marzullo, "Archeologia e spazio pubblico nella città contemporanea", in *PhD_Kore Review*, n.7, novembre 2017, pp. 5-21.
- Alessandro Massarente (2002), "Progetto per l'Agorà di Atene", in *Area*, n.62, pp.24-30.
- Andreina Ricci (2006), *Attorno alla nuda pietra*, Donzelli, Roma.
- Martina Rorh, Mirko Zardini (a cura di) (1991), *Oswald Mathias Ungers. Architetture 1951-1990*, Electa, Milano.
- Yannis Tsiomis (2002), "Progetto urbano e progetto archeologico", in Cristiana Franco, Alessandro Massarente, Marco Trisciuglio (2002), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti*, Utet, Torino, pp. 171-183.
- Marco Trisciuglio (1995), "L'antico e la città. Il progetto dei siti archeologici: temi e metodi", in Maria Margarita Segarra Lagunes, a cura di, *Manutenzione e recupero nella città storica: progetto e intervento*, Atti del II Convegno nazionale, Roma, 12-13 settembre 1995, ARCo, Associazione per il recupero del costruito, Cangemi, Roma, pp. 261-268.

Andrea Ugolini, Tessa Matteini (2014), "Oltre il margine. Strategie e pratiche progettuali per la conservazione attiva di siti/aree/parchi archeologici," in Alessandra Centroni, Maria Grazia Filetici, a cura di, *Attualità delle aree archeologiche. Esperienze e proposte*, Atti del VII Convegno Nazionale ARCo, (Roma, 24-26 ottobre 2013), Gangemi, Roma, pp. 138 -147.

Ri-formare lo spazio della 'città pubblica'. Progetti per i quartieri di edilizia pubblica residenziale a Bari

Antonio Nitti

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Ricercatore Universitario di tipo A, ICAR/14, antonio.nitti@poliba.it

Quasi cinquanta anni sono trascorsi da quel 15 giugno 1972, giorno in cui l'ultima detonazione fece *tabula rasa* del Pruitt-Igoe, il tristemente noto quartiere di edilizia economica popolare sorto solo vent'anni prima nella periferia di Saint Louis, spettacolarizzando quella che allora fu salutata come la fine dell'architettura Moderna, e stigmatizzando il suo contributo alla costruzione della città contemporanea.

A dispetto di quell'evento e delle considerazioni forse troppo riduttive che ne scaturirono, è possibile riscontrare ad oggi un significativo mutamento del punto di vista nei confronti dell'esperienza della costruzione dei quartieri di edilizia residenziale pubblica sviluppatasi nella seconda metà del secolo scorso. È certamente vero che questi quartieri abbiano costituito e continuino a costituire uno tra i principali fattori di crisi della città contemporanea, le cui ragioni, però, più che al fallimento dell'idea di città avanzata dal Moderno - come la demolizione del Pruitt-Igoe aveva erroneamente lasciato intendere - sembrano essere riconducibili, piuttosto, a una riduttiva interpretazione del suo contributo e allo svilimento del suo portato.

A partire da questo punto di vista sembra comunque possibile, nonostante l'incompletezza o l'insufficiente definizione formale che troppo spesso connota questi quartieri, riconoscerli in essi delle potenzialità latenti, che consentirebbero di interpretarli non più come una scomoda eredità, quanto piuttosto come un'autentica risorsa per la riforma della città contemporanea. Per la loro dimensione, che li rende interpretabili come delle 'parti di città' dotate della misura adeguata a una rifondazione strutturale della sua forma; per la loro disposizione spesso marginale, che offre loro la possibilità, troppo spesso non colta, di stabilire straordinari rapporti con gli spazi immediatamente contigui della campagna o della natura periurbana; per la loro spazialità interna, che al di là dell'insufficiente o incompiuta articolazione sintattica, serba comunque in sé l'idea originaria della città 'aperta' del Moderno, questi quartieri sembrano offrire la possibilità di ripensare in profondità la forma e gli spazi della città contemporanea. Affinché però le potenzialità insite in essi si traducano in un'effettiva qualità dell'abitare, è probabilmente necessario connotare 'morfologicamente' il punto di vista da cui guardare ad essi, ed orientarlo verso la questione della 'spazialità' di questi insediamenti. Solo attraverso di esso, infatti, è

possibile interpretare con pienezza il lascito del Moderno e operare assumendo i fondamentali cambi di paradigma che hanno connotato i fenomeni urbani nella seconda metà del secolo scorso.

Da questa prospettiva, quindi, l'obiettivo di questo studio non è tanto quello di definire strategie riferite al recupero e al rinnovamento di singoli edifici, che comunque hanno ampiamente già dimostrato di poter conseguire ottimi risultati soddisfacendo i requisiti 'quantitativi' necessari per una vita confortevole all'interno delle nostre abitazioni, quanto quello di individuare teorie e tecniche della composizione urbana capaci di integrare gli edifici e gli spazi esistenti in un sistema di relazioni riferite a nuove 'idee di città', corrispondenti alle istanze e alle aspirazioni del nostro tempo, e di conferire, attraverso esse, una rinnovata qualità alla città contemporanea e allo spazio urbano rispondente all'idea di città che ad essa soggiace.

Nello specifico, costituiscono l'oggetto di questo studio, sviluppato attraverso l'attività didattica e di ricerca all'interno del DICAR – Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura del Politecnico di Bari, alcuni quartieri di edilizia pubblica residenziale realizzati nella periferia di Bari in uno specifico arco temporale, che va dagli inizi degli anni '60 alla metà degli anni '90.

Rispetto a quelli realizzati nell'immediato dopoguerra, i quartieri di Japigia, San Paolo, Santa Rita – Carbonara 2 e San Pio presentano dei caratteri particolari che li rendono un interessante caso di sperimentazione. Tutti questi quartieri sembrano infatti essere stati concepiti come isole di un arcipelago urbano intervallate dagli spazi aperti della natura o della campagna che, seppur non riconosciuti nei loro caratteri morfologici, sembrano comunque aver costituito la struttura connettiva tra le diverse parti di città. Nello specifico, tre su quattro si collocano in corrispondenza di elementi di naturalità quali le cosiddette 'lame', incisioni carsiche che solcano la piana barese, sfociando nel vicino mare. Tutti questi quartieri, inoltre, sembrano essersi conformati in riferimento ad alcune idee di spazio e attraverso l'attuazione di tecniche della composizione proprie della Modernità, che li vedono realizzarsi attraverso il ricorso ad edifici a *redent*, o a *slabs* giustapposte in serie o disposte a delimitare delle 'stanze urbane', fino alla composizione per 'isole urbane'.

Per ciascuno di essi sono state individuati quattro principi della trasformazione urbana, corrispondenti ciascuno alle specifiche tecniche della composizione che hanno conformato questi quartieri.

Japigia: “radunare”

Il quartiere Japigia si situa in un'area compresa tra il litorale costiero e una fascia di campagna olivetata che si insinua fino a lambire il cuore della città ed è attraversata trasversalmente dalla Lama Valenzano.

Tra le diverse parti di cui questo si compone, quella centrale si compone di tre grandi 'quadre', ciascuna delle quali si articola in una serie di molteplici spazi interni, delimitati da edifici a sviluppo lineare che si aggregano reciprocamente in piccoli sistemi riconducibili al modello del redent corbusieriano. Questa articolazione interna alle 'quadre', tuttavia, non rimanda alla presenza di un sistema ordinatore capace di configurare la molteplicità di questi spazi in una concatenazione organica, ma piuttosto si riduce a una frammentazione di spazi incapaci di stabilire relazioni reciproche, aggravata anche dagli attraversamenti della viabilità carrabile, che penetra fin nel cuore delle 'quadre'.

Tra queste, un particolare interesse è rivolto a quella conosciuta come “Zona 45”, che, delimitata a nord-ovest dal corso della Lama Valenzano, si dissolve verso sud-ovest nella campagna olivetata. La sua spazialità interna è caratterizzata da un'articolazione di due parti differenti, la prima corrispondente a una lunga strada che si sviluppa perpendicolarmente a via Caldarola e si interrompe sordamente verso la campagna olivetata; la seconda che si configura come una molteplicità di frammenti spaziali delimitati dai redents e orientati, pur nella presenza di numerose cesure, quali strade, parcheggi e recinzioni, verso il cuore della 'quadra' stessa, che ospita un piccolo parco e alcuni servizi collettivi.

Il progetto riconosce e rafforza le due parti, e accogliendo il principio suggerito dalla disposizione degli edifici esistenti, definisce la spazialità interna di ciascuna di esse attraverso la costruzione di logge che circoscrivono le corti residenziali e 'radunano' frammenti dispersi di redents in un sistema unitario. Nella loro articolazione, queste logge ordinano due sistemi di spazi distinti: il primo corrispondente a una lunga strada-piazza pavimentata, sulla quale si affacciano corti strette e profonde, che da un

lato raggiunge via Caldarola, dall'altro traguarda e raggiunge la campagna olivetata; il secondo corrispondente a un sistema di spazi connotati da differenti gradi di internità, che vedono un 'campo' unitario ospitare un parco e costituirsi come un grande interno urbano su si affacciano una molteplicità di corti residenziali.

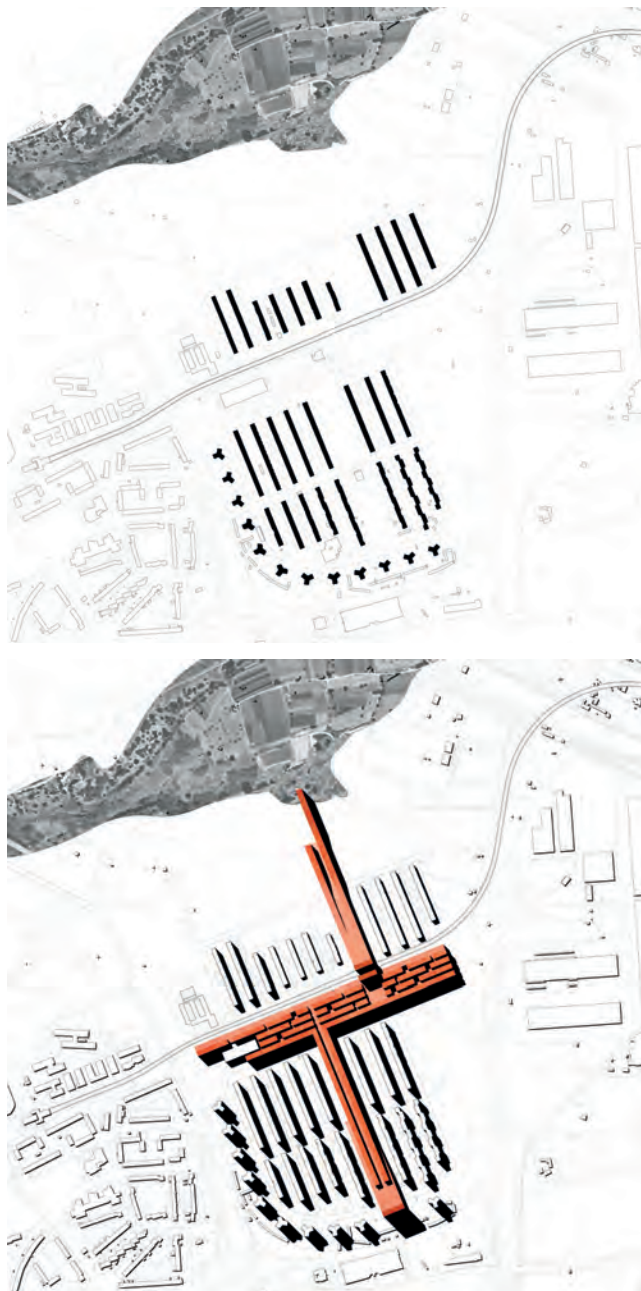
San Paolo: "radicare"

Il quartiere San Paolo sorge nel mezzo di una campagna coltivata a ulivi e solcata dalla Lama Balice.

Un particolare interesse, per gli scopi di questo studio, riveste la sua parte nord-orientale, che, benché più distante dalla Lama, possiede in potenza, in virtù della sua conformazione 'aperta', la possibilità di stabilire significative relazioni tra i propri spazi interni e quelli esterni della campagna e della natura periurbana. Questa parte è infatti costruita attraverso un principio insediativo che vede la ripetizione seriale di lunghi edifici in linea disposti perpendicolarmente al corso della lama e attestati su entrambi i lati longitudinali di un 'campo' lungo che ospita alcuni servizi, oltre al tracciato e alla stazione della metropolitana, e che si articola in due ulteriori bracci, orientati perpendicolarmente ad esso: uno tutto interno al quartiere e ospitante un grande supermercato; l'altro ospitante la stazione della metropolitana e aperto verso la campagna, il corso della lama e il mare in lontananza. Se da un lato questi edifici sembrano aspirare a definire una spazialità 'aperta' verso la campagna e il parco della lama, dall'altro, allo stesso tempo, nell'astrattezza della serie non riconoscono alcun valore topologico al luogo nel quale questi si dispongono, configurando lo stesso 'campo' lungo, con le sue articolazioni, come uno spazio ineditato privo di forma, e riducendo la lama e la campagna a spazi estranei all'insediamento.

A questa condizione seriale e atopica il progetto oppone la costruzione di un unico grande edificio che, a partire dal 'campo' centrale, occupa estensivamente tutto lo spazio disponibile e arriva a guadagnare, attraverso i suoi bracci, relazioni con gli spazi aperti circostanti. Allo stesso tempo quest'edificio si propone come una modellazione del suolo che riscrivendo la stessa topografia del luogo, 'radica' al suolo gli edifici della città. Da un lato, i suoi bracci ora traguardano brani di campagna o





raggiungono la lama Balice, ora rinsaldano l'edificato esistente, dall'altro risolvono in sé tutte le quote definite dalla conformazione del suolo e dai diversi servizi infrastrutturali già esistenti, ordinandole, anche attraverso la disposizione esatta di edifici caposaldo, in una sequenza di luoghi urbani dalle spazialità molteplici e differenti. Rampe, podii, spalti, affacci, strade, vicoli, corti e piazze turrette esprimono con adeguatezza le relazioni che la città, attraverso questo grande edificio, può ristabilire con la campagna verdeggiante di ulivi, con la lama e col mare in lontananza.

Santa Rita - Carbonara 2: “orientare”

Il quartiere Santa Rita – Carbonara 2 sorge in prossimità della frazione di Carbonara, lungo il corso della Lama Picone, su un pianoro strutturato dalle trame della campagna olivetata e caratterizzato dalla presenza della dismessa Cava di Maso, che si costituisce come un'appendice della stessa lama.

Come suggerito dal duplice nome, il quartiere si compone di due parti, intervallate e allo stesso tempo accentrate dal grande vaso della cava, che si trova in posizione baricentrica rispetto all'intero quartiere. A fronte di questa discontinuità, la continuità fisica e spaziale di una parte rispetto all'altra è risolta attraverso la costruzione di una lunga sequenza di edifici in linea, tutti paralleli tra loro e al tracciato della ferrovia, posti a definire un lungo 'muro abitato', costruito per elementi e rivolto verso una strada che percorre longitudinalmente quasi tutto l'insediamento. Ciascuna delle due parti si costruisce attraverso la disposizione di *slabs* orientate secondo le due direzioni ortogonali e attestate lungo i tracciati stradali, in modo da costruire, attraverso i loro rapporti reciproci, ora gli invasi delle strade interne a ciascuna parte, tesi e compressi, ora più ampi spazi, che anche quando rivolti verso la campagna sembrano però essere riduttivamente interpretati come 'retri' privi di qualità.

Nella volontà di stabilire relazioni di senso tra la città e la campagna e gli elementi di natura che connotano il luogo, il progetto interviene sugli elementi costitutivi individuati: la cava, le due parti costruite a *slabs* e il lungo 'muro abitato'. La cava viene rafforzata nella sua centralità attraverso la disposizione di un sistema di torri che si costituiscono come caposaldo a scala urbana e territoriale, e addomesticata attraverso una serie di rampe

che discendono al suo letto e lo mettono in relazione con la quota alta della città. Il 'muro abitato' viene rafforzato nel suo ruolo liminare tra città e campagna attraverso lo stabilirsi di una continuità fisica tra gli edifici e la definizione di un rapporto im-mediato con la campagna coltivata ad orti, che si infrange al loro piede. Nelle due parti costruite per *slabs*, gli edifici esistenti vengono ricondotti all'interno di sistemi di corti aperte di redents che si 'orientano' verso la lama ed esprimono, anche attraverso la costruzione di logge, l'affaccio dei luoghi interni dell'abitare urbano verso lo spazio esterno di natura.

San Pio: "concentrare"

Il quartiere San Pio sorge isolato nel mezzo di una campagna coltivata a olivi, che, forse con una evidenza maggiore che negli altri insediamenti, costituisce il contesto che ospita l'insediamento. Il principio che ha informato la costruzione del quartiere vede la disposizione di tre distinti 'agglomerati' di edifici, che affermano, con maggiore o minore consapevolezza e incisività, differenti principi insediativi, morfologici e spaziali. Il primo di questi si dispone in prossimità della SS 16 e si costruisce attraverso l'iterazione seriale, secondo un ritmo variabile, ora fitto ora forse troppo rado, di *slabs* ordite secondo l'orientamento eliotermico e attestate lungo un asse stradale di collegamento. Il secondo, posto in posizione baricentrica, è costruito come un 'tessuto' di isolati, orditi secondo la direzione ortogonale a quella della serie di *slabs*, e strutturati su un sistema di spazi tutto interno. Il terzo ed ultimo è costituito, invece, da una fitta serie di edifici in linea orditi perpendicolarmente al tracciato della strada di collegamento Bitonto – Santo Spirito. Questi aggregati sono ora intervalati accidentalmente da brani di campagna, ora incernierati nella ricerca di un'inefficace continuità tra di essi, come accade tra quest'ultimo e gli edifici in linea orditi perpendicolarmente al tracciato della strada di collegamento Bitonto - Santo Spirito.

Pur nella chiarezza elementare dei rispettivi principi insediativi, ciascuno di essi sembra non possedere né un principio di finitezza che li qualifichi come 'parti' e che impedisca la dispersione dell'edificato nello spazio della campagna coltivata, né, soprattutto, un principio di forma che riconosca il suo spazio aperto come il luogo delle relazioni tra di essi.





A questo scopo, il progetto cerca innanzitutto di rendere riconoscibile ciascuno di questi tre aggregati come delle 'parti', attraverso una 'concentrazione' di densità che rafforzi i rispettivi principi insediativi, quando troppo deboli, o li reinterpreti secondo nuove accezioni, quando non del tutto adeguati. Ciascuna di esse viene connotata secondo una spazialità interna e un'articolazione volumetrica adeguate ad esprimere tanto le giuste relazioni tra di esse e con lo spazio aperto della campagna, quanto il loro ruolo nella costruzione della città. Il tessuto seriale di slabs posto a nord dell'insediamento viene così sostituito da un sistema di torri binate che risolve l'attraversamento della SS 16; il tessuto centrale viene parzialmente delimitato da un recinto che ingloba un 'pezzo' di campagna, trasformato in un vasto spazio 'segreto' raggiungibile attraverso delle sequenze meandriche; il sistema di *slabs* posto a sud dell'insediamento viene invece punteggiato di torri che concludono l'espansione urbana.

Note

¹ Il presente lavoro è stato condotto all'interno del Laboratorio IV di Progettazione Architettonica del CdLM in Architettura del DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura del Politecnico di Bari, A.A. 2018-19, tenuto dai proff. Carlo Moccia e Marco Stefano Orsini - cui va un sincero ringraziamento per l'approvazione alla pubblicazione dei suoi esiti - con la collaborazione di chi scrive in qualità di assegnista di ricerca, e degli assistenti Domenico Cristofalo, Vincenzo d'Abramo, Tiziano De Venuto, Luca Tommasi, Giuseppe Tupputi.

Didascalie

Fig. 1: Quartiere Japigia: stato di fatto e progetto (rielaborazione grafica di Vincenzo d'Abramo).

Fig. 2: Quartiere San Paolo: stato di fatto e progetto (rielaborazione grafica di Luca Tommasi).

Fig. 3: Quartiere Santa Rita - Carbonara 2: stato di fatto e progetto (rielaborazione grafica di Luca Tommasi).

Fig. 4: Quartiere San Pio: stato di fatto e progetto (rielaborazione grafica di Tiziano Devenuto).

Bibliografia

Borri, Dino, *et al.* (1980), *Questione urbana e sviluppo edilizio | il caso di Bari*, Bari, Dedalo Libri.

Moccia, Carlo (2015), *Realismo e astrazione*, Firenze, AIÒN.

Monestiroli, Antonio (1997), *Temi Urbani*, Milano, Unicopli.

Accogliere l'eredità del passato: le pietre di Villa Adriana

Camillo Orfeo

Università degli studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, rtdb, SSD ICAR 14, camillo.orfeo@gmail.com

Il concetto di patrimonio nel senso più estensivo è ciò che è appartenuto da chi ci ha preceduto. Quest'aspetto ci pone di fronte a due tipi di responsabilità, cioè a quello di saper accogliere il patrimonio ereditato e quello di lasciarlo in eredità a chi ci seguirà. L'accoglienza passa inevitabilmente per la riconoscenza del valore ereditato, e richiede una profonda responsabilità verso ciò che si riceve e che abbiamo il dovere di custodire e tramandare. Questo "dovere" non è da intendere solo in senso astratto, e non necessariamente rappresenta un "peso", perché, sappiamo che attraverso i processi di cura e valorizzazione, i beni ereditati possono trasformarsi anche in risorse economiche.

Un'area oggetto di un concorso internazionale d'idee è stata l'occasione per riflettere intorno alla grande lezione del passato, e alla scellerata trasformazione avvenuta negli ultimi decenni ai suoi piedi. Il progetto per la Grande Villa Adriana ha permesso il confronto diretto con una straordinaria eredità, lavorando con le sue pietre, provando a mettere in opera la sua grande lezione per renderla viva, parte di un presente ancora possibile. L'area del concorso aveva come tema principale quello della trasformazione e valorizzazione della *buffer zone* UNESCO e delle aree adiacenti, tra Villa Adriana e il fiume Aniene, attualmente occupata da capannoni industriali e artigianali, molti dei quali in via di dismissione. Era previsto inoltre la valorizzazione paesaggistica del collegamento tra l'area della Villa e Tivoli attraverso il recupero paesaggistico del fiume Aniene, e interventi puntuali all'interno della stessa Villa Adriana con il confronto diretto con la grande architettura della storia. Potremmo disperarci, come l'artista rappresentato da Füssli di fronte alle rovine romane, oppure provare a "mettere in opera" la grande lezione che abbiamo ereditato da quelle pietre, da quelle misure, da quei resti che non sono solo materia.

Parlare di eredità significa confrontarsi non solo con i resti della villa, ma con l'eredità lasciata da quanti hanno studiato, disegnato e descritto Villa Adriana. Questa eredità è riferita alla materia con cui è fatta la villa, alle sue pietre e alla sua trasformazione avvenuta in diciannove secoli che ci separano dalla sua ideazione. Un'esperienza singolare il progetto e la realizzazione di Villa Adriana rispetto alle altre residenze imperiali,

perché costruita con regole compositive che restano un caso isolato nella cultura architettonica dell'antica Roma. Se la ripetizione dei dispositivi architettonici impiegati adotta schemi consueti dell'architettura romana fatta di spazi recintati caratterizzati dalla presenza di elementi a pianta centrale generalmente coperti a cupola, la composizione dell'insieme appartiene a una logica più complessa appartenente alla geometria polare attraverso assi generatori. Nel caso di Villa Adriana non vi è un adattamento della griglia alle condizioni orografiche del suolo, come accade in molte città romane di fondazione, ma un vero cambio di paradigma che muta le condizioni e il senso degli elementi della composizione. Il sistema polare affida il controllo dei tracciati regolatori a una serie di punti in grado di governare la composizione degli elementi autonomi che si dispongono sul suolo. Il passaggio dal sistema a griglia a quello polare costituisce un'assoluta novità nell'architettura romana, e riprende i principi della composizione ipotattica dell'acropoli. La composizione di questi due modelli apparentemente opposti ha generato uno stato di tensione tra le parti che è il risultato dell'interpretazione del mondo ellenistico attraverso la messa in opera della sapienza costruttiva romana. L'antica Villa Adriana, come altre ville e santuari tiburtini, è costruita attraverso operazioni artificiali di scavo e contenimento del suolo. Le architetture sono generate dal continuo confronto con le forme naturali della terra, con il suolo vulcanico inciso da numerosi torrenti che hanno scavato e modellato profonde vallate ortogonali al fiume Aniene che scorre a valle. La scelta della localizzazione di Villa Adriana non è stata casuale, ma è stata dettata dalla geomorfologia del terreno. Le presenze di tufo e cave di travertino assicuravano la facile disponibilità di materiali da costruzione, e la ricca presenza di corsi d'acqua garantiva il facile approvvigionamento idrico necessario al funzionamento del complesso sistema idraulico che contribuiva alla definizione spaziale delle architetture presenti. La lezione adrianea fu ripresa interamente da Pirro Ligorio, chiamato alla costruzione di Villa d'Este, costruita su uno sperone che affacciata sul grande anfiteatro naturale aperto sulla vallata dell'Aniene, come le antiche ville romane costruite su speroni aperti sul paesaggio intorno all'antica Tibur. Charles Boussois nel disegno del

Plan de Situation di Villa Adriana ricostruisce l'insieme delle antiche *villae d'otium* da quella di Quintilio Varo a nord di Tivoli, a quelle costruite lungo la Tiburtina sulle pendici del colle di Ripoli e dei monti Arcese e Sant'Angelo, di Cassio, Marco Bruto, Sallustio, a punteggiare il grande anfiteatro naturale aperto sulla pianura.

Il sito di Villa Adriana è localizzato su un colle perpendicolare al fiume Aniene, tra il fosso delle Scalette e quello di Roccabruna. Il complesso impianto della villa adotta una composizione policentrica che rompe i principi ordinatori che hanno guidato la composizione della città romana, «uno spostamento di paradigma nel processo di composizione architettonica allora in atto, ha generato la crisi del modello a griglia ortogonale come strumento di controllo sintattico generale. Crisi del *mos maiurum*, potremmo dire, dovuta all'innesto – certamente non casuale e certamente ideologico – di una diversa modalità di regolazione dei rapporti tra gli elementi della composizione e il tutto»¹.

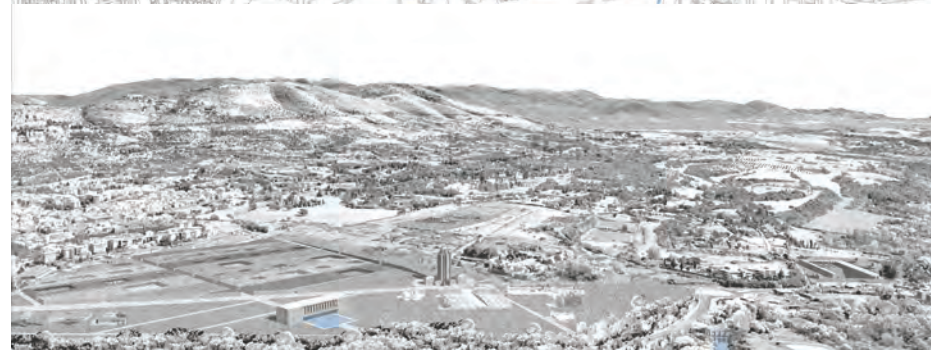
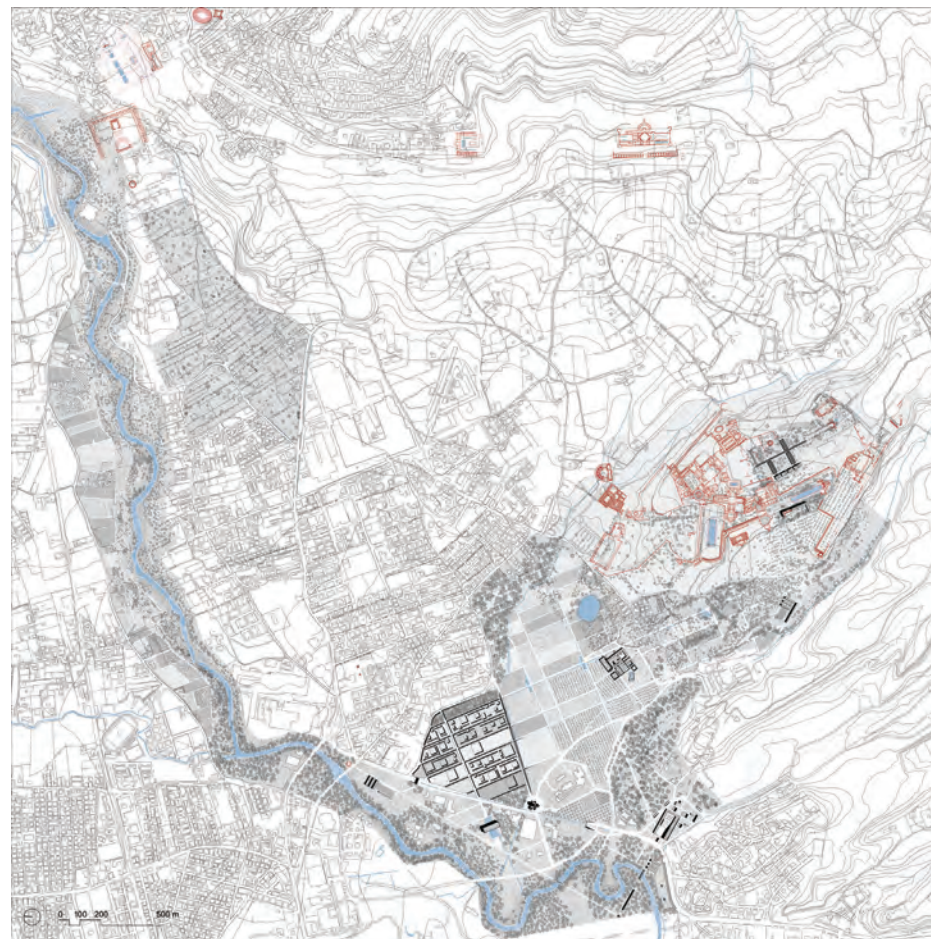
I resti della grande architettura romana hanno influito molto sulla cultura architettonica fin dai primi anni del XV secolo in cui alcuni viaggiatori solitari sono rimasti sedotti dalla “*bella ruina*”: Francesco di Giorgio Martini, Brunelleschi, Donatello, Pirro Ligorio, Palladio, Serlio, hanno misurato e disegnato gli imponenti resti delle fabbriche antiche. «I tempi erano maturi: questi grandi testimoni materiali delle antichità romane erano stati già assunti a pietre parlanti di fondamentale riferimento per la riesumazione del nuovo codice della rinascita della cultura classica, da Petrarca e dai primi grandi Padri dell'Umanesimo»².

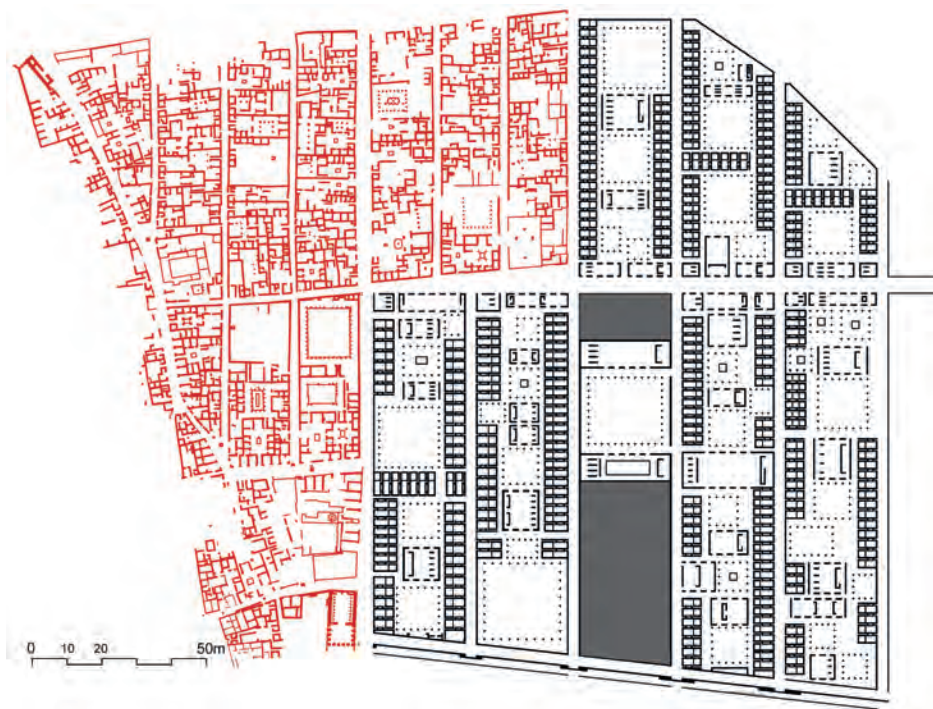
Il confronto e lo studio con le rovine antiche hanno come finalità quello della conoscenza, per essere decifrate, tradotte e interpretate nel mondo contemporaneo, e questo processo avviene ormai ininterrottamente dal rinascimento. Un avvicinamento alle antiche civiltà che ha lo scopo di decifrarne il senso, traghettando i contenuti di quel pensiero architettonico in un mondo profondamente diverso. Un lavoro che presuppone una strategia dell'accoglienza fatta di attenzioni e riguardi per impadronirsi di un metodo capace di farci comprendere quello che abbiamo sotto gli occhi ma spesso non riusciamo a vedere. Lo studio dell'architettura della storia apre il confronto con un mondo altro dal nostro, e quest'at-

teggimento permette di aprirci verso l'alterità, alla conoscenza delle analogie e a quelle che sono le differenze con il mondo antico. La sfida che abbiamo di fronte è di provare a mettere in opera la grande lezione che viene da quelle pietre, rendendola intellegibile per tradurla in forme, come hanno fatto molti maestri del moderno.

«Parlando di monumenti, ci sembra importante chiarire un punto: questi "oggetti" non sono semplici entità fisiche caratterizzate da una certa composizione materiale, un determinato profilo formale, alcune caratteristiche estetiche più o meno rilevate; i monumenti sono nello stesso tempo serbatoi di conoscenza, e insieme con essa hanno la capacità di incorporare sentimenti, forme sociali, norme morali, sistemi di pensiero condiviso, in una rete di relazioni che si può riassumere nella espressione "senso dei luoghi"»³.

Riferendoci a Villa Adriana è singolare quanti maestri moderni e contemporanei hanno provato il confronto con le antiche rovine, provando a decifrare e proporre la costruzione dell'impianto attraverso geometrie polari, o interpretando singoli edifici. Basti pensare ai progetti di Richard Meier per il Getty Center a Los Angeles, a quello di Giancarlo De Carlo per Urbino, all'interpretazione di Léon Krier per la Villa Laurentum di Plinio il giovane, di Ungers nel progetto di concorso per la casa dello studente Th. Twente, a Enschede (Olanda), di Louis Kahn nel Salk Institute a San Diego in California, ad alcuni progetti di Tadao Ando, e andando indietro negli anni, al progetto di Giancarlo Maroni per il Vittoriale a Gardone del Riviera per Gabriele D'Annunzio, tutti fondati sull'interpretazione del complesso sistema polare, che Le Corbusier non era riuscito a decifrare. «Fuori Roma all'aria aperta hanno fatto la Villa Adriana. Qui si medita sulla grandezza di Roma. Là hanno fondato un ordine. È il primo grande ordine occidentale. Se si evoca la Grecia in quest'ottica, si dice "Il Greco era uno scultore, niente di più". Ma attenzione l'architettura non è che ordine. L'ordine è una delle prerogative fondamentali dell'architettura. Passeggiare nella Villa Adriana e dire a se stessi che la potenza moderna di organizzazione, che è "romana" non ha ancora realizzato niente, quale tormento, per un uomo che si sente partecipe, complice, di questo fallimento disarmante!»⁴.





I progetti per la Buffer Zone della Grande Villa Adriana

«Esiste la teoria, lineare e fulgida. Esistono le idee che possono essere limpide e nobili. E poi c'è la pratica che dovrebbe seguirle e invece è contraddittoria e ingarbugliata, come la vita»⁵.

Il concorso per la Grande Villa Adriana prevedeva tre ambiti di trasformazione. La prima lungo il fiume Aniene aveva come tema di connettere i due siti UNESCO di Villa Adriana e Villa d'Este. La seconda, nella *buffer zone* ai piedi di Villa Adriana, prevedeva di rigenerare e ridisegnare il parco della Villa. La terza all'interno dell'area archeologica si proponeva di riqualificare e valorizzare il Museo e Antiquarium e di costruire un Villaggio archeologico, una sorta di *think tank* a servizio degli studiosi. L'obiettivo generale della *call* era di una riconnessione e messa a sistema di tutti i beni archeologici, architettonici e paesaggistici presenti. Il percorso di riconnessione ipotizzato lungo il fiume Aniene, intercettava il Ponte Lucano, il mausoleo dei Plautii, per salire alla Centrale Elettrica dell'Aquoria, al Santuario di Ercole Vincitore, fino a Villa d'Este e alla città di Tivoli con i templi di Vesta e Sibilla e la Villa Gregoriana aperta sulla Valle dell'Inferno. Il tema era aperto alla ricerca di strumenti in grado di proporre una riscrittura delle regole all'interno di una riflessione sui caratteri sedimentati di questo territorio, rintracciabili anche nel caos dell'espansione urbana degli ultimi decenni. L'ambizione era di proporre un confronto con il "paesaggio classico", in modo da riportare all'attualità un sistema stratificato nel tempo. «Ho ricostruito molto: e 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. La nostra vita è breve: parliamo continuamente dei secoli che han preceduto il nostro o di quelli che lo seguiranno, come se ci fossero totalmente estranei; li sfioravo, tuttavia, nei miei giochi di pietra: le mura che faccio puntellare sono ancora calde del contatto di corpi scomparsi; mani che non esistono ancora carezzeranno i fusti di queste colonne»⁶. L'area più complessa è quella ai piedi di Villa Adriana, in cui è prevista la riconnessione tra la Villa e il fiume Aniene, occupata da edifici costruiti negli ultimi decenni destinati a capannoni per il deposito e lavorazione

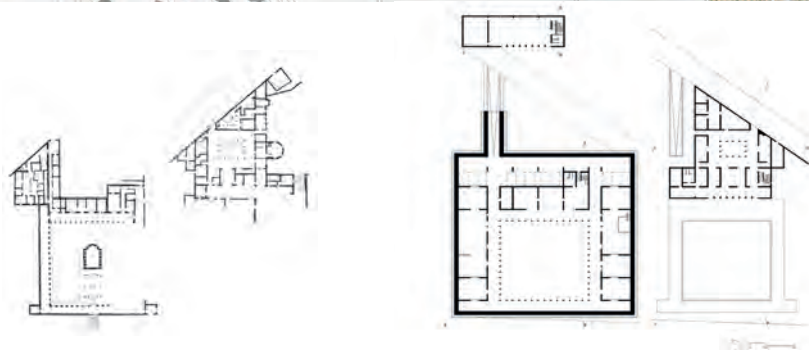
del travertino, spesso sottoutilizzati o dismessi, e che hanno compromesso irrimediabilmente i caratteri paesaggistici e la connessione tra il fiume e la Villa. Le nuove volumetrie erano previste in sostituzione di quelle esistenti, ridotte di un terzo, una sfida ambiziosa in un tempo dove sembra impossibile qualsiasi operazione di trasformazione e valorizzazione urbana che prevede l'abbattimento.

Le proposte costruiscono un piano strategico dinamico, che prevede lo sviluppo con attività e destinazioni d'uso compatibili con l'antica qualità dei luoghi. In questo modo si cerca di superare il concetto di protezione fine a se stesso, e dei vincoli che prevedono l'imbalsamazione e immutabilità del costruito. Le destinazioni d'uso previste dal bando riguardavano la costruzione di un *hub* d'interscambio, un centro commerciale, area hotel a tre, quattro e cinque stelle, un centro congressi, la porta della Villa e una Domus Agricola.

L'area destinata agli hotel è quella che più delle altre si confronta con la periferia costruita ai piedi di Villa Adriana, e se immaginiamo quest'ultima come un'acropoli, quella a valle può essere considerata la sua estensione urbana. I nuovi interventi provano a immaginare una parte di città alternativa a quella presente costruita da singoli elementi su una lottizzazione frammentata e casuale.

Diventa necessaria l'adozione di un principio regolatore, con architetture ripetibili e aggregabili, capaci di confrontarsi con lo spazio urbano e con la metrica interscalare. Le composizioni, pensate come frammenti di città antica o di grandi monumenti, consentono di non far dipendere le dimensioni del costruito dal perimetro e dalla dimensione del lotto, ma di farle appartenere a un disegno in grado di ricostruire un ordine di appartenenza con la «tradizione classica non come immobile deposito di certezze ma come libertà di ogni epoca di sperimentare in modo innovativo il significato di un'eredità inalienabile»⁷. Una forma di sperimentazione pratica che, come nella vita, cerca di dare risposte all'ingarbugliata e contraddittoria realtà di una periferia cresciuta ignorando ciò che aveva intorno.





Note

- ¹ P.F. Caliarì, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnografo post-alessandrino", in *Speciale Ananke 84 – Villa Adriana*, Altralinea Edizioni, Firenze 2018.
- ² M. Dezzi Bardeschi, "Il Futuro ha un cuore antico", *ibidem*.
- ³ M. Bettini, *A cosa servono i greci e i romani?*, Giulio Einaudi editore, Torino 2017, p. 34.
- ⁴ Le Corbusier, ed. it., *Verso un'architettura*, Longanesi Milano, 1984, pp. 126-127.
- ⁵ C. De Lillo, *Elasti - Convivenze*, *D di Repubblica* N. 1165 del 2/11/2014, GEDI Gruppo Editoriale Roma, p. 158.
- ⁶ M. Yourcenar, ed. it., *Memorie di Adriano*, G. Einaudi editore, Torino 1963-2019, p. 118.
- ⁷ V. Pezza, J.G. Da Silva, P. Portoghesi, "Civitas Hadrianea", in Peressut L.B. e Caliarì P.F., *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*, Edibus – Academia Adrianea Edizioni, 2019.

Didascalie

- Fig. 1: V. Pezza, J.G. Da Silva, P. Portoghesi, R. Capozzi, G. Cafiero, G. Fusco, G. Multari, C. Orfeo, F. Visconti e altri, progetto di concorso per la Grande Villa Adriana, Planimetria generale e veduta.
- Fig. 2: *Ibidem*, Montaggio degli hotel sulla pianta di Pompei, Vista degli Horti Hadrianei verso le insule degli alberghi.
- Fig. 3: Laboratorio di Composizione IV di C.Orfeo, Corso di Lettura Morfologica di D. Balzano, Keyplan dei progetti didattici.
- Fig. 4: *Ibidem*, Progetto didattico di D. Barbarini, C.A. Stefania, L. Coppola, T. Crispino, S. Durante, M. Fusco, J. Graziuso, N. Monato, A. Pilato, G. Visco, Planimetria generale e progetto della Domus Agricola su modello con la Villa dei Misteri di Pompei

Bibliografia

- AA.VV., *Speciale Ananke 84 – Villa Adriana*, Altralinea Edizioni, Firenze 2018.
- Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità*, CittàStudiEdizioni, Milano 1993.
- Maurizio Bettini, *A cosa servono i greci e i romani?* Giulio Einaudi editore, Torino 2017.
- Giorgio Grassi, *Questioni di progettazione*, in *Architettura lingua morta*, Quaderni di Lotus, Electa Milano 1988.
- Giuliano Gresleri, "Dalla villa alla ville: Jeanneret e Adriano" in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012,
- William L. MacDonald, John A. Pinto, *Villa Adriana - La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Electa, Milano 1997.
- Michael Merrill, *Louis Kahn: drawing to find out: designing the Dominican Motherhouse and the patient search for architecture*, Lars Müller, Baden 2010
- Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Piranesi Prix de Rome – Progetti per la Grande Villa Adriana*, Edibus – Academia Adrianea Edizioni, 1963-2019.
- Marguerite Yourcenar, ed. it., *Memorie di Adriano*, G. Einaudi editore s.p.a., Torino 2014.

Ragioni del restauro, ragioni del progetto: il dibattito sul futuro di Notre-Dame

Andrea Pane

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, Professore Associato di Restauro, ICAR/19, andrea.pane@unina.it

Il drammatico incendio che, in poche ore, ha devastato Notre-Dame il 15 aprile 2019, ha non soltanto distrutto molti secoli di storia, aprendo una ferita profonda in uno dei più insigni monumenti della civiltà occidentale, ma ha anche finito per accentuare le distanze tra la cultura del restauro e quella del progetto, non soltanto in Francia. Se è vero che le murature della cattedrale hanno in gran parte resistito alle fiamme, è certo che quello che si è perduto per sempre aveva un valore inestimabile: strutture lignee che in gran parte risalivano al XIII secolo, aggiunte successive tutte congruenti con i modi tradizionali della costruzione gotica e, soprattutto, parti restaurate o ricostruite da Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, tra le quali la celeberrima *flèche* – la guglia – che costituivano un pezzo di storia del restauro stilistico ottocentesco.

Ed è proprio su quest'ultima fase del lungo cantiere di Notre-Dame che conviene svolgere qualche riflessione in più, a partire dalla constatazione che l'intervento di Viollet sulla cattedrale parigina è notissimo a livello internazionale, costituendo ancora oggi un *topos* della formazione di base di qualunque studente di architettura. Le opere realizzate dal celebre architetto tra il 1844 e il 1864 – prima in collaborazione con il più anziano e autorevole Jean-Baptiste Lassus, poi da solo – rappresentano dunque una pagina di storia di Notre-Dame altrettanto significativa quanto le stratificazioni precedenti e non è ammissibile considerare la loro perdita un "male minore".

Architetto geniale e colto, Viollet-le-Duc aveva condotto il restauro di Notre-Dame con amore e dedizione. Egli era giunto alla difficile scelta di ricostruire la *flèche* solo alla morte di Lassus, nel 1857, superando un'iniziale diffidenza di quest'ultimo, che pure aveva già ricostruito, con l'aiuto di Viollet, la *flèche* della Sainte-Chapelle nel 1853. Ma il caso di Notre-Dame appariva di certo più complesso: si trattava di intervenire su un brano della cattedrale che era quasi scomparso dalla memoria dei parigini. Costruita infatti, secondo diverse ipotesi storiografiche, in un arco cronologico che va dal 1220 al 1250, l'originaria *flèche* medioevale di Notre-Dame aveva subito consistenti danni dal vento nel corso della seconda metà del Settecento, al punto da essere ritenuta in condizioni di pericolo già nel 1788, per essere infine demolita in una data incerta

compresa tra il 1792 e il 1797¹. La proposta di ricostruirla era già presente nel primo progetto di restauro di Notre-Dame, firmato da Viollet e Lassus nel 1843 (fig. 1), ma è solo alla morte dell'amico e collega, avvenuta improvvisamente a Vichy il 15 luglio 1857², che Viollet ritorna sul tema, presentando un nuovo progetto il 29 ottobre 1857, nel quale la guglia è segnata da una pronunciata rastremazione verso l'alto. Approvata la sua costruzione nel marzo 1858, la *flèche* viene terminata nel corso del 1860 (fig. 2), seguendo un procedimento costruttivo che prevede l'utilizzo di una carpenteria in legno di quercia della Champagne protetto con minio e rivestita in piombo sbalzato, tecnica in parte mutuata dalla precedente esperienza della ricostruzione della *flèche* della Sainte-Chapelle³. Prima e durante la sua costruzione, Viollet-le-Duc affronta non poche polemiche, nel corso delle quali i suoi detrattori giungono persino a negare che ci fosse mai stata una guglia in precedenza⁴. Per tutta risposta l'architetto, convinto della correttezza della sua opera, arriva a prestare il suo volto per una delle statue che ne contornano la base, quella raffigurante San Tommaso, unica figura del gruppo a voltarsi verso l'alto della guglia, realizzata come le altre in rame sbalzato da Goeffroy-Dechaume.

Il richiamo sintetico a questi dati storici ci fa comprendere a pieno l'immensa gravità del danno prodotto dall'incendio del 15 aprile 2019. La distruzione completa della *flèche*, dissolta davanti alle telecamere di tutto il mondo, non è infatti la perdita di un «falso ottocentesco», come qualcuno ha superficialmente affermato a poche ore dal disastro, ma la cancellazione di una fase storica del monumento altrettanto degna di attenzione e di tutela: quella del restauro stilistico, ormai pienamente storicizzato. È la perdita di una delle opere più celebri di un grande architetto come Viollet-le-Duc, che aveva realizzato i suoi interventi con ampi margini "inventivi" ma sulla base di una rigorosa conoscenza dello stile, arrivando a concepire un «medioevo fantastico» che affascinava quanto quello autentico, oggi ancor più di prima, alla luce della più profonda comprensione raggiunta dalle attuali generazioni nei confronti della cultura storicista che ha attraversato tutto il XIX secolo fino ai primi decenni del XX.

Certo, può consolare che siano sopravvissute le grandi statue della base, grazie allo smontaggio compiuto solo pochi giorni prima ai fini del loro restauro, e – quasi miracolosamente – il gallo in rame sbalzato e dorato che coronava la punta estrema della croce, all'interno del quale l'arcivescovo del tempo aveva fatto posizionare una scatola in piombo con delle reliquie. Ma ciò non conforta nel rimpiangere la perdita di un intero sapere costruttivo artigianale, che costituiva una traccia fondamentale per la comprensione della cultura neomedievale ottocentesca. Se poi a questo aggiungiamo la scomparsa dell'intera struttura del tetto della navata, del transetto e dell'abside – la cui carpenteria lignea risaliva in gran parte a oltre otto secoli – il crollo della volta della crociera e lo squarcio di alcune di quelle del transetto, comprendiamo che si tratta davvero di un disastro di immani proporzioni, occorso a uno dei monumenti più visitati al mondo. Un monumento che è, al contempo, una straordinaria testimonianza materiale della cristianità e della cultura francese ed europea, ma anche un simbolo di valore universale.

Questa necessaria premessa deve dunque guidarci nella riflessione, che intendiamo qui svolgere, sul dibattito che all'indomani del disastro si è scatenato sulla ricostruzione di Notre-Dame. Già a poche ore dall'incendio, con le macerie ancora fumanti, si sono levate le voci di alcune archistar più o meno celebri, insieme a molti architetti aspiranti tali, che hanno espresso la propria opinione su come e se ricostruire il tetto e la *flèche*, avanzando anche improbabili progetti. Allettati dall'annuncio del presidente Macron di affidare la ricostruzione a un concorso internazionale di architettura, forte degli oltre 800 milioni di Euro raccolti dalle donazioni⁵ e – cosa ancora più grave – di scavalcare il codice del patrimonio e le norme sugli appalti, gli architetti di tutto il mondo hanno provato a giocare con Notre-Dame, complici i potentissimi strumenti di simulazione tridimensionale e foto-inserimento di cui tutti oggi disponiamo.

Sono venute fuori proposte di ricostruire il tetto e la guglia in acciaio e vetro – come un redivivo Crystal Palace di Paxton – avanzate con lievi varianti da Norman Foster e Massimiliano Fuksas, altre che immaginano improbabili serre vegetali, fino ad assurdità che non sarebbe nemmeno

il caso di commentare. Sarebbe giusto, infatti, lasciarle cadere nel dimenticatoio come meritano, se non fosse che esse rivelano dei paurosi indicatori dello stato di salute della cultura architettonica globalizzata di fronte a una tragedia come questa. Esse infatti mostrano come all'esercizio paziente della riflessione e della conoscenza si stia sostituendo la pratica dello sciacallaggio progettuale, mutuata dall'odierno dominio dei social media, attraverso la quale il corpo martoriato di Notre-Dame è ridotto a mero pretesto per l'esercizio formalista delle più stralunate ipotesi, non a caso diffuse su canali come Instagram, Facebook o Twitter (fig. 3). Come spiegare, altrimenti, proposte che hanno osato collocare su Notre-Dame un parcheggio (Rob Cross, Irlanda), una piscina (Ulf Mejergren Architects, Svezia), una *penthouse* di lusso (Who Cares?, Austria), una scultura in titanio che simboleggi una fiamma al posto della guglia (Mathieu Lehanneur, Francia), fino a una rampa di lancio per razzi (Sebastian Errazuriz, Cile)? È vero che alcune di esse, tra cui quella appena citata, sono state avanzate con l'esplicito intento di ridicolizzare lo stesso sciacallaggio che era in corso⁶, ma ciò non toglie che si sia innescato un gioco che ha ben poco a che vedere con il gravissimo e serio problema di come conservare e restituire Notre-Dame ai francesi e al mondo intero. Un gioco che sarebbe stato impensabile settant'anni fa, di fronte alle macerie della Cattedrale di Coventry, della Frauenkirche a Dresda o del Ponte a Santa Trinita a Firenze, ma ancora agli inizi degli anni 2000 davanti al massacro di Ground Zero.

Questa tendenza al gioco deve preoccuparci e metterci in guardia, chiamando in causa progettisti e restauratori, per impedire che prodotti come questi possano essere veicolati come espressione della cultura architettonica del momento. Non è certo questa, infatti, la risposta giusta a un problema così complesso. Mai come in questo caso le ragioni del progetto devono cedere di fronte a quelle del restauro. Ne è convinto persino un esponente dello *star-system* come Jean Nouvel, che ha saggiamente invitato tutti alla cautela prima di pronunciarsi sul destino del più importante monumento di Francia⁷. Di fronte a un malato grave come Notre-Dame c'è bisogno innanzitutto di diagnostica, conoscenza, pazienza, e non di soluzioni confezionate e formaliste, elaborate al com-





puter in una manciata di ore. Il futuro della cattedrale di Parigi, sembra incredibile doverlo precisare, va affidato alle cure del restauro, disciplina che da secoli si confronta con le questioni di conservazione del patrimonio, interagendo in modo proficuo con tutte le competenze necessarie allo scopo: storia dell'architettura e della costruzione, scienza dei materiali, ingegneria strutturale, chimica e molte altre.

Seguendo correttamente questo approccio, il governo francese ha avviato una straordinaria macchina per il salvataggio di Notre-Dame che, pur con i suoi limiti – tra cui il principale, come già abbiamo avuto occasione di rilevare⁸, consiste nell'aver scelto la strada di una legge speciale che scavalca le norme sull'ambiente e sul patrimonio – sta producendo i suoi primi risultati. Sono state infatti puntellate tutte le strutture, tra cui gli archi rampanti, indeboliti dall'incendio, e soprattutto si è rimosso e conservato ogni frammento dei multiformi detriti che ricoprivano l'interno della navata e l'estradosso delle volte, ricorrendo persino all'uso di robot per raggiungere zone impraticabili del cantiere. Al momento in cui scriviamo resta da affrontare il difficilissimo problema dello smontaggio dell'impalcatura metallica che circondava la copertura, che si tiene ancora in piedi in un equilibrio incerto⁹. Per essere compiuta in sicurezza, questa operazione richiederà di montare una struttura provvisoria esterna, alla quale sospendere gli operai che potranno lavorare senza rischiare di entrare direttamente in contatto con l'impalcatura pericolante. Questa sola operazione richiederà molti mesi di lavoro.

Ben lungi dal poter soddisfare l'improbabile e pericolosa aspirazione del presidente Macron di poter vedere la cattedrale ricostruita entro il 2024, il cantiere di Notre-Dame si annuncia dunque lungo e complesso. Ciò dimostra chiaramente – se ce ne fosse bisogno – che la strada dei progetti semplicistici non è certo quella giusta da percorrere. All'opposto di un tweet o di una provocatoria immagine postata su Instagram, il progetto di restauro di Notre-Dame dovrà invece consistere in una feconda occasione di collaborazione tra tutte le discipline dell'architettura, dell'ingegneria, della scienza dei materiali.

Appaiono in tal senso già meno sconcertanti, rispetto alle improbabili proposte prima commentate, i risultati di un recente concorso, pro-

mosso da reTHINKING Architecture Competitions, nel quale sono stati selezionati 15 progetti, in gran parte spagnoli, per la ricostruzione di Notre-Dame¹⁰. Il vincitore Ricardo Roda ha proposto una reintegrazione dell'immagine della copertura e della *flèche* con materiali diversi dagli originari. Non mancano tuttavia soluzioni molto discutibili, come quella del pur bravo architetto iraniano Kourosh Hajizadeh, che ricostruisce la *flèche* orientandola all'inverso e conficcandola dentro il terreno per alloggiarvi una pianta che dovrebbe simboleggiare il ritorno alla vita della cattedrale. La strada, in sostanza, sembra ancora lunga e costellata di approcci piuttosto velleitari. Restiamo convinti che solo bandendo soluzioni affrettate e superficiali questo cantiere potrà rappresentare un caso virtuoso di un progetto *per il* patrimonio piuttosto che *sul* patrimonio, risarcendo almeno in parte la ferita comunque indelebile provocata dal disastro del 15 aprile 2019.

Note

¹ La data della demolizione della *flèche* è controversa: per gran parte degli studiosi risalirebbe al periodo rivoluzionario, compresa tra il 1792 e il 1797 (Courtenay 1989, p. 55 e n. 6), mentre Viollet-le-Duc, secondo un'ipotesi che appare oggi meno probabile, ne attribuiva lo smontaggio all'opera di Étienne Hippolyte Godde, architetto della fabbrica tra il 1815 e il 1830 (Viollet-le-Duc, E. E. 1860, p. 35), ipotesi poi suffragata anche da Geneviève Viollet-le-Duc, pronipote dell'architetto (Viollet-le-Duc, G. 1965, pp. 43-44).

² Poisson, G., Poisson, O., 2014, p. 179.

³ Nel cantiere lavorano quasi tutti gli stessi artigiani che avevano realizzato la precedente *flèche* della Sainte-Chapelle, come il carpentiere Auguste Bellu, lo scultore Adolphe-Victor Goeffroy-Dechaume e i fratelli artigiani *plombiers* Louis-Jacques e Antoine-Jérôme Durand (Pane 2019, p. 32).

⁴ Lo ricorda lui stesso (Viollet-le-Duc, E. E. 1860, pp. 35-36).

⁵ "Notre-Dame: un concours international d'architecture pour reconstruire la flèche", in *Le Figaro*, 17 aprile 2019.

⁶ Tanni 2019.

⁷ «Il faut laisser le temps du diagnostic aux historiens et aux experts avant de se prononcer sur l'avenir du monument» (Twitter, 19 aprile 2019).

⁸ Pane 2019, p. 31.

⁹ Come segnala Philippe Villeneuve, *architecte en chef* di Notre-Dame, la presenza dell'impalcatura pericolante costituisce un rischio elevatissimo di ulteriori danni sulla cattedrale (*Le Figaro*, 12 settembre 2019).

¹⁰ <http://rethinkingcompetitions.com/current-competitions> (accesso ottobre 2019).





Didascalie

Fig. 1: E. E. Viollet-le-Duc, J.-B. Lassus, progetto di restauro della facciata occidentale di Notre-Dame, 28 gennaio 1843, con la *flèche* al centro del transetto (Bercé 2013).

Fig. 2: M. Mieuxement (1840-1905), la cattedrale di Notre-Dame vista da nord-est, s.d. (Bercé 2013).

Fig. 3: Una selezione degli improbabili progetti diffusi sui social media all'indomani dell'incendio: da sinistra in alto il parcheggio (Rob Cross, Irlanda); la piscina (Ulf Mejer-gren Architects, Svezia); la *penthouse* di lusso (Who Cares?, Austria); la scultura in titanio (Mathieu Lehanneur, Francia); la rampa di lancio per razzi (Sebastian Errazuriz, Cile).

Fig. 4: Il cantiere di messa in sicurezza di Notre-Dame: in alto il puntellamento degli archi rampanti e delle bifore dell'abside, in basso la selva pericolante delle impalcature ancora in sede ma gravemente danneggiate dall'incendio (Le Figaro).

Bibliografia

F. Bercé (2013), *Viollet-le-Duc*, Paris, Editions du Patrimoine.

L.T. Courtenay (1989), "Viollet-le-Duc et la flèche de Notre-Dame de Paris: la charpente gothique au XIIIe et XIXe siècle", in *Journal d'histoire de l'architecture*, n. 2, 1989, pp. 53-68.

A. Pane (2019), "Notre-Dame de Paris: NO to the haste of politics. YES to the patient time of restoration / Notre-Dame de Paris: No alla fretta della politica, SI al tempo paziente del restauro", in *Compasses*, n. 31, luglio 2019, pp. 25-32.

G. Poisson, O. Poisson (2014), *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*, Editions Picard, Paris.

V. Tanni (2019), "Notre-Dame base di lancio spaziale. La provocazione di Sebastian Errazuriz", in *Artribune*, 1° giugno 2019.

E.E. Viollet-le-Duc (1860), "La flèche de Notre-Dame", in *Gazette des beaux-arts*, VI, 1° aprile 1860, pp. 35-39.

G. Viollet-le-Duc (1965), "La flèche de Notre-Dame de Paris", in *Les Monuments Historiques de la France*, gennaio-giugno 1965, pp. 43-50.

Paesaggi minerari. Territori dell'archeologia

Giorgio Peghin

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore associato, ICAR14, giorgiopeghin@unica.it

Il paesaggio minerario - cioè l'insieme di opere, infrastrutture, manufatti, archeologie, architetture e residui industriali che si sono depositati nei luoghi delle attività minerarie - è un potente dispositivo della memoria collettiva capace di far riaffiorare riferimenti operativi per il progetto, se si è in grado di superare una lettura oggettiva e funzionale della sua consistenza materiale e tecnica¹. È un sistema in cui si stratificano modi, usi, manufatti che generano quel palinsesto di tracce e di letture passate in cui si ricicla, si sostituisce, si aggiunge, si distrugge². È l'immagine di una grande macchina architettonica che si è fermata generando una sospensione del suo significato e il suo momentaneo offuscamento. E, come in un campo archeologico in cui non si è ancora rivelato il significato delle tracce e delle forme, i resti di questa macchina-paesaggio assumono una loro 'autonomia' rispetto alla storia, offrendosi come un sistema in cui è possibile una nuova interpretazione della forma e dei materiali. Si può rimanere indifferenti ai 'richiami' di figure che appartengono alla memoria dell'architetto - cioè alla memoria di luoghi e modelli della grande architettura del passato - e si possono cogliere solo aspetti esteriori, evidenti; ma se si guarda a questi luoghi oltre ciò che appare si scoprirà l'immagine, traslata o allegorica, di un mondo di forme, di analogie, di invenzioni che acquisiscono un senso universale e che si riattivano continuamente, come memoria collettiva, quando si è di fronte a straordinarie opere di architettura.

Il confronto con il dato archeologico si carica, nel paesaggio minerario, di una connotazione per certi versi anche autobiografica, divenendo memoria di materiali della forma da far riaffiorare di volta in volta nel proprio lavoro progettuale e con tutte le ambiguità che, nel meccanismo di interpretazione dei frammenti dell'antico, ha caratterizzato il lavoro di molti architetti del passato e del presente. Questa trasposizione rivela il rapporto tra realtà e immaginazione, come scriveva Aldo Rossi spiegando la tavola della *Città analoga*, per riconoscere un 'valore' operativo alla possibilità di trasferire forme e significati da un luogo ad un altro, da una memoria del passato ad una prefigurazione del futuro, sulla base di una gravidanza simbolica tale da superare la descrizione funzionale dell'oggetto studiato per trasformarlo in un progetto.

Il paesaggio minerario è, in questo senso, un 'territorio' dell'archeologia che si rappresenta nella sua consistenza di relazioni, segni, manufatti,

memorie che attendono una loro decifrazione fondata più sull'immaginazione che sulla loro effettiva propensione a ricostituirsi come fatto originario. Non manca, naturalmente, il valore documentario e patrimoniale, ma la vastità di opere, manufatti, infrastrutture che questo paesaggio ha prodotto non può essere raffigurato solo come testimonianza del passato. Siamo di fronte, spesso, a straordinarie topografie artificiali, architetture di terra e 'nella terra', infrastrutture ignote e di difficile decifrazione, avendo perduto il dato funzionale originario che ne aveva determinato la loro condizione formale. Una situazione che ci suggerisce di ripensare questo paesaggio come archeologia e architettura, cioè come spazio dell'interpretazione e dell'invenzione³.

È importante disporsi, quindi, con uno sguardo 'creativo' capace di rendere il paesaggio minerario un luogo 'altro', un magazzino di possibili figure dell'immaginario che trovano, nella laconica presenza del rudere e del frammento, la loro materializzazione. È un richiamo all'analogia e alla trasposizione simbolica delle forme minerarie: della connotazione con nuovi significati degli spazi sotterranei, del suolo come materia da modellare, del riuso dei materiali residui in nuove e potenziali espressioni formali e costruttive. Scavo, stereotomia, tettonica; conformare, modellare, incidere; pieno, vuoto, luce, buio, silenzio: sono parole che rappresentano azioni e concetti, in un'ipotesi di lavoro che utilizza le immagini traslate o i luoghi reali come materiali del progetto⁴.

'Forme dell'attesa', quelle che contraddistinguono il paesaggio minerario, come i resti immobili dell'antichità che guardiamo con un senso sdi tristezza per l'impossibilità di una loro rinascita ma anche di ammirazione, con gli occhi di chi cerca di apprendere quella bellezza, riformulandone la loro attualizzazione che prescinde dalla materia e dai significati originari. Come hanno fatto alcuni architetti quando, di fronte alla grandezza di un passato rovinato, ne hanno immaginato una loro forma contemporanea, ne hanno colto il senso generale e il loro potenziale in un discorso nuovo per il progetto.

Le Corbusier tra il 1910 e il 1911 disegna le rovine di Villa Adriana e si sofferma sul Canopo - l'architettura che per l'imperatore Adriano doveva ricordare la grande infrastruttura che collegava le città antiche egizie di Alessandria e Canopo - disegnandone gli aspetti spaziali e il dispositivo della luce, per poi sviluppare lo stesso tema nella cappella di Notre-

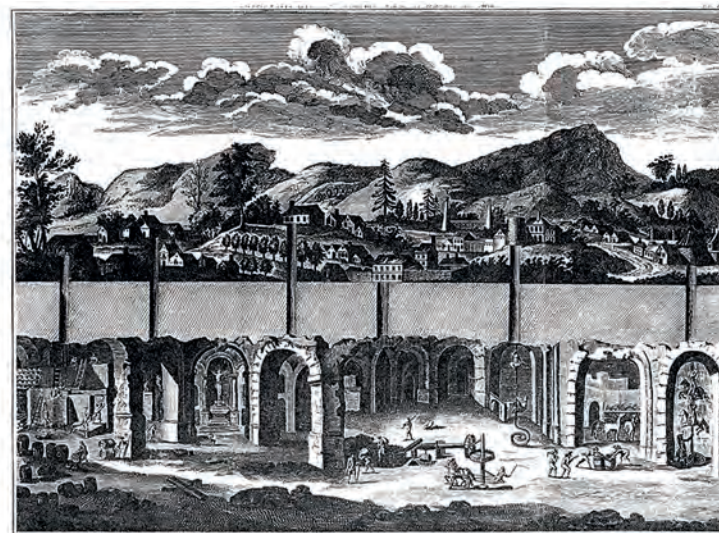
Dame du Haut a Ronchamp, del 1950⁵.

Quando Louis Kahn, nel 1950, intraprende il suo 'viaggio' attraverso il mediterraneo e i siti della storia e dell'archeologia antica, l'architettura gli si presenta come un principio di forme senza tempo. L'architetto americano rompe il vincolo con lo stile internazionale e l'astrazione razionalista del primo modernismo per orientarsi alla ricerca della forma 'prima' dell'architettura, fondativa di un nuovo ordine tipologico, costruttivo, estetico, monumentale. Anche Francesco Venezia afferma lo *status* di rovina di un edificio come l'occasione per acquisire universalità e divenire luogo dell'interpretazione e di una visione universale non più legata all'adeguatezza funzionale perduta⁶.

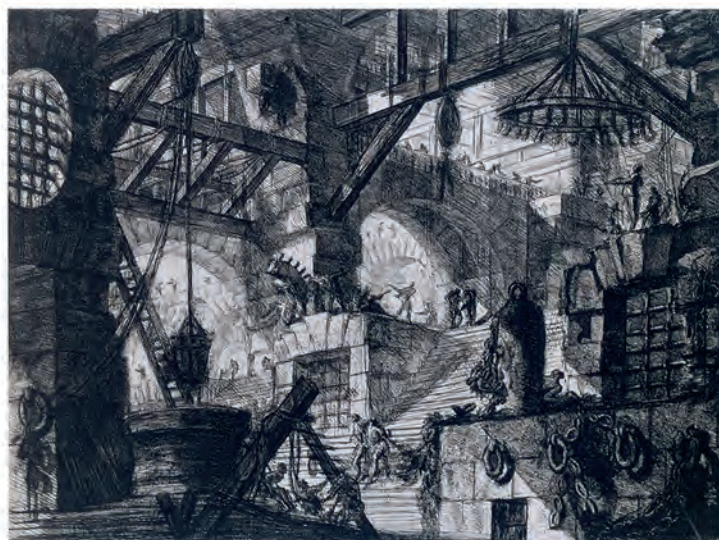
L'uso traslato delle immagini e dei riferimenti si deve cogliere, poi, come sistema a-priori che, sperimentato in un contesto, lo trasforma secondo un'estetica orientata e un'intenzione progettuale⁷. Il ricorso all'analogia nell'opera di Aldo Rossi è, in questo senso, una operazione 'archeologica' che stabilisce con il frammento di memoria nuove connessioni e la reinvenzione della figura richiamata. Tra i progetti di Rossi che utilizzano questo dispositivo, la biblioteca di Seregno del 1989 interpreta l'anfiteatro dei libri della Bibliothéque Nationale di Boullée come archetipo dell'immaginario architettonico richiamando, così, un procedimento archeologico indiretto, cioè quello attraverso il quale l'immagine dell'antico si attualizza continuamente nell'opera secondo una 'circularità' che attraversa la biblioteca di Boullée - citata graficamente da Rossi per questo progetto - e la memoria della basilica romana rinnovata attraverso il S. Andrea di Mantova di Leon Battista Alberti. Per Giorgio Grassi, infine, il senso della sopravvivenza dell'antico e la una sostanza formale si traducono nella continua immaginazione di nuovi destini per forme antiche che, assumendo i connotati di quella forma, ne esprimono nuovi significati, valori, usi⁸.

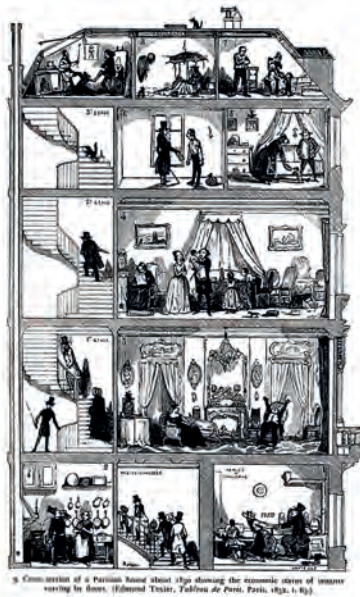
Anche nell'architettura delle miniere e nel suo paesaggio si evince una narrazione che prescinde la realtà materiale e che consente il riaffiorare di figure dell'architettura. Attraverso i dispositivi dell'analogia, ad esempio, le *Prigioni* di Piranesi si ritrovano nel complesso mondo ipogeo delle miniere fatto di intrecci di livelli, collegamenti, spazi e cavità sotterranee in alcuni casi conformate ad imitazione dei grandi spazi basilicali del passato, come è successo nella miniera polacca di Wieliczka; le

rappresentazioni della grande cisterna di Costantinopoli di Fischer von Erlach richiamano le immagini delle coltivazioni a camere e pilastri e la *Cattedrale Metropolitana* di Boullée sembra rappresentare per la sua maestosità le cosiddette “grandi camere libere”. Il progetto della Banca d’Inghilterra di John Soane nel disegno di Joseph Michael Gandy, suggestiva rappresentazione della rovina come immagine di un grande monumento antico incompiuto, appare come i resti della macchina architettonica di una miniera, con le sue laverie, magazzini, pozzi, ecc., e la laveria Lamarmora della Miniera di Nebida in Sardegna, straordinaria opera del tempo, sembra offrire una visione analoga. Infine, la sezione del tipico palazzo parigino haussmanniano di Edmund Texier, immagine di un mondo ‘vivo’ che abita uno spazio a differenti livelli, sembra ricordarci le incisioni del *De re metallica* di Georgius Agricola che hanno rappresentato idealmente il mondo sotterraneo della miniera⁹. Sono solo alcune delle immagini traslate possibili che creano una similitudine creativa e immaginaria tra il mondo delle miniere e il mondo dell’architettura e ci fanno riflettere sulla dimensione archeologica come dispositivo progettuale. Un sistema di riferimenti incrociati che oltrepassa l’aspetto conoscitivo: il rilievo o la sola interpretazione archeologica non è sufficiente per restituire un senso compiuto all’opera, che viene intesa come ‘frammento’ di una più generale riflessione sull’architettura. Non è la ‘verità’ archeologica che conta ma l’idea che si può cogliere dalla rovina come innovazione e invenzione architettonica¹⁰.



Histoire Naturelle, Vue Générale de la Mine de sel de MARIENBURG en Pologne, près Cracovie.





Note

¹ La nostra cultura è inseparabile dalla storia e dalla memoria collettiva, il meccanismo che si attiva di fronte a luoghi che appartengono ad un'esperienza condivisa; al contrario, quando l'ambiente che ci circonda è muto, estraneo all'esperienza comune o al vissuto personale, è difficilmente decifrabile con i codici acquisiti della memoria collettiva. Cfr. Maurice Halbwachs (1968), *La mémoire collective*, Paris, Presse Universitaire de France (ed. it. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987).

² «Il territorio, sovraccarico com'è di tracce e di letture passate, assomiglia piuttosto a un palinsesto. Per insediarsi nuove strutture, per sfruttare più razionalmente certe terre, è spesso indispensabile modificarne la sostanza in modo irreversibile. Ma il territorio non è un contenitore a perdere né un prodotto di consumo che si possa sostituire. Ciascun territorio è unico, per cui è necessario 'riciclare', grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno iscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato. Alcune regioni, trattate troppo brutalmente e in modo improprio, presentano anche dei buchi, come una pergamena troppo raschiata»; André Corboz (1985), "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n° 516, p. 27.

³ È quello che l'artista Robert Smithson, nel 1967, vedeva nelle rovine industriali di Passaic: «quel panorama nullo sembrava contenere 'rovine al contrario', ovvero: tutta la nuova struttura che sarebbe stata costruita in seguito. Ciò rappresenta l'opposto della "rovina romantica" perché gli edifici non cadono in rovina dopo essere stati costruiti, ma piuttosto si elevano a rovina prima di essere costruiti. Questa messa in scena antiromantica suggerisce la screditata idea di 'tempo' e di molti altri concetti fuori moda. Ma la periferia esiste senza un passato razionale e senza i 'grandi eventi' della storia. Oh, ci sono forse alcune statue, una leggenda, una coppia di curiosi – ma nessun passato, solo ciò che passa per il futuro [...] Passaic sembra piena di 'buchi' [...] e quei buchi sono in un certo senso i vuoti monumentali che definiscono, senza tentativi, le tracce della memoria di una serie di futuri abbandonati»; Robert Smithson (1967), "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as eternalcity?", in *Artforum*, December, vol. 6, n° 4, pp. 48-51.

⁴ L'immagine di un'architettura della terra e il riconoscimento di una forma potenziale - o della sua figurazione - nei paesaggi minerari si rendono evidenti, soprattutto nella dimensione archeologica, cioè nella condizione di una transizione formale e di significato. Nel libro *Il tempo*, grande scultore la Yourcenar ci offre un'immagine eloquente, poetica nel senso del fare, che sembra descrivere questi paesaggi in attesa di una definizione formale conclusiva: «questi materiali duri modellati a imitazione delle forme della vita organica hanno subito, a loro modo, l'equivalente della fatica, dell'invecchiamento, della sventura. Sono mutati come il tempo ci muta. Talune di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo [...] Il suo disegno si afferma sin in fondo nella rovina delle cose»; Marguerite Yourcenar (1985), *Il tempo*, grande scultore, Torino, Einaudi, pp. 51-52.

⁵ «Il quarto carnet è dedicato a Pompei, Napoli e Roma. Copre i giorni dal 5 al 20 ottobre (1919), data in cui Janneret si trasferisce a Tivoli per vedere la villa Adriana. È anche

quello in cui è più chiaramente sono espresse le intenzioni 'interpretative' dell'autore, le curiosità tipologiche, gli intenti "ricostruttivi" delle architetture perdute in dichiarata funzione progettuale [...] Il quinto carnet, quasi interamente dedicato alla villa Adriana, è il più 'architettonico', quello cioè in cui maggiormente egli sembra convinto della necessità di cogliere nei 'segreti' delle misure dei grandi monumenti del passato una precisa ragione progettuale»; Giuliano, Gresleri (1991), "Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier", in *Lotus International*, n° 68, p 8.

⁶ «Un architetto del Novecento, maestro di Le Corbusier, soleva così ammonire i suoi allievi: "ricordatevi sempre di progettare belle rovine" [...] L'archeologia nasce convenzionalmente nel 1810, l'anno in cui si forgia il termine 'archeologia'. Da quella data le rovine invece di essere oggetto dell'attività di geniali predatori - perché altro non era stato il mondo delle rovine che l'oggetto dell'attività appassionata di geniali predatori - diventano oggetto di una scienza che si propone di ricostruire attraverso i resti del passato la storia e l'arte di tempi remoti, su cui si stende una rete di riflessioni, ricostruzioni, congetture interessantissime, altamente scientifiche, ma assolutamente infeconde rispetto a quello che è la vita [...] La separazione fatale ha segnato l'inizio del declino dell'architettura [...] 'separazione' che io definisco 'fatale' tra il mondo del costruire e il mondo delle rovine che hanno sempre nutrito la costruzione, divenendo così l'archeologia nemica dell'architettura e della città, insidia inarginabile per l'architettura»; Francesco, Venezia (2011), "La separazione Fatale", in Id., *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa, pp 15-17.

⁷ «Non mi interessava presentare la città analoga quasi fosse ridotta o riducibile ad una tavola disegnata, anche se di questa tavola come di altri progetti potrei parlare a lungo; ciò che mi importa è riaffermare il senso della libertà delle cose che facciamo, libertà che è tanto maggiore quanto più è legata o nasce creativamente dal concreto. Così misurare i propri progetti e quelli degli altri in un unico grande progetto mi sembra un'operazione oggi importante [...] Tra passato e presente, realtà e immaginazione, la città analoga è forse semplicemente la città da progettare giorno per giorno, affrontando i problemi, superandoli, con una discreta certezza che alla fine le cose saranno migliori»; Aldo, Rossi (1976), "La città analoga: tavola", in *Lotus International*, n° 13, p 8.

⁸ «Quando guardiamo le architetture del passato, noi, come architetti, senza eccezione cerchiamo di penetrare il loro segreto. Parlo naturalmente delle buone architetture, di quegli esempi che s'impongono alla nostra attenzione e che la trattengono, di quegli esempi ai quali sempre ritorniamo per riprendere fiducia nel nostro lavoro. E parlo anche di quel loro segreto che presuppone sempre però un disvelamento, anche se arduo; non parlo dell'Indecifrabile, che lasciamo ad altri di interpretare»; Giorgio, Grassi (1988), "Questioni di progettazione", in *Quaderni di Lotus*, n° 9, p 23.

⁹ Cfr. Giorgio, Peghin (2019), "Architettura mineraria", in Id. (a cura di), *L'architettura delle miniere. Paesaggio, suolo, sottosuolo, terra*, collana "Quaderni del Centro Studi Mediterraneo del Paesaggio", vol. 02, Melfi, Libria, p 119-173.

¹⁰ Cfr. Dario, Matteoni (1993), "Introduzione", in *Rassegna* (L'archeologia degli architetti), n° 55, p 5.





Didascalie

Fig. 1: J.A. Defehrt, Bonaventure Benoit-Louis Prevost, *Vue Générale de la Mine de Sel de Wieliczka en Pologne près Cracovie*, 1751

Fig. 2: Giovanni Battista Piranesi, *Le Prigioni*, 1750

Fig. 3: *Tavola tratta dal De re metallica* di Georgius Agricola, 1556

Fig. 4: Edmund Texier, *Tableau de Paris*, 1852

Fig. 5-6-7: *Laveria Lamarmora* (1897), *Miniera di Nebida*, Sardegna

Bibliografia

Giorgio, Grassi (1988), *Quaderni di Lotus*, n° 9.

Giuliano, Gresleri (1991), "Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier", in *Lotus International*, n° 68, pp 6-21.

Maurice, Halbwachs (1968), *La mémoire collective*, Paris, Presse Universitaire de France (ed. it. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987).

Marguerite, Yourcenar (1985), *Il tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi.

Giorgio, Peghin (2019), *Re-Mine. Architettura e modificazione nei territori minerari deindustrializzati*, collana "Quaderni del Centro Studi Mediterraneo del Paesaggio", vol. 01, Melfi, Libria.

Giorgio, Peghin (a cura di), *L'architettura delle miniere. Paesaggio, suolo, sottosuolo, terra*, collana "Quaderni del Centro Studi Mediterraneo del Paesaggio", vol. 02, Melfi, Libria, 2019.

Giorgio, Peghin (a cura di), *Paesaggi minerari. Un progetto per Monteponi*, Siracusa, Letteraventidue, 2018.

Giorgio, Peghin (a cura di), *Paesaggi minerari. Tecniche, politiche e progetti per la riqualificazione del Sulcis-Iglesiente*, Siracusa, Letteraventidue, 2016.

Rassegna (L'archeologia degli architetti), n° 55.

Aldo, Rossi (1976), "La città analoga: tavola", in *Lotus International*, n° 13.

Robert, Smithson (1967), "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as eternalcity?", in *Artforum*, December, vol. 6, n° 4, pp 48-51.

Francesco, Venezia (2011), *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa.

“Vuoto a rendere”: strutture materiali e valori immateriali per il riuso del patrimonio culturale

Enrica Petrucci

Università di Camerino, SAAD - Scuola di Ateneo di Architettura e Design, Ricercatore Universitario SSD ICAR 19, enrica.petrucci@unicam.it

Introduzione

Nella storia, gli interventi di riuso hanno consentito di sottolineare - con un forte segno progettuale - la volontà di trasformazione/innovazione dell'ideatore che, nel confrontarsi con la preesistenza, ha utilizzato nuovi codici semantici. Dai primi contributi sul tema ad oggi si sono sviluppate accese discussioni, volte a stabilire i termini del linguaggio progettuale, per governare gli interventi destinati a dare nuova funzione alle architetture del passato. Negli ultimi decenni, si è assistito a una significativa diversificazione nelle linee di indirizzo e nelle modalità d'espressione del progetto che verranno delineate nel presente contributo.

Il riuso degli edifici fra tradizione e innovazione

Il decennio che segna il passaggio tra XX e XXI secolo si contraddistingue per un'attenzione ai temi del riuso degli edifici del passato, in una chiave maggiormente orientata agli aspetti economico-gestionali del patrimonio. Nella seconda metà '900, possiamo riferirci alla Carta di Amsterdam del 1975 (la cosiddetta Carta della "Conservazione Integrata"), attraverso la quale si punta alla risoluzione delle problematiche di utilizzazione degli edifici antichi; si sviluppa il tema del cosiddetto "riuso" che avrà da quel momento in poi una notevole rilevanza nella definizione delle scelte progettuali.

Ad emergere è una significativa eterogeneità negli orientamenti di metodo e nelle modalità d'espressione del progetto: da atto che si concretizza con una dichiarata presa di distanza dall'antico, a nuova fase del processo di sedimentazione in continuità con la materia e con le forme del tempo. Più recentemente, durante l'anno europeo del patrimonio culturale (2018), le reti finanziate dall'UE, la Commissione europea e le altre parti interessate hanno collaborato per condividere esperienze, discutere sfide e identificare i principi di qualità sul riutilizzo del patrimonio; a tal fine è stata promossa una dichiarazione sul riutilizzo adattivo del patrimonio costruito, per preservare e valorizzare i valori culturali per le generazioni future. Il 23 novembre 2018 è stata adottata a livello europeo la Leeuwarden Declaration che ha come specifico obiettivo quello di un "Adaptive Re-Use of the Built Heritage: Preserving and Enhancing

the Value of Our Built Heritage for Future Generations”, per sostenere il riutilizzo adattivo degli edifici storici. Il documento evidenzia i possibili benefici ed elenca una serie di principi di qualità, per riconciliare i valori del patrimonio con l’architettura contemporanea. Sulla base di questi presupposti, la Commissione europea sta valutando le “buone pratiche” relative al riutilizzo degli edifici storici in Europa, per garantire il trasferimento di conoscenze tra i differenti attori del processo.

Come evidenziato da Martí Arís, l’architetto intesse con le preesistenze rapporti di variazione, concatenazione o sovrapposizione, procedimenti attraverso i quali può articolarsi in progetto architettonico. Dall’unione fra la sensibilità del progettista con le potenzialità del costruito può svilupparsi una nuova lettura del linguaggio dell’architettura antica. Da tale punto di vista, il trattamento che il progettista contemporaneo riserva all’architettura del passato continua spesso a suscitare delle perplessità ma, soprattutto, sembra mancare un approccio interpretativo che si stacchi dal livello della mera conoscenza dei dati quantitativi e giunga alla comprensione dell’organismo architettonico, delle sue strutture materiali e dei suoi valori immateriali. Secondo Aris, intervenire sulla storia con la contemporaneità, quando necessario e in modo adeguato, non solo non svilisce l’antico, bensì lo carica di nuovi valori di continuità, senza contraddizioni o reciproche esclusioni tra le identità del passato e quelle che significano oggi la nostra cultura. L’armonia del progetto non starebbe dunque nella regolarità o nella mimesi, ma nell’invenzione intelligente, nell’interpretazione appropriata dell’identità di un luogo, nell’avvio di un dialogo tra passato, presente e futuro prossimo. Le permanenze dell’antico potrebbero essere immaginate come architetture o spazi interrotti da completare con gli strumenti e le tecniche del progetto.

Emerge, quindi, l’esigenza di definire strumenti in grado di supportare gli attori coinvolti, garantendo il rispetto della struttura materiale e dei valori immateriali che il bene culturale può manifestare. Attraverso alcune significative esperienze, si vuole indicare un percorso di ricerca, al fine di ampliare gli ambiti applicativi della disciplina progettuale per un riuso adattivo del patrimonio culturale.

Antiche e nuove architetture nelle esperienze europee

Le nazioni europee (Spagna, Francia, Regno Unito, Germania, ecc.) offrono esempi particolarmente interessanti di uno stimolante dialogo fra preesistenze storiche e nuovi inserimenti. Alcune di esse hanno proposto, tramite progetti di rinnovamento, diverse ipotesi di organizzazione della città storica e un nuovo uso dei suoi edifici. Nel 2014, come parte di un più vasto programma di sviluppo dell’intera area di King’s Cross, nel centro di Londra, lo studio inglese Thomas Heatherwick è stato incaricato da un gruppo di investitori privati del restauro, trasformazione e recupero degli edifici, in particolare due edifici ferroviari di epoca vittoriana, realizzati nel 1850 (Fig.1). Il sito, nato come area di scarico del carbone e quindi con una vocazione industriale, ha posto numerose sfide ai progettisti, a partire dalla situazione di grave degrado. Lo Studio Heatherwick si presenta, affermando di «non avere uno stile proprio», preferendo intervenire «attingendo dall’esperienza umana, piuttosto che fissarsi su degli assiomi progettuali «concependo spazi profondi e interessanti, che abbraccino e celebrino la complessità del mondo reale». In alcuni casi, la rinuncia all’intervento o la presentazione a rudere possono rappresentare un’interpretazione di rilevante valenza figurativa ed offrire opportunità di riuso ad una architettura priva della sua funzione. Fra questi, il Musée David d’Angers nella chiesa abbaziale di Toussaint che si presentava come una rovina. Nel 1984, l’architetto Pierre Prunet ha ricostruito un tetto acuto con travi di metallo interamente ricoperte da pannelli di vetro che lasciano passare la luce naturale, il tutto impreziosito da materiali locali come tufo e ardesia (Fig.2).

Negli esempi studiati per definire il rapporto fra antiche e nuove architetture, si può verificare l’importanza delle nuove funzioni d’uso; si ricerca una compatibilità con la preesistenza e al tempo stesso un’appropriata fruizione, secondo nuovi standard prestazionali. Se questo trova un’ampia adesione nel resto dell’Europa, in Italia una serie di motivazioni hanno reso difficile questa relazione che si è manifestata pienamente solo in alcuni significativi esempi.

Un confronto con la realtà italiana

Differente il caso della realtà italiana, dove il peso della tradizione ha orientato i progettisti verso un atteggiamento più incline alla conservazione e più diffidente verso le trasformazioni, mettendo in luce le difficoltà nel coniugare nuovi linguaggi espressivi, all'interno dei processi di riqualificazione delle città. In alcuni casi, il dibattito si è fossilizzato su alcune sterili posizioni di principio, senza riuscire a sviluppare nuove capacità progettuali. Le prime esperienze di collaborazione interdisciplinare tra preesistenza e progetto sono legate alla figura di Franco Minissi, chiamato sin dagli anni Cinquanta dalle Sovrintendenze archeologiche siciliane alla realizzazione di progetti di musealizzazione e mediazione culturale di antichi siti archeologici. Egli utilizza materiali leggeri e trasparenti che riprendono i volumi originari, senza interferire con il paesaggio circostante. Gli interventi non hanno sopportato la verifica del tempo, sia per il degrado dei materiali che per una diversa considerazione estetica; in molti casi si è proceduto alla sostituzione con nuovi volumi, più confacenti ad una rinnovata interpretazione compositiva. A livello urbano, un'interessante strategia progettuale è stata attuata alla metà degli anni '80, nel borgo di Pietrarubbia a Pesaro-Urbino da Arnaldo Pomodoro. L'idea era quella di fondare una scuola sull'arte dei metalli, antichissima tradizione locale, attraverso il recupero delle strutture del borgo. Nell'estate del 1990 è nato il Centro di Trattamento Artistico dei Metalli (T.A.M.). Le opere scaturite dai corsi della scuola vengono esposte all'interno del borgo medioevale e nel paesaggio circostante, creando una sorta di museo en plein air. Uno dei primi tentativi di dare sistemazione ad una porzione di città, in stato di completo abbandono è avvenuto a Pisa nel rione S. Michele dove Massino Carmassi ha proposto il completamento dei ruderi esistenti la costruzione ex-novo di un edificio, in modo da ricucire la maglia urbana lacerata ed ottenere una nuova piazza di forma regolare, caratterizzata dal segno evidente della chiesa con la sua trama di pietra che si contrappone alle omogenee cortine murarie dei nuovi inserti architettonici (Fig.3).

Per mezzo di un'approfondita conoscenza dell'esistente e di una messa a fuoco dei molteplici esiti che il nuovo intervento induce sulla preesi-





stenza, Emanuele Fidone ha individuato nuovi parametri interpretativi dei processi di trasformazione del nucleo di Ortigia, dove è intervenuto su alcuni edifici che hanno riconquistato un ruolo significativo all'interno di quel contesto (Fig.4).

Indipendentemente dal principio di valorizzazione prescelto nella proposizione dell'idea progettuale, che sia quello della differenza del nuovo con l'antico, dell'alterità, dell'integrazione o quello della musealizzazione e della continuità, un progetto di restauro deve tenere conto di molteplici aspetti che caratterizzano il bene oggetto d'intervento: fra questi i suoi possibili utilizzi all'interno di un contesto spaziale e temporale significativo ai fini della definizione delle scelte. Questo consente di generare un reciproco rapporto fra ciò che persiste e ciò che deve essere aggiunto alla materia antica perché questa possa essere portatrice di nuovi valori.

Attualmente, dunque, i termini del rapporto fra antico e nuovo si dispiegano in un panorama che si presenta molto variegato, fra esperimenti isolati, tentativi, ipotesi, tali da rendere ardua l'individuazione di strategie consapevoli e decisamente orientate. Fra una modernità avanguardistica e rivoluzionaria, oggi declinata in chiave high-tech, atopica e astorica, da una parte, e una post-modernità imitativa, regressiva, in certi casi falsificante fino al ricalco stilistico di memoria ottocentesca o all'impossibile replica del "com'era e dov'era" (tornata alla ribalta in questi ultimi anni a seguito del dibattito sulla ricostruzione dopo il terremoto), esiste una via alternativa, quella di un rapporto vivo e rispettoso con la memoria e di una sua "attiva contestualizzazione", studiata e approfondita caso per caso. Il progetto di rifunzionalizzazione non può e non deve sottostare alle strategie del mercato per conseguire un'efficace resa economica, ma misurarsi con lo stretto necessario, ridefinendo le funzioni, restaurando l'involucro e inserendo nuovi e significativi volumi all'interno. Il progetto ha necessità di essere ripensato all'interno di un'ottica "inter-scalare", per tenere nella giusta considerazione le relazioni fra la struttura urbana, il complesso di edifici storici o l'edificio singolo, nell'obiettivo di colmare ogni differenziazione o fratturazione culturale e di memoria tra città antica e città attuale. I nuovi volumi andranno ad in-

cidere sulle tracce del passato, volontariamente ponendosi in contrasto, o differenziandosi per linguaggi espressivi o per trasposizioni materiche, mettendo in rilievo, nella differenza, l'antico. Esso è suscettibile di essere reinterpretato nella trasposizione materica, nell'uso delle tecnologie costruttive della nostra epoca e di essere rielaborato nella composizione, cercando una sperimentazione contemporanea che consenta di organizzare in modo nuovo le invarianti espressive sedimentate nella memoria collettiva e di condurre la storia nella quotidianità dell'uso.

Didascalie

Fig. 1: L'area di King's Cross, nel centro di Londra trasformata dallo studio inglese Thomas Heatherwick, nel 2014.

Fig. 2: Musée David d'Angers nella chiesa abbaziale di Toussaint, architetto Pierre Prunet, 1984.

Fig. 3: Restauro nel complesso di S. Michele in Borgo a Pisa di Massimo Carmassi. Progetto 1979-1985, realizzazione 1985-2002.

Fig. 4: Restauro della Basilica paleocristiana di San Pietro a Ortigia, architetto Emanuele Fidone, 2008.

Bibliografia

Massimiliano, Amati (2016), *Tempo e racconto nei processi creativi. Strategie narrative per l'architettura*, Macerata, Quodlibet.

Renato, Bocchi (2013), "Dal riuso al riciclo. Strategie architettonico urbane per le città in tempo di crisi", in S. Marini, V. Santangelo (a cura di), *Viaggio in Italia*, Roma, Aracne, pp.185-190.

Giovanni, Carbonara (2011), *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, Utet.

Roberta, Causarano (2017), *Per l'Etica del Progetto. Il Ruolo delle Nuove Tecnologie nell'Architettura Contemporanea*, Roma, Timia.

Claudia, Conforti (2015), "Restauro. Una questione da affrontare", in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, 145, pp. 9-15.

Carlos, Martí Arís (1993), *Le variazioni dell'identità. Il tipo di architettura*, Milano, Città Studi Edizioni.

Ignasi De Solà Morales (1985), "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", in *Lotus International*, 46, pp. 40-42.

Maurizio, De Vita (2015), *Architettura nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze, Firenze University Press.

Francesco, Dal Co (2013), "Scienziati del restauro e architetti felici", in *Casabella*, 830, pp.18-19.

Sara, Di Resta (2016), *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Roma, Gangemi.

Donatella, Fiorani (2011), "Il nuovo e l'antico a confronto: la responsabilità del progetto", in M. Balzani (a cura di), *Recupero Restauro Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Milano, Skirà, pp. 25-28.

Christer, Gustafsson (2019), "Conservation 3.0 – Cultural Heritage as a driver for regional growth", in *SCIRES-IT, SCientific REsearch and Information Technology*, Vol. 9, Issue 1, pp. 21-32.

Luigi, Pellegrino (2018), *Il paesaggio dell'archeologia: tre occasioni per fare città*, LetteraVentidue Edizioni S.r.l., Siracusa.

Enrica, Petrucci, Ludovico, Romagni (2018), *Alterazioni. Osservazioni sul conflitto tra antico e nuovo*, Macerata, Quodlibet.

Claudio, Varagnoli (2008) "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi", in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Padova, Il Poligrafo, vol. I, pp. 841-860.

Bruno, Zevi (1973), *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino, Einaudi.

Narrazioni dell'antico. Materie, luci e sequenze nei progetti sull'archeologia di Toni Gironès

Irene Romano

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottoranda, irene.romano@uniroma1.it

Il patrimonio archeologico è comunemente identificato con il permanere materico di tracce nella forma di rovine e reperti. Tuttavia, su questa materia si incrosta un patrimonio immateriale costituito dai rapporti instauratisi con la storia del luogo, il paesaggio circostante, le atmosfere, gli usi locali. Nel suo manifestarsi in forma 'auratica', questo legame trascende il valore d'antichità e ha bisogno di essere custodito con modalità diverse da quelle delle tradizionali conservazione, tutela e valorizzazione archeologica.

Partendo dall'assunto che il tramandare riguarda solo in parte ciò che è fisicamente presente, si intende indagare come, a partire dalla materia di cui si compongono rovina e nuova costruzione, il progetto architettonico possa attivare le relazioni intangibili che compongono il patrimonio immateriale dell'archeologia. Orientandosi in un orizzonte temporale contemporaneo, si prende in esame la produzione dell'architetto catalano Toni Gironès con l'obiettivo di evidenziare come le relazioni tra materie, luce e sequenze spaziali, scritte di una narrazione dell'antico, siano fondamentali per la salvaguardia e complementari alle descrizioni formali fissate ricostruttive.

Topografie nel tempo

In termini metodologici, Gironès intende il costruire come l'offrire condizioni di abitabilità, sia che il progetto riguardi la realizzazione di residenze sia che coinvolga la protezione di scavi archeologici. Primo strumento del processo progettuale è lo sguardo, che indaga le identità del luogo e le loro possibili relazioni e connessioni. Quindi la mano, che armata di matita comprende l'esistente e segna nuove tracce stratificate, guide all'esperienza dello spazio di coloro che lo abiteranno. Il progettare si traduce così nel conformare spazi in grado di ospitare vita al loro interno: un progetto che ha il suo cuore nell'"abitabilità", e così rinnova una nozione di patrimonio come qualcosa «entro cui siamo»¹.

Tale conformazione di spazi da abitare, nel rapporto con l'archeologia, si traduce in *topografías en el tiempo*: atto del misurare lo spazio e tracciamento di spazi di vita entro quelli segnati dal tempo. Il tempo stesso diviene uno dei materiali che compongono il progetto: nel legame tra ma-

teria, nuova ed antica, e luogo, Gironès sceglie di costruire architetture che si fondano su un tempo lento. In primo luogo, banalmente, nella forma della patina, sedimentazione del tempo sulla materia che accomuna il rudere ai metalli ossidati che spesso usa per le sue architetture. Quindi nella forma di un tempo spazializzato, quello dell'attraversamento fisico degli ambienti. Infine, e soprattutto, con un tempo che è 'durata' e che coinvolge l'uomo, il contesto, le rovine e la nuova costruzione come un ecosistema, o un 'assemblaggio', di elementi². La traduzione di queste operazioni costruisce quindi una narrazione – abitabile – dell'antico: «El concepto de memoria es muy complejo. Lo entiendo como sedimento de tiempo que deriva en una construcción o relato temporal.»³

Narrazioni

Nell'intervento a Vilassar de Dalt viene realizzata una protezione per i resti di tre fornaci romane utilizzate per la produzione di ceramica nel I secolo d.C. Mantenendo le tre camere di combustione nel sottosuolo, come si erano conservate per secoli, Gironès realizza un ambiente ipogeo che, nel proteggere le rovine, si imposta su sequenze di materie e di luce. In un muro di contenimento in gabbioni metallici riempiti di pietra locale si incassa una scatola riflettente: una macchina del tempo, la porta che conduce alla suggestiva caverna artificiale nella quale si trovano i resti. La soglia assume così un'estensione dimensionale che la rende una camera di 'decompressione': nel transito tra domini spaziali differenti viene indotta una condizione sensibile specifica. L'ambiente interno, in penombra, costringe gli occhi del visitatore a passare per il buio, per poi scoprire i resti dei tre forni grazie alla luce naturale puntata da tre cannoni di luce con precisione e grande potenza evocativa.

Nel sito romano di Can Tacò la materia sedimentatasi sulle rovine con lo scorrere del tempo viene utilizzata come nuovo materiale di progetto. Qui i resti di una villa romana precedente la realizzazione della via Augusta dominano il paesaggio circostante da un'altura: i sedimenti che avevano inghiottito la costruzione sono stati selezionati ed ordinati durante il processo di scavo, per poi essere recuperati al fine di realizzare una serie di terrazzamenti tra le vestigia delle mura. Terra, ghiaia e roc-

cia, riordinate in gabbioni metallici, permettono di camminare nel sito e scoprire le tracce, una topografia sepolta dal tempo che ora galleggia tra i volumi emergenti.

Attraverso lo spazio donato all'esperienza, l'architettura compone un tempo di contemplazione, un rallentamento di ritmo; l'esplorazione, basata sul movimento, è composta da velocità e tempi diversi, punti di pausa e intermezzi. Come a Vilassar de Dalt, anche a Can Tacò, Gironès inserisce una 'camera di decompressione', uno spazio-tra che diviene anche un filtro temporale: la foresta che si attraversa per raggiungere la collina degli scavi dal centro visitatori. Il progetto si incarica quindi della rivelazione delle relazioni con l'ambiente, contesto naturale e antropico che viene attraversato, svelato e infine riscoperto da un punto selezionato, segnato da un baldacchino di ferro che suggerisce la volumetria della torre romana e che traguarda l'intera valle.

La smaterializzazione che rievoca volumi viene approfonditamente indagata nel più recente intervento sul teatro romano di Tarragona. Parte della suggestione progettuale è derivata dalla coesistenza di epoche diverse insistenti sulla stessa area: lo stato di rovina interessava non solo l'archeologia romana ma anche il deperimento di strutture moderne. Mentre i resti novecenteschi vengono conservati e messi in sicurezza, il teatro, incastonato nella città contemporanea, viene reso leggibile da un'evanescente ricostruzione in tondini d'acciaio che, oltre a restituire una dimensione formale, ne consente l'abitabilità, la possibilità di essere usato.

L'esito di questo progetto rivela grandi affinità con l'intervento che l'artista Edoardo Tresoldi ha realizzato nella ricostruzione della Basilica di Siponto a Manfredonia nel 2016. Entrambi gli interventi materializzano l'immateriale, lavorando sulla soglia tra ciò che è, o è stato reale, e ciò che non è più e in quanto tale rimarrà sempre virtuale. L'opera assume la propria potenza d'essere proprio grazie alla sua parziale assenza. Questo tipo di ricostruzione, oltre a svolgere una funzione comunicativa, e quindi di conoscenza e riconoscimento di valore, ha la grande capacità di suscitare una partecipazione attiva ed emozionale. In tal modo, non si fornisce solamente un dato dimensionale, proporzionale ed og-

gettuale, ma si va ridefinendo un'assenza che riattiva le relazioni tra gli elementi del patrimonio.

Abitare nel tempo

L'approccio progettuale di Gironès declina una nozione complessa di patrimonio che lo investe della dimensione dell'abitare. Non solamente memoria, monumento, tessuto ma 'spazio intimo del proprio fare': «Patrimonio dunque non è solo ciò che si eredita ma anche ciò che riusciamo a far diventare tale nel nostro presente, conferendogli valore. È il complesso di segni di quello che possiamo vedere e che sono portatori di un'intelligenza, è la capacità di costruire narrazioni come luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno possa identificarsi.» (Andriani, 2010, p. XX)

Predisponendo l'abitabilità del patrimonio si svolge quindi quella "competenza di edificare" (Choay, 1995), strettamente legata alla presenza totale della corporeità nell'incontro con l'architettura, che tessendo narrazioni costruisce memoria.

Note

¹ Joseph Rykwert, (2010) "Il patrimonio è ciò entro cui siamo", in Andriani (2010), pp. I-XIII.

² È interessante notare come questo approccio abbia importanti risonanze con l'"archeologia delle atmosfere", un settore che negli ultimi anni si sta sviluppando in Danimarca sulla scorta della Nuova Fenomenologia di derivazione tedesca. Si vedano Bille e Sørensen (2016).

³ Intervista a Toni Gironès, Immaculada Maluenda e Enrique Encabo (2017), "Condiciones de Habitabilidad. Una conversación con Toni Gironès", in El Croquis, n° 189, 2017, p. 206.

Didascalie

Fig. 1: Tarragona. Confronto fra l'intervento di Gironès sul teatro romano e l'installazione di Tresoldi sui resti della Basilica di Siponto.

Can Tacò. Planimetria dell'area con evidenziati i punti focali, i percorsi e la presenza del bosco come elemento mediatore di 'decompressione' tra il centro visitatori e l'area archeologica.

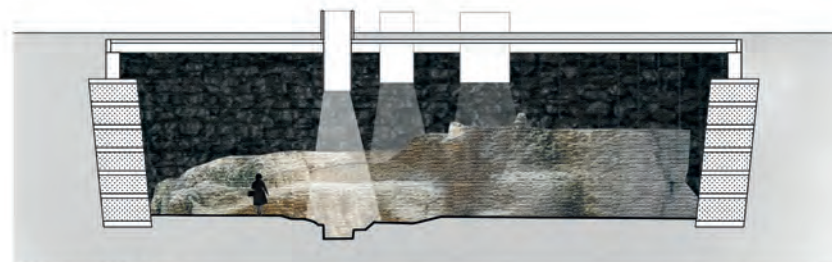
Vilassar De Dalt. Sezione trasversale del progetto che evidenzia il ruolo dei lucernari e le caratteristiche materico-luminose dell'intervento.



Tarragona



Can Tacò



Vilassar De Dalt

0 1 5m

Bibliografia

- Carmen Andriani (a cura di) (2010), *Il patrimonio e l'abitare*, Roma, Donzelli.
- Mikkel Bille e Tim Flohr Sørensen (a cura di) (2016), *Elements of architecture. Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, Oxon, Routledge.
- Emanuela Chiavoni, Francesca Porfiri e Gaia Lisa Tacchi (2017), "La rappresentazione dell'assenza: reinterpretare la storia attraverso un linguaggio contemporaneo" in A.A.V.V., *Territori e frontiere della rappresentazione. Atti del 39° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione*, Napoli, Gangemi International, pp. 829-834
- Francesca Chiorino (2019), "Toni Gironès. Restituzione del teatro romano di Tarragona", in *Casabella*, Spagna, n° 898, giugno 2019, pp. 44-51
- Françoise Choay (1995), *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina.
- Toni Gironès (2019), "Topografia en el tiempo", intervento al II Convegno internazionale di architettura per l'archeologia, *Ricostruire/riedificare dopo la fine del moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell'antico*, organizzato da Accademia Adrianea - Premio Piranesi Prix de Rome e Casa dell'Architettura, Roma, 29/08/2019.
- El Croquis*, José María Sánchez García / Alfredo Payá / Toni Gironès, n° 189, 2017, pp. 198-284
- Lotus International*, *Legacy*, n° 154, 2014, pp 116-117

Progettare nel costruito storico

Michele Ugolini

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, Icar 16, michele.ugolini@polimi.it

Stefania Varvaro

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottore di ricerca, Icar 16, stefania.varvaro@polimi.it

Quando il progetto si confronta con il costruito storico quale patrimonio ricco di segni stratificatisi nel tempo in continuo mutamento, l'assunzione del ruolo di regia dei saperi e delle discipline che si intersecano necessariamente nella messa in scena di un abitare uno spazio in modo altro e diverso rispetto a quello d'origine, diviene particolarmente significativo. Al progetto di architettura spetta il ruolo catalizzatore e unificante di questo articolato processo di conoscenza.

Indagare partendo dalla complessità della storia per aprire al futuro, consente di dare inizio al processo progettuale, acquisendo la ricchezza insita nel contesto

Progettare significa guardare e ascoltare ciò che ci circonda, esplorandone il palinsesto. Significa disvelare potenziali identità inesprese per arrivare a materializzarle nella realtà e farle uscire dal loro stato latente. Gli strumenti a disposizione del dispiegarsi progettuale in tal senso sono diversi – dal rilievo, alla ricerca storica, alle indagini tecniche e strutturali, alle analisi interpretative, alla generale conoscenza del contesto – e sono necessari alla interpretazione critica e consapevole degli elementi architettonici che caratterizzano gli edifici e il loro contesto - elementi che li rendono unici per materia, forma e luogo – per approdare alla trasformazione sia dei loro interni che dello spazio circostante.

«Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il materiale portante del progetto»¹

Il rilievo, in quanto operazione volta alla conoscenza e misurazione approfondita di un organismo architettonico, rappresenta il primo momento di interpretazione progettuale per acquisire la consapevolezza della natura complessa e articolata dell'architettura, nello spazio e nel tempo. La valorizzazione di contesti architettonici caratterizzati dalla presenza di edifici storici con le loro spazialità interne e dallo spazio aperto con cui si relazionano, necessita anche dell'inserimento di nuovi elementi architettonici, sia attraverso innesti interni, sia attraverso parti edificate

in ampliamento, aprendo un dialogo compositivamente consapevole tra la condizione precedente, quella attuale e quella in divenire.

Un percorso progettuale proficuo definisce livelli di relazioni complesse, arricchisce, presentifica, aggiunge, toglie, media, racconta, in sintesi progetta il mutamento, alla ricerca della forma appropriata.

Seguendo questa traccia, attraverso alcuni esempi, si vuole riflettere sul fatto che progettare all'interno del costruito storico preveda necessariamente una conoscenza contestuale molto più ampia della singola particella che una commessa può affidare. Che si tratti di un edificio o che si tratti di spazio aperto, di una strada o di una piazza è necessario un progetto che nelle funzioni e nella forma materiale scelga la via aperta della relazione, del dialogo, auspichi un pensare sistemico e non parziale. Politiche amministrative e tempi progettuali spesso non collaborano con una visione ampia e di lungo periodo necessaria alla progressiva trasformazione che tutti i contesti storici devono subire nel tempo. L'attitudine alla ricerca e un pensiero critico analitico pongono ogni singolo progetto e, pertanto ogni agire trasformativo, nella prospettiva di un atto carico di responsabilità civile.

E' l'esplicitazione dello stare 'dentro l'architettura' come fatto complesso, non semplificabile, le cui sfaccettature non sono eludibili.

L'esperienza progettuale che si porta all'attenzione è quella della riquadratura della caserma Mercanti, detta anche caserma Rubattino, dal nome della zona in cui è collocata alla periferia di Milano. La caserma si inquadra nella complessa storia delle caserme milanesi alcune delle quali sono state inserite all'interno dell'ultimo PGT di Milano Città metropolitana, e diventate oggetto di specifiche Area di Trasformazione Urbana (ATU), prevedendo una trasformazione urbanistica che restituisca alla città aree militari in dismissione a volte anche di grandi dimensioni.² Le norme definiscono linee guida orientate alla progettazione di nuovi spazi pubblici e di verde attrezzato, legati in particolar modo al tema dello sport, dello svago e all'insieme di funzioni propulsive già presenti nel settore est della città che stabiliscano connessioni significative con l'esistente e con le previsioni di piano. L'interpretazione e la profondità analitica di cui si deve sostanziare il progetto trova ottimi spunti di rifles-

sione nelle schede di ATU, ma non è sufficiente.

L'edificio testimonia una vicenda urbana piuttosto insolita, quella di un frammento della grande fabbrica dell'Innocenti che nel periodo bellico si dedica alla produzione industriale per la guerra e che, successivamente, si trasforma in caserma, con funzioni prettamente logistiche.

Commentando le vicende del Belice, di tutt'altra natura rispetto alla storia milanese di Lambrate-Rubattino, Siza scriveva descrivendo le opere di Francesco Venezia a Salemi e Gibellina che, «nei piani non trova posto il dramma della casa distrutta, e i piani non possono sostituire la convivenza di persone e strutture consolidata nel corso dei secoli, [...]»³

La sensibilità del progettista che fa sintesi dei desiderata e degli input che provengono da tutte le discipline concorse a definire un progetto completo ed esteso, deve qui ripercorrere la storia dei luoghi e delle persone e, filtrandola, ha il compito di trasmetterla.

E' così che la caserma Rubattino viene letta nei suoi margini relazionali urbani (situata all'interno del quartiere di Lambrate nel quadrante est della città di Milano, collocata esternamente alla linea della ferrovia che corre in direzione nord sud verso Bologna ed entro i limiti del fiume Lambro che scorre circa un km più a est), assumendo che, all'inizio del '900, tutta la zona esterna all'asse ferroviario risultava sostanzialmente poco urbanizzata e a carattere agricolo.

Il progetto all'interno del costruito storico è costretto ad un continuo ampliarsi nel processo conoscitivo e contrarsi in un percorso di sintesi, divenendo esso stesso frutto di uno sviluppo fatto di stratificazioni. Necessariamente dovendo promuovere nuove relazioni e nuovi spazi pubblici a partire da un blocco chiuso, recintato, è divenuto essenziale conoscere l'antico corso del Lambro, prima dell'avvento della fabbrica Innocenti di cui la caserma era un piccolo frammento, facendo proprie le ragioni del disegno di piano degli ingegneri Pavia e Masera del 1912 che trascurano la parte di città a est della ferrovia per concentrarsi sullo sviluppo urbano della zona collocata a ovest verso il centro storico.⁴

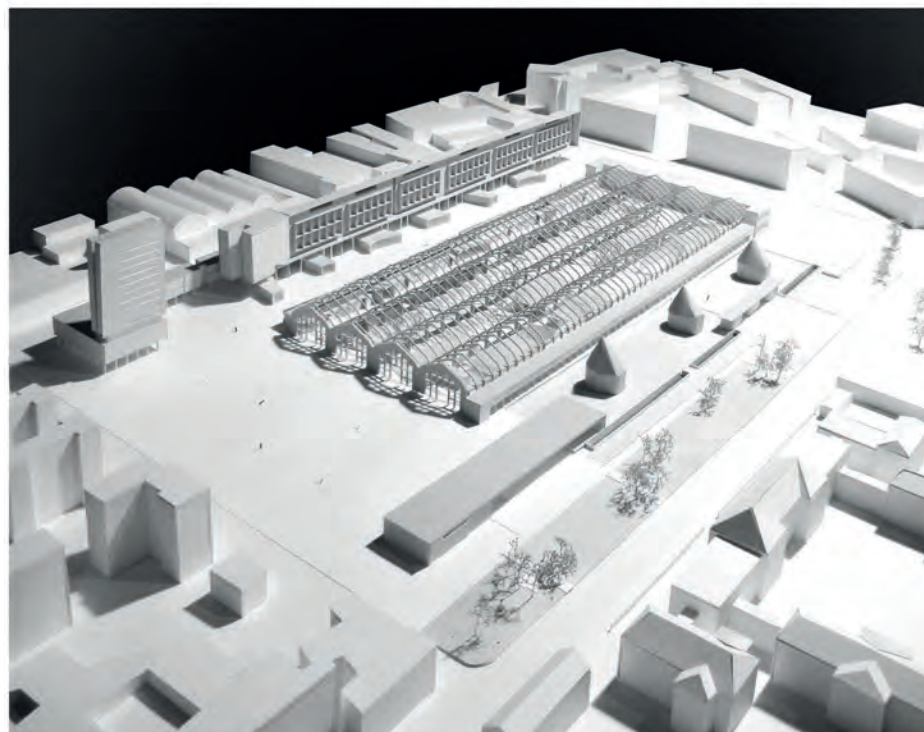
Il sistema dei nuovi percorsi e dei nuovi spazi pubblici parte da questa lettura.

La prima azione progettuale è chiarire il palinsesto per poter definire i caratteri fondativi dello spazio e le sue relazioni. È un processo di sintesi che permette di scoprire identità nascoste, La caserma si apre. Il muro di cinta è stato oggetto della prima azione di demolizione selettiva, per compiere un atto fondativo come quello dell'entrare e stabilire così uno scambio reciproco e relazionale tra isolato e città e viceversa.

L'esistente sistema di percorsi pedonali, che ora si infrange contro il muro di chiusura della caserma, trova nel progetto l'occasione per disegnare nuovi attraversamenti e profondità urbane che, penetrando trasversalmente l'interno dei capannoni, arriva a collegare il periferico Parco Lambro con la zona di Città Studi collocata a ovest oltre la ferrovia: connessione strategica, per la quantità di persone e spostamenti che gestisce quotidianamente. Si riscrive l'isolato, la città gli è cresciuta intorno, la sua forma precisa rettangolare si confermata negli anni, il progetto l'accoglie non la rifiuta, ma la rielabora rendendola permeabile. Conservare e far fluire la storia della fabbrica, l'antica presenza di un colosso industriale come l'Innocenti, che ha segnato la storia sociale di Milano e non solo, significa confrontarsi con la sua dimensione, la grande scala della fabbrica e trovare la chiave progettuale per riproporla.

Si riparte dalla lettura analitica dei capannoni, del loro contesto, dalla loro forma, disposizione, giacitura rispetto all'intorno, dalle loro misure, dai loro materiali. Così il progetto crede che 25 ml di larghezza per lunghezze variabili tra i 250 e i 300 ml non siano un fatto tecnico appartenente al "sacro" rilievo geometrico, ma sia un dato architettonico spaziale testimone della produzione meccanica e del montaggio in serie. C'è la storia del lavoro, dello spazio trasformato ad uso militare c'è la potenza della dimensione da accogliere.

Si ragiona sulle carte storiche, si leggono le foto, si rileva, si comprendono i vincoli urbanistici, si ipotizzano le funzioni compatibili, e in forma sintetica ci si chiede quali siano i caratteri del luogo. Un lotto rettangolare chiuso, quattro capannoni; tre bunker, due porte d'ingresso all'isolato e palazzina: questi sono gli elementi ritenuti potenzialmente catalizzatori di un nuovo sistema di relazioni architettoniche e urbane, ancor più evidenti per la forza del netto andamento orizzontale del suolo che con-





traddistingue l'area e ne potenzia la grandezza. Divengono elementi di ancoraggio alla città attorno ai quali tessere nuove tensioni spaziali e caratteri di identità e riconoscibilità urbana.

Quali sono le azioni messe in campo? un processo di selettiva demolizione, quale modus operandi teso alla costruzione di una nuova abitabilità, l'acquisizione del valore storico architettonico sociale dei manufatti, riconoscibile nella proposta trasformativa del complesso, la conoscenza dello spazio in tutte le sue sfaccettature, il costante passaggio di scala dalla dimensione urbana, a quella dell'edificio e dei suoi spazi aperti, a quella delle persone che qui si immagina potranno tornare ad abitare e ad animare questi luoghi.

Note

¹ Vittorio, Gregotti, (1991), *Dentro l'architettura*, Torino, Bollati Boringhieri

² Tra le varie aree con destinazione militare, quella di Rubattino si distingue per specifiche condizioni, in particolare può essere definita militare per funzione ma non per la presenza di una tradizionale architettura militare.

³ Alvaro, Siza, (1993), La trasformazione attenta, in *Francesco Venezia architetture in Sicilia 1980-1993*, Napoli, Clean

⁴ Nelle mappe sono chiaramente leggibili i tracciati di quelli che diverranno negli anni futuri riferimenti urbani: la stazione ferroviaria di Lambrate con il suo piazzale di forma semicircolare e l'asse rettilineo di via Pacini sino a piazza Piola sono i principali strategici attori connettivi della nuova Città Studi, Università Statale e Politecnico di Milano.

Didascalie

Fig. 1: Vista aerea dell'area.

Fig. 2: Foto del modello di progetto (scala 1:500).

Fig. 3: Pianta piano terra dell'isolato di progetto. Relazioni urbane, demolizioni e innesti

Fig. 4: Vista interna di uno dei capannoni dismessi della Fabbrica Innocenti

Bibliografia

Goldstein Bolocan, M. A., (2012), Ripensare Milano, orientandosi nello spazio, in *Dialoghi Internazionali*, ed. Mondadori, Milano

Denti G., Mauri A., *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, ed. Alinea, Firenze, 2000

Alvaro, Siza, 1993, La trasformazione attenta, in *Francesco Venezia architetture in Sicilia 1980-1993*, Napoli, Clean

Vittorio, Gregotti, (1991), *Dentro l'architettura*, Torino, Bollati Boringhieri

126



ceiling



transverse
base A

comp. MN.

colossal vestibule.

1 lantern, de candelabra
 plin de ombr. et
 au fond il y a des de
 jardin

Casa de la Nueva d'Argento

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,6} Strategie compositive per il Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,6} Strategie compositive per il Patrimonio

La sotto-sessione "Strategie compositive per il patrimonio" intende esplorare il ruolo dell'antico come materiale del progetto. Attraverso il confronto tra differenti esperienze, prevalentemente didattiche e di ricerca, vengono indagati metodi, approcci e proposte che interpretano le metamorfosi dell'antico, ricompongono segni e luoghi specifici e riattivano sistemi architettonici sia dall'alto valore storico ed estetico, sia, al contrario, catalizzatori di memorie collettive, ma privi di caratteristiche di pregio immediatamente percepibili. Come rinnovare il ruolo di orientamento alla trasformazione che il patrimonio possiede? Quali sono i modelli metodologici a cui riferirsi nel lavorare, in condizioni di complessità, al progetto di architettura come cura del patrimonio?

Ottavio Amaro

Progetto e archeologia nei paesaggi dell'oblio

Claudia Ascione

L'ex Ospedale Militare in cantiere: strategia temporanea per una nuova fruibilità

Marco Borrelli

L'abbandono dell'Architettura o l'Architettura dell'abbandono

Simona Calvagna

Archeologia, paesaggio e architettura: un centro visitatori per un'area archeologica sul versante orientale dell'Etna

Renato Capozzi

Tre modi di lavorare con l'antico: il caso di Palazzo Testa-Pelosi a Frigento

Domenico Cristofalo

Comporre con l'Antico, Kos città archeologica

Marina D'Aprile

Le sfide del riuso: memoria e futuro degli organismi religiosi in abbandono

Gianluigi de Martino, Giovanni Multari

Restauro del Moderno. L'esperienza didattica e di ricerca sulla Mostra d'Oltremare di Napoli

Gianluigi Freda

Dal Patrimonio al Progetto di Architettura

Giovanni Iovinella

Abbascio all'edile_ il recupero di un luogo proibito

Bianca Gioia Marino

Dell'autentico. Restauro, progetto e patrimonio

Enrico Moncalvo

Tra composizione e storia: vuoto/pieno/vuoto, un caso di studio

Giulia Annalinda Neglia

Rileggere e riscrivere per rivalorizzare il paesaggio urbano storico

Andrea Santacroce

Trasformazione e recupero di un chiostro cinquecentesco

Giuseppina Scavuzzo, Valentina Rodani

Riparare l'umano: lezioni da un manicomio di frontiera

Gianluca Sortino

Invenzioni, metamorfosi e riscritture. Indagine sui frammenti di Casa Corio a Milano

Marina Tornatora, Francesco Leto

La Promenade archeologica e il parco diffuso di Hipponion

Progetto e archeologia nei paesaggi dell'oblio

Ottavio Amaro

Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria,
Dipartimento Architettura e Territorio dArTe - Professore Associato
SSD_ICAR/14, ottavio.amaro@unirc.it

«A quei molti misteri del passato
Ogni giorno noi stessi ci aggiungiamo.
Saremo, nel Tremila dopo Cristo,
maceria di maceria di macerie»
(M.L. Spaziani)¹

Premessa

Negli scenari contemporanei in cui l'azione di oblio e di cancellazione delle identità dei paesaggi e dei territori sembra ormai definitivamente compiuta sotto gli esiti di una globalizzazione distorta e di un'atrofizzazione spesso inarrestabile del rapporto suolo/edificato, il progetto di architettura può ancora costituire, sia sul piano etico che estetico, un ambito adeguato di ricerca sulla città, sul territorio e sul paesaggio.

Forse è al suo interno che si può ri-trovare quella capacità critica dello 'sguardo', offuscata dalla indistinta immagine di territori periferici e ibridi di una contemporaneità sempre più interpretata come crisi. Lo stesso 'sguardo' interpretativo, forse, che impegnò Frenofher nel Capolavoro Sconosciuto di Balzac per rintracciare sotto «l'ammasso confuso di linee bizzarre»² l'oggetto della bellezza del corpo femminile che aveva ricercato per tutta la vita.

Quel groviglio e ammasso urbano, diciamo noi, costituito da un continuum edilizio, causa di un'immensa periferia senza centro e di un frastuono territoriale che non lascia spazio al senso evocativo e riflessivo dei luoghi. Groviglio che si unisce a quello dell'intrigo burocratico di competenze, norme, enti e soprintendenze, soprattutto nel campo del patrimonio culturale, che costituiscono ormai il paradosso italiano nel possedere un sistema legislativo 'avanzato' a fronte di un paesaggio compromesso.

Mai come negli ultimi 50 anni in Italia i sistemi infrastrutturali, l'espansione edilizia incontrollata, le aree industriali, hanno metabolizzato, ignorato e spesso cancellato i paesaggi identitari in una indifferenziata condizione storica e geografica, restituendo spesso nuove mappe e cartografie di un territorio desementizzato e atipico.

Ciò a maggior ragione nei territori meridionali che, nello spazio di un secolo, cambiano il loro immaginario: da «baricentro del viaggio [...]

perché lì sono le radici della civiltà e lì sopravvivono riti e miti»³ assumono l'immagine del decadimento, del degrado, visto come smarrimento della loro capacità di rappresentarsi e di proiettarsi in un'idea figurativa e iconografica identitaria. Condizione paradossale per territori al centro del Mediterraneo in cui natura e storia hanno costituito da sempre, nella dialettica costruttiva, gli elementi caratterizzanti la storia urbana e architettonica.

Tuttavia all'interno di questo contesto, sicuramente arduo e sovrastrutturale, dove è impossibile pensare in termini di tabula rasa e quindi di azioni di demolizioni o d'improbabili recuperi spazio-temporale, assume significato il che fare per il progetto architettonico, disciplinare e interdisciplinare, nella sua capacità cioè interpretativa e trasformativa sia sul piano della città che del paesaggio.

E sempre in questo contesto che gli elementi di riferimento e di orientamento possono ancora essere costituiti dal patrimonio culturale e archeologico, insieme a quei frammenti di natura che formano il palinsesto dentro cui confrontarsi.

La diffusa presenza dell'archeologia in Italia, in questo senso, visibile o invisibile che sia, riporta il territorio a una sua espressione semantica, reale o potenziale, a suolo 'parlante' nel caos edilizio capace ancora di riverberare direzioni e rimandi dialettici per una possibile stratificata narrazione dei luoghi.

Si ripropone il tema dei paesaggi archeologici nella loro sembianza di rovina oggettuale o di sistema diffuso e la relazione che essi stabiliscono con i paesaggi urbani e naturali contemporanei.

Ciò permette di recuperare le immagini e quindi i tempi ereditati dalla storia in territori, come ha più volte descritto E. Turri, in cui il senso del consumare e del bruciare velocemente il presente dimentica i tempi lunghi e silenziosi del passato e tutto ciò che dà sostanza storica ai paesaggi.

Esaurita la furia nichilistica delle avanguardie storiche di rifiuto del tempo e della storia, aggiunta alla necessità di superamento di un contestualismo vernacolare e storicistico, proprio della cultura delle Soprintendenze, il progetto può rivendicare la sua vocazione all'astrazione

insieme all'azione relazionale con la conoscenza e la consapevolezza dei segni e delle tracce dell'esistente, anche nella dimensione invisibile del passato.

Entra in gioco, in questo caso, la capacità interpretativa del progetto, forse spesso non pienamente adeguata alla lettura dei fenomeni urbani e territoriali che la velocità trasformativa contemporanea ha imposto, vedi i nuovi contesti periferici o gli scenari infrastrutturali, troppo spesso relegati nel campo dell'informe e dell'atopico. Un progetto quindi non al di sopra del mondo contemporaneo, ma ricollocato dentro, capace di ricostruire relazioni senza rinunciare al suo essere presente.

Occorre riconoscere al progetto la capacità/possibilità di «auscultazione del corpo vivo del paesaggio»⁴ per estrapolare segni, punti di vista, condizioni insediative, letture autentiche dei paesaggi. Questo senza condizioni inibitorie o rinunciatricie (legislative o disciplinari), incapaci di assegnare alla trasformazione la giusta dialettica tra antico e contemporaneo. L'incontro, infatti, tra archeologia e architettura crea la complessa presenza di presente, passato e futuro, in una dimensione in cui si compie l'inevitabile conflitto tra un ambito scientifico (quale è quello archeologico) e quello più immaginario ed evocativo dell'architettura. L'illusione di poter riproporre la storia in una ricerca dell'autentico attraverso un'azione contemporanea necessariamente inautentica comporta l'assegnazione di un valore alla storia non dinamico e propositivo nelle vicende urbane e architettoniche, che vuol dire esattamente ostacolare la possibilità di conservare e tramandare il suo potere evocativo e simbolico. E quindi «la stessa conservazione va intesa come un processo di continua metaforizzazione, di trasporto; e soltanto in questi limiti possiamo conservare, 'reimmaginando'. L'autentico non sta certo nel riproporre lo stato originale, ma nel conservare e dunque, nel metaforizzare»⁵

Se di recupero del passato si tratta, questo va inteso come recupero di un racconto presente, che è consapevole del luogo come presenza di segni, oggetti, reperti, incastrati mescolati tra di loro in un nuovo testo.

Ricerca e progetto: due esperienze in Calabria

Si presentano due sperimentazioni progettuali in ambito didattico⁶, em-

blematiche della ricerca su Progetto/conservazione/trasformazione che ha come campo d'indagine soprattutto la Calabria, dove sicuramente all'azione distruttrice delle cicliche catastrofi naturali si sommano le distruzioni ambientali e paesaggistiche antropiche degli ultimi settant'anni.

Parliamo infatti di paesaggi interrotti in cui loro stessi ci giungono come rovina.

In questo senso l'archeologia in Calabria si esprime maggiormente come racconto di paesaggi archeologici, allo stesso modo come ci hanno tramandato grandi viaggiatori come l'Abbate *Saint-Non* o *N. Douglas*, che ad una prima delusione dovuta alla constatazione della mancanza di vestigia antiche monumentali, hanno risposto con descrizioni e rappresentazioni in cui la presenza del passato è latente ma attiva anche sul piano letterario, antropologico, mitologico, quindi della narrazione.

Gran parte dei siti archeologici infatti coincidono con straordinarie condizioni paesaggistiche identificate con le vie dell'acqua, i valichi, i passi, le colture, i toponimi, le principali presenze morfologiche.

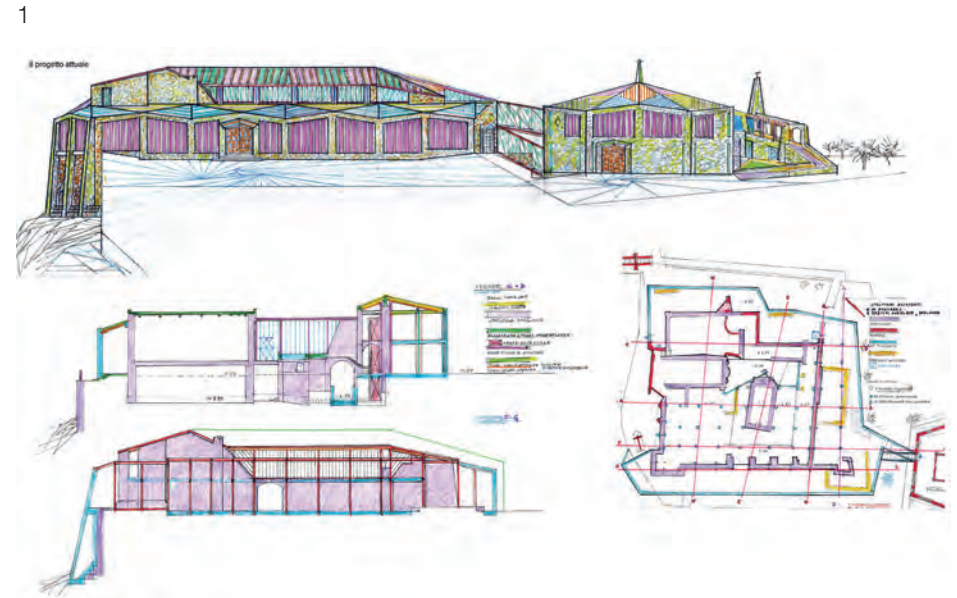
Gli stessi siti delle città Magno-greche, molte ancora sepolte, costituiscono un patrimonio culturale dalla dimensione territoriale, dove sono gli impianti urbani, nella loro sembianza di giacitura e di pianta a costituire un possibile atlante della città antica.

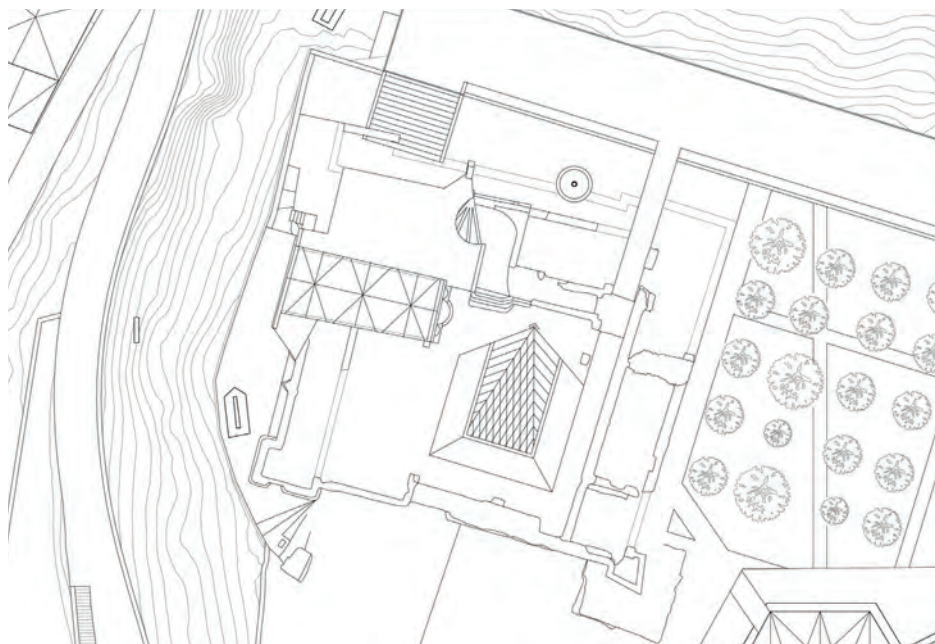
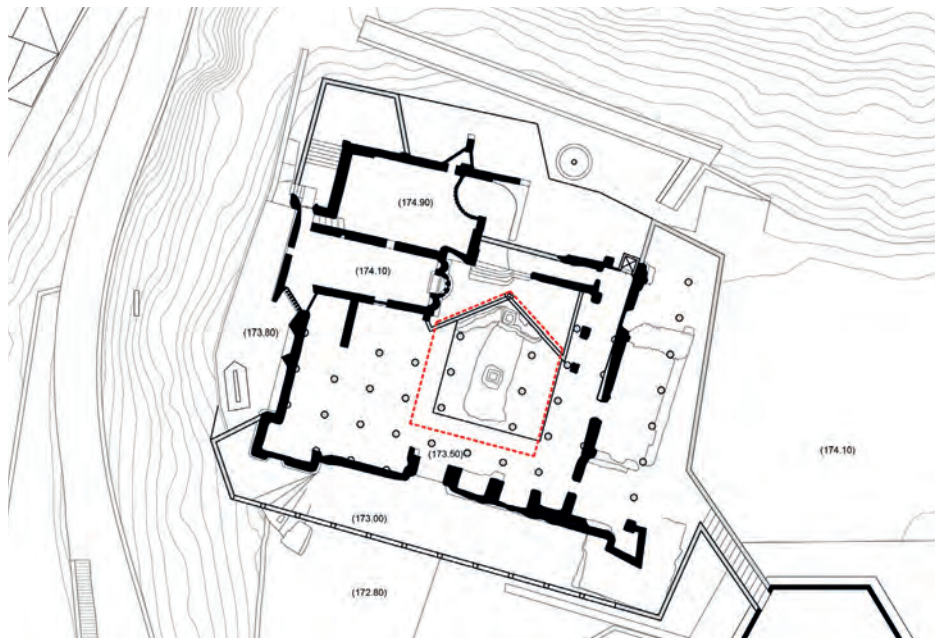
In questo contesto, spesso negato dall'urbanizzazione indifferenziata, occorre rintracciare strumenti che sicuramente vanno oltre un puro sistema vincolistico, per interagire in una relazione progettuale tra esistente e passato che riscopre punti di vista, letture territoriali, trame geografiche e paesaggistiche antiche, che nella mescolanza dei segni siano capaci di risignificare i luoghi nel loro carattere insediativo.

La stessa mescolanza che occorre affermare sul senso interdisciplinare delle azioni di progetto nella molteplice dimensione scientifica, artistica e creativa.

Un gioco a tre: l'artista, l'architetto e la rovina nella fondazione Musaba⁷

La Fondazione Musaba è il luogo acropolico del Monastero di Santa-Barbara sulla fiumara Torbido in provincia di Reggio Calabria, abitato





dall'artista Nik Spatari. Da anni il suo lavoro artistico trova espressione e ragione nel rapporto con le rovine preesistenti e con il paesaggio circostante.

In una condizione forse necessaria quanto inevitabile di conflitto con le istituzioni locali e le normative tecniche, il rapporto non si esprime soltanto con la presenza di oggetti artistici che misurano, completano, amplificano la forza del paesaggio storico, ma come vera e propria riattivazione del sistema insediativo del sito, in una nuova esperienza estetica e figurativa dentro lo scenario delle rovine.

Il lavoro didattico di ricerca in questo quadro costituisce l'occasione per entrare nella dialettica virtuosa tra il punto di vista dell'azione progettuale dell'architetto e quella dell'artista. In particolare si è presa in esame la lettura del progetto del Museo di Arte Contemporanea progettato da Nik Spatari come sovrapposizione e completamento alle rovine archeologiche del monastero. Il confronto non si è posto solo sul piano costruttivo o funzionale, quanto sulla relazione più complessiva tra progetto architettonico/opera dell'artista/rovina, che mirava a inglobarla e 'metabolizzarla' in un nuovo volume totalizzante rispetto alla spazialità esistente. Il ruolo dell'architetto, in questo caso esterno al processo progettuale originario, non è pensato come 'arbitro' o 'giudice', quanto come un nuovo attore che prende in esame con i propri strumenti, le preesistenze, siano esse resti archeologici che disegni stessi dell'artista. Si è data una lettura critica cioè dei due materiali a disposizione, confrontandoli con la necessità di ritrovare il giusto rapporto tra struttura e forma, funzione e forma, qualità geometrico/compositiva dello spazio originario e sovrapposizione del nuovo manufatto, relazione tra la scala dell'edificio e quella del paesaggio. Il ruolo esterno e a posteriore dell'architetto, se da un lato ha facilitato il compito, dall'altro non ha evitato il conflitto sia teorico che pratico tra i due mondi creativi della trasformazione. In questo senso la direttrice è stata quella di mettere sullo stesso piano la 'permanenza' e la 'mutazione', senza cioè una specifica gerarchia di valori sul piano architettonico. E' stato questo il luogo della 'mediazione', caratterizzata dalla metamorfosi che le due categorie hanno subito: entrambi rovine ed entrambi materiali attivi per il progetto.

Il risultato sancisce la presenza simultanea delle due componenti in una lettura chiara sia sul piano architettonico che paesaggistico, dove il suolo e la vecchia giacitura riacquistano il valore generatore, la rovina non perde il suo valore evocativo nel contesto e il nuovo, caratterizzato da un frammento volumetrico autonomo progettato dall'artista, riesce a imporre segni e linguaggi propri.

Kaulon: scritture antiche e contemporanee⁸

Kaulon è il sito dell'antica città magno-greca collocata lungo la costa ionica calabrese tra le colonie maggiori di *Kroton*, *Locri Epizefiri* e *Reghion*.

Il sito studiato in parte sul piano archeologico, è costituito da un coacervo di sovrapposizioni e segni soprattutto degli ultimi 100 anni che danno il senso di una complessità ambientale e paesaggistica di difficile soluzione. La ferrovia, la statale 106, l'insediamento di seconde case, l'erosione costiera, il faro, condividono la scena con i continui affioramenti della città antica.

La presenza archeologica, potenziale o già affiorante, in questo contesto non costituisce solo la possibilità di connessione tra le molteplici condizioni territoriali sovrastrutturali, che porterebbero ad una lettura convenzionale di 'non luogo', ma soprattutto l'opportunità per segnare una narrazione del luogo nel suo valore storico e paesaggistico.

Il dialogo, dialettico, ma necessario con l'archeologo, è stato l'elemento fondamentale su cui si è orientato il progetto, sia nei suoi aspetti compositivi che di quelli funzionali. Alle rovine già presenti si sono aggiunte di volta in volta le indagini introspettive effettuati in progress dagli archeologi⁹, che indicavano trame urbane nascoste, piante di edifici, superfici preziose di mosaici, insieme alle aree sacre.

Il progetto quindi ha potuto ritrovare la sintesi tra quello che era il pensiero scientifico di ricerche archeologiche e quello trasformativo dell'architettura, attraverso elementi di costruzione capaci d'individuare un disegno evocativo di un percorso della città, insieme alla possibilità di 'sospendere' e nello stesso tempo non rinnegare gli elementi esistenti, comunque difficilmente rimuovibili. Per questo, all'idea d'infrastrutture si è associata l'immagine 'metafisica' della velocità meccanica del treno

2





dentro il silenzio dei ruderi, così come l'insediamento edilizio viene riconosciuto, oltre che da un filtro naturale tra i ruderi e gli edifici, dalla penetrazione del percorso della città antica dentro quella contemporanea. All'idea classificatoria e ordinatoria dell'archeologo, cioè, si è aggiunta quella trasformativa del progetto architettonico con nuove scritte per un testo stratificato che non disconosce misure, proporzioni del passato insieme a punti vista, angolazioni e orientamento dello sguardo, capaci di leggere e disvelare il paesaggio nelle sue parti più costitutive.

Note

¹ Maria Luisa, Spaziani, 2019, *Pallottoliere celeste*, MI, Mondadori, pag. 36

² Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, 1983, FI, Passigli editori, pag. 65

³ Cesare, De Seta, 1999, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra settecento e ottocento*, TO, Bollati Boringhieri, pagg. 16,17

⁴ Eugenio, Turri, 2004, *Il paesaggio e il silenzio*, VE, Marsilio ed., pag. 77

⁵ Massimo, Cacciari, in 'ANATKH: Cultura, Storia e Tecnica della Conservazione n. 2/1993, pag. 13

⁶ Ci si riferisce a due tesi di laurea discusse presso il Dipartimento d'ArTe dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria: L'enigma del Museo di Santa Barbara tra archeologia e contemporaneità, a cura di Francesco, Stilo, relatori Ottavio Amaro e Gaetano Ginex. "Disiecta membra Kaulonias. Il progetto di un parco archeologico" a cura di Giulio Grollino e Giovanni Cassisi, relatore Ottavio Amaro, cor. Oliver Pilz.

⁷ Francesco, Stilo, tesi di laurea, op. cit.

⁸ Giulio Grollino e Giovanni Cassisi, tesi di laurea, op.cit.

⁹ si fa riferimento agli studi su Kaulon coordinati dal prof. Oliver Pilz, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Didascalie

¹ Tesi di laurea: L'enigma del Museo di Santa Barbara tra archeologia e contemporaneità, a cura di Francesco, Stilo, relatori Ottavio Amaro e Gaetano Ginex.

² Tesi di laurea: "Disiecta membra Kaulonias. Il progetto di un parco archeologico" a cura di Giulio Grollino e Giovanni Cassisi, relatore Ottavio Amaro, cor. Oliver Pilz.

Bibliografia

Metamorfosi, n. 1-2/1985

'ANATKH: Cultura, Storia e Tecnica della Conservazione n. 2/1993

Casabella n. 636/1996

Luciana Menozzi, con Alessandra Maniaci, a cura di, 1992, *Le rovine nell'immagine del territorio calabrese*, Roma, Gancemi ed.

Alessandra Capuano, a cura di, 2014, *Paesaggi di rovine e paesaggi rovinati*, Roma, Quodlibet

Alberto Ferlenga, 2014, *Le strade di Pikionis*, PA, Lettera Ventidue

L'ex Ospedale Militare in cantiere: strategia temporanea per una nuova fruibilità

Claudia Ascione

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, architetto, ICAR/14, cla.ascione93@gmail.com

«Veramente magnifico doveva essere quel monastero, situato in un posto così ridente, addossato alla collina tutta cosparsa di fiori, con tanta cura coltivati, dalle suore, nel giardino detto "della montagna"; circondato da orti pensili, di dove si godeva il meraviglioso spettacolo dell'incantevole golfo di Napoli; con fontane di marmo stupende; con un laghetto artificiale in cui si poteva navigare in ricche gondole; con una peschiera dove, di tanto in tanto, si facevano delle pesche deliziose; con giuochi d'acqua svariati; altalene, agrumeti stupendi, boschetti vaghissimi, e la più bella raccolta di piante rare. Certo era di quei monasteri che facevano venir la voglia di farsi monache!»¹

Così A. Fiordelisi descriveva nel 1900 il monastero della SS. Trinità delle Monache, sottolineando l'incantevole posizione in cui sorgeva e da cui era possibile cogliere 'in un unico abbraccio' la città di Napoli. Oggi il complesso della SS. Trinità delle monache, denominato anche 'ex Ospedale Militare', continua a conservare questa sua collocazione urbanistica strategica tra il Quartiere di Montesanto, in basso, e il Corso Vittorio Emanuele e la collina di San Martino in alto, ma i suoi edifici e le aree verdi, che pure rappresentano spazi pubblici dotati di grandi potenzialità, versano in uno stato di abbandono e di degrado. Da qui l'interesse per questo sito, la necessità di una sua riqualificazione in rapporto alle attuali esigenze urbanistiche, insieme alla necessità di una sua rivalorizzazione in quanto patrimonio storico-artistico-culturale della città.

Il forte legame tra il complesso dell'ex Ospedale militare e la città ha costituito il punto di partenza della riflessione e ha guidato l'ipotesi e l'azione progettuale.

Realizzare qualcosa di nuovo in un contesto antico rispondendo a usi e bisogni attuali, riappropriandosi di spazi inutilizzati ma puntando al rilancio di un luogo di grande valore storico-architettonico e soprattutto simbolico, legato alla memoria della città.

Conservare e innovare: questa la sfida.

Un'azione progettuale tendente alla rifunionalizzazione dell'area per

garantirne una nuova fruibilità, un uso rinnovato, organizzato e modificato secondo nuove necessità, attraverso un'architettura moderna e minimalista, ma rispettosa dell'architettura preesistente seicentesca. Potenziare l'accessibilità, assicurare un adeguato livello di sostenibilità ambientale, di sicurezza d'uso, di economia di progetto, di contestualizzazione ambientale e, sul piano prettamente tecnologico, valutare la scelta e la gestione di sistemi costruttivi modulari e seriali in legno e alluminio e la loro trasportabilità dentro e fuori dal sito.

Queste le difficoltà e le questioni.

Obiettvi del progetto

Il progetto, prevede la realizzazione di interventi temporanei al fine di ottenere un riutilizzo immediato dell'area. E' con questo spirito che nasce l'idea di questo lavoro: rendere nuovamente vivibile l'intero complesso dell'Ex Ospedale Militare, riqualificando dal punto di vista architettonico e sociale un patrimonio pubblico finora inutilizzato, restituendolo alla città con un'identità, una funzione pubblica di partecipazione e condivisione degli spazi.

Molti sono stati negli anni i progetti ideati, pensati e disegnati per questo complesso tuttavia nessuno è stato mai eseguito. A tal proposito ci si è chiesti il motivo per cui ogni progetto ideato potesse essere adeguato architettonicamente parlando ma mai realizzato: troppo costosi, troppo invasivi o semplicemente troppo complessi da richiedere lunghi tempi di esecuzione nonché permessi per la loro attuazione, lasciando il complesso della SS. Trinità delle Monache in un stato di stasi, di attesa e di completo abbandono.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di procedere per gradi, di pensare ad una strategia di progetto che possa nel minor tempo possibile rendere fruibile l'intera area, rispettando la storia e l'atmosfera del luogo attraverso un progetto con caratteristiche di provvisorietà.

Trasformando in 'cantiere' alcuni spazi del complesso sarà possibile realizzare allestimenti provvisori, discreti, in grado di poter trasfigurare lo spazio in maniera temporanea, cambiandone i connotati in vista di

una più rapida fruibilità, mantenendo in questo modo vivo l'interesse per questo luogo.

Ma come rendere il provvisorio fruibile? E' possibile attraverso una strategia di interventi che preveda sia caratteristiche di temporaneità, sia caratteri di durabilità, e sostenibilità. Tra le caratteristiche di 'durabilità' fondamentale risulta essere il basso livello di invasività dell'intervento, le nuove funzioni, l'accessibilità e i collegamenti per e dal complesso e all'interno di quest'ultimo. Per quanto riguarda invece la 'temporaneità', l'intervento deve prevedere la semplicità, la modularità e la serialità degli elementi, la costruzione a secco e il basso costo.

Il criterio della sostenibilità guiderà una progettazione che si misura con concetti come equilibrio, autonomia, interdipendenza, rapporto con il territorio, capacità di adattamento e diminuzione dei materiali ad alto impatto ambientale.

Descrizione architettonica del sito

Il complesso della Santissima Trinità delle Monache attualmente è il risultato di successivi e continui interventi che nel corso dei secoli hanno completamente alterato le originarie costruzioni. La peculiarità del complesso deriva dal processo di trasformazione lungo e articolato avvenuto a partire dalla assegnazione dell'area al demanio militare che ha operato con successive edificazioni e trasformazioni anche sostanziali derivanti dalle esigenze connesse con la destinazione a struttura militare ospedaliera.

Il convento della SS. Trinità delle Monache, è uno dei sei conventi napoletani a chiostro aperto posto «su un salto di quota e definito da corpi di fabbrica solo su tre lati mentre il quarto lato, quello verso il salto di quota, è aperto o semiaperto. Si definisce in questo modo un impianto tipologico del chiostro a U»². Come sostiene A. D'Agostino, «ciò che è interessante sottolineare è che tutti i conventi sono orientati in modo da avere il lato aperto verso la città. Il convento non è più chiuso verso la città, ma aperto verso quest'ultima che assume quindi il ruolo di paesaggio, di territorio dominato dal monumento»³. Questa sua peculiarità contribuisce alla grandiosità del convento della SS. Trinità delle Mona-

che, il cui senso si percepisce proprio dall'esterno della città, dal mare. Tra lo spazio del chiostro e la città si viene a creare così un rapporto visivo ma non fisico.

L'edificio comprende una parte centrale da cui partono, sia sul lato meridionale che su quello settentrionale, due porzioni di fabbrica ortogonali. Il primo braccio ancora esistente, sebbene molto alterato, comprende anche le rovine della chiesa; il secondo non esiste più e in sua sostituzione, quando il convento fu trasformato in ospedale militare, si costruirono alcuni corpi di fabbrica anch'essi andati distrutti. La perdita più grave deriva proprio dall'abbattimento del corpo che costituiva la chiusura del chiostro sul lato nord. L'edificio risulta quindi privato di un importante elemento di definizione.

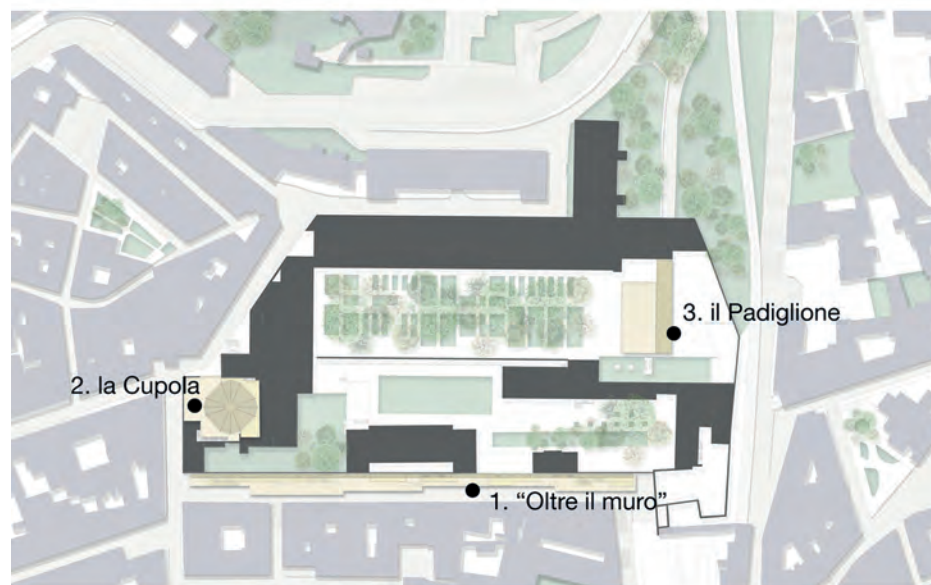
A ridosso del grande terrazzamento del chiostro troviamo, a valle, un secondo giardino, alcuni corpi di fabbrica di più recente realizzazione in corrispondenza del muro di recinto su Vico Paradiso.

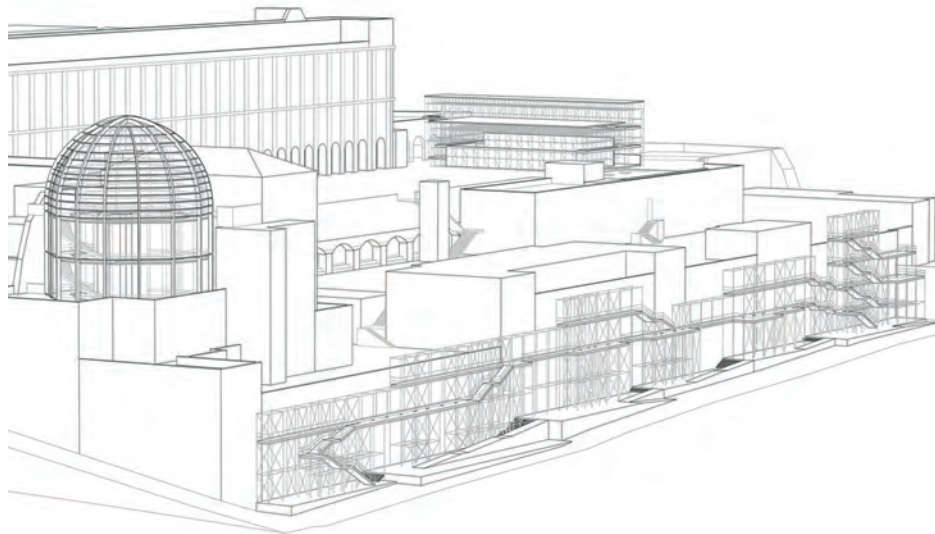
La chiesa della SS. Trinità è situata in prossimità del braccio a sud del complesso ma con un piano di posa più basso rispetto a quello del chiostro. Era coperta da una 'bella ed elevata cupola' che poggiava su un alto basamento e quattro arconi voltati su altrettanti pilastri. Nel 1897 per mancanza di manutenzione e restauro crolla l'alta cupola che viene sostituita da una modesta copertura. Da quel momento la chiesa fu lasciata in uno stato di completo abbandono insieme alle numerose opere d'arte custodite all'interno.

Temporaneità e Trasportabilità

Un progetto temporaneo può prevedere al termine del ciclo di uso o la rimozione/demolizione o il riuso fino al termine di vita dell'organismo edilizio. Per questo il progetto prevede l'uso di materiali di facile trasportabilità su veicoli di trasporto 'standard', capaci di transitare agevolmente dall'accesso carrabile.

Per ottenere questa caratteristica, il progetto dovrà prevedere una futura scomponibilità in moduli elementari trasportabili e quindi riaggregabili altrove. Per rendere ciò possibile, gli interventi sono stati ideati secondo logiche di cantiere che prevedono il riuso dei materiali, l'individuazione





di fasi significative delle azioni particolari da prevedere e la loro organizzazione in successioni temporali e in momenti paralleli. In questa logica, si è proceduto creando dei ponteggi in alluminio e pannelli di legno prefabbricati da assemblare a secco in loco, che possano essere ambivalenti: essere quindi, allo stesso tempo, struttura e contenitori di funzioni.

Tre punti focali – Un'unica strategia

La strategia di intervento si focalizza su tre punti focali differenti, caratterizzati da linguaggio e forma comuni:

- l'accesso diretto al complesso da Vico Paradiso;
- una nuova copertura per la chiesa della SS. Trinità delle Monache;
- il ripristino dell'impianto ad U del cortile superiore attraverso la costruzione di un padiglione temporaneo.

Le motivazioni che hanno indirizzato la scelta di interventi su questi punti e non su altri per la riqualificazione dell'intero complesso dell'ex Ospedale Militare, sono determinate da un lato dalla necessità di rispondere alle problematiche più urgenti che il complesso presenta (la copertura della chiesa, l'accesso dal basso); dall'altro lo studio, l'analisi e la comparazione dell'evoluzione delle varie piante storiche hanno evidenziato la necessità di ridare forza all'ex recinto claustrale e al muro su vico Paradiso, ormai privi di significato.

Si cercherà di realizzare un percorso che possa unire questi tre nodi, concepito in modo da non usufruire necessariamente degli spazi interni del complesso.

Il 'muro abitato'

Il 'muro abitato' è una struttura indipendente adiacente all'edificio storico situato in Vico Paradiso. È una struttura complessa che si sviluppa per tutta lunghezza della strada. Sarà luogo di un'area espositiva nel cuore della Pignasecca nella zona dei Quartieri Spagnoli di Napoli.

Per tale scopo la struttura sarà caratterizzata da diversi percorsi e aree per consentire il passaggio dei fruitori e la normale attività espositiva. Questa struttura è stata progettata in modo da consentire l'accesso diretto dalla struttura temporanea agli ambienti dell'edificio, adibiti allo

stesso uso.

La Cupola

Nella chiesa della SS, Trinità delle Monache, non resta più nulla dell'alta cupola che la ricopriva se non i quattro grandi pilastri di altezze diverse che la sorreggevano.

L'obiettivo di questo intervento è stato quello di ripristinare l'unità potenziale della cupola, così come doveva apparire ed è stata descritta nel corso degli anni, in tutta la sua grandiosità.

I criteri che hanno guidato questo intervento riguardano la riconoscibilità nell'utilizzo di nuovi materiali in modo che l'aggiunta possa essere facilmente distinguibile dall'opera originaria, la reversibilità e il minimo intervento.

L'obiettivo è stato quello di creare uno scheletro della cupola nelle sue linee essenziali, indipendente dal manufatto storico e che potesse essere allo stesso tempo una copertura per la chiesa e un punto attrattivo per i visitatori.

Lo scheletro della cupola è completamente aperto ed è costituito da camminamenti, posti a quote differenti, percorribili in tutto il suo perimetro.

L'architettura è composta da due strutture. La prima è sviluppata considerando lo stato attuale della chiesa: prendendo come riferimento le due quote diverse dei pilastri, si è scelto di creare due terrazzamenti collegati da un anello poligonale intermedio, tagliato in corrispondenza dei pilastri più alti, grazie a scale ed ascensore. I tre livelli sono sorretti da ponteggi in alluminio, indipendenti dal manufatto storico. La seconda struttura, collegata alla prima, rappresenta il vero scheletro della copertura, un coperchio che racchiude al suo interno i quattro livelli sopra citati.

Si realizza così una struttura leggera in legno lamellare, costituita da arconi su pilastri poggiati sulle due terrazze più estreme e collegati da travi rettangolari di legno.

Per la sua posizione privilegiata sulla città di Napoli, a ridosso della collina di San Martino, ben riconoscibile dal centro storico, la cupola,





risulterà essere molto interessante da questo punto di vista generando curiosità nei passanti e quindi la volontà di accedervi per godere di questo paesaggio a 360°.

Il Padiglione

Per quanto riguarda, invece, il ripristino dell'impianto ad U del cortile, l'obiettivo è quello di creare un'architettura indipendente che possa dare un valore in più al complesso, senza però risultare invadente.

Il criterio è quello di valorizzare al massimo l'esistente con un intervento architettonico minimo.

Il progetto prevede la realizzazione di un nuovo padiglione che, pur essendo separato, manterrà con il corpo centrale strette relazioni in pianta e in alzato. L'edificio è formato da due corpi indipendenti: il primo blocco, è caratterizzato da un unico grande ambiente chiuso e da un secondo blocco, completamente aperto che rappresenta l'unico collegamento con l'edificio storico preesistente. Le diverse altezze caratterizzanti il nuovo corpo di fabbrica consentiranno il collegamento con l'edificio storico centrale e la realizzazione di un percorso attraverso terrazze a quote diverse, rendendo ogni spazio vivibile e percorribile. La geometria dell'edificio si articola in linee verticali e orizzontali pulite e definite: uno spazio dinamico, senza ambiti funzionali predefiniti a priori, dove sono i visitatori, attraverso un atto creativo, a definire diverse modalità d'incontro, attività e modi di stare, mutando di volta in volta gli ambienti architettonici. A seconda della funzione che ospita, il padiglione è suscettibile a veloci modifiche (eliminazione, sostituzione o aggiunta di parti, ribaltamento dei pannelli, ecc.) ottenendo in poco tempo una palestra all'aperto, una ludoteca o una piattaforma per eventi o concerti oppure può essere in grado di attrarre indipendentemente dalla propria destinazione d'uso.

Note

1 A. Fiordelisi, *La Trinità delle Monache*, V. Vecchi, Trani, 1900, cit. p. 9-10

2 A. D'Agostino, *La città guarda al paesaggio. Conventi napoletani a chiostro aperto*, in AA.VV., *Tra geografia e architettura*, Guida editore, Napoli, cit. p. 53

3 *Ibidem*, cit. pag. 59

L'abbandono dell'architettura o l'architettura dell'abbandono

Marco Borrelli

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, ricercatore universitario, ICAR 16, marco.borrelli@unicampania.it

Scenario di riferimento

Nell'attuale scenario del contemporaneo, caratterizzato da condizioni di crisi dell'economia, dei valori e dell'identità, in architettura, occorre fare appello alla 'riappropriazione' ideologica del territorio attraverso l'individuazione delle sue forme archetipiche e dei caratteri primordiali. Questo processo, può e dovrebbe attivarsi cercando di interpretare e successivamente sfruttare le risorse pre-esistenti mediante un riuso di edifici contenitori oggi privi di vita e rappresentativi di una tendenza di abbandono dell'architettura. Si intende così, attivare un recupero intelligente, prudente e responsivo, in quanto capace di dare un nuovo senso che consenta di offrire ai cittadini spazi di 'connessione', destinati a diventare luoghi connotati da diversi valori, tangibili e intangibili, nel campo culturale e sociale. Tali spazi sono definiti «giganti dormienti» in quanto trascurati o impropriamente occupati o addirittura in totale disuso, essi rappresentano l'occasione per focalizzare l'attenzione della cultura del progetto per restituire una seconda vita, nell'ottica di una strategia urbana integrata, protesa a costruire nuove reti di relazioni.

Parte da qui l'idea di fondo di una ricerca approfondita con gli studenti del corso di Museografia d'Impresa svolta nell'anno 2018/2019 al V anno di Architettura UE in cui i processi di ri-significazione e di ri-qualificazione devono costituire il punto di partenza per favorire occasioni di incontro culturale e di aggregazione sociale nelle realtà locali nelle quali molti studenti sentono sempre di più il bisogno di collaborare e appartenervi. Si propone dunque di ri-pensare ad una diversa idea di museo, oggi in rapida evoluzione, capace di riconnettersi alla città e ai cittadini creando un luogo con un forte senso di 'vitalità urbana'¹. Il bisogno di un continuo dialogo con l'ambiente di prossimità, costruito attraverso la caratteristica della permeabilità e dell'accessibilità favorita da percorsi, ingressi e interconnessioni degli edifici con la città, spinge l'architetto a cogliere e ad accogliere un interessante spunto di riflessione circa l'opportunità di apertura e di integrazione con il mondo della quotidianità, degli affetti e delle dinamiche di relazione. Viene delineata così una nuova ipotesi metodologica di 'messa in forma del museo alla piccola scala o di quartiere' che declina le diverse modalità di approccio, che

partendo dal basso (bottom up) offrono diverse tipologie di vantaggi: convivialità, cooperazione, creatività, arte e informalità. A tal proposito la vocazione dell'arte si manifesta necessaria per rivelare le diverse condizioni sociali attraverso un linguaggio che, non vuole reprimere le connotazioni di un territorio, ma al contrario è capace di valorizzare lo spazio civico senza negarne la sua spontaneità.

Può dunque l'idea di architettura superare il concetto di junkspace e andare oltre la mera dimensione giuridica-economica che privilegia esclusivamente l'ammortamento dell'esercizio finanziario teso a realizzarla, e finalmente riconnettersi al tessuto della città al fine di ingenerare un nuovo senso di urbanità diffusa?

Focus

Il termine 'abbandono dell'architettura' custodisce un'accezione da interpretare in senso positivo perché da una condizione negletta è possibile intercettare e successivamente rendere più visibili i segni, i valori, i contenuti capaci tutti di restituire nuove identità allo spazio di relazione. Poiché il territorio non può essere percepito e concepito nella sua totalità, è evidente la nascita di una condizione naturale di riscatto, in cui, l'esigenza di ri-appropriazione dei vuoti, così come di aree interstiziali o di spazi di risulta, nella città, esplica le esigenze di rendere intime alcune porzioni di spazio pubblico che solo attraverso le riproposizioni di idee creative, di nuove funzionalità insite in una rigenerazione diffusa fanno riaffiorare la passione per la cultura, la condivisione e l'inclusione sociale. Anche l'arte come strumento di comunicazione esperienziale può rappresentare una forma di aggregazione e di consequenziale espressione di una comunità.

Lo scopo di tale processo di progettazione è quello di ri-mettere al centro la figura dell'uomo e la sua capacità di relazione, sia con le persone, che con gli spazi e gli oggetti. Questa nuova idea, basata sui concetti spaziali di connettività e di imprevedibilità, concepiti in forma sistemica, privilegia l'architettura intesa come allestimento dinamico, relazionale e fluido, conquistando un ruolo anche urbano, uscendo dai tradizionali confini dell'interno architettonico.

L'evoluzione dello spazio museale, facendo proprio il concetto di musei di quartiere e quelli socialmente impegnati, testimonia la necessità di costruire un buon rapporto con la cittadinanza che si esplica in un'esperienza corporea relazionale. Così come afferma il museologo Stephen Weil ² «i musei devono esistere per qualcuno, non per qualcosa» ed inoltre «senza valore sociale il museo è nulla», pertanto la tendenza, nel campo della museografia, traduce la manifestazione di una personalità del museo che a sua volta rappresenta la comunità del quartiere.

La trasformabilità di questi luoghi in spazi disciplinari è dunque legata a modificazioni culturali e processi temporali che interessano sia lo spazio fisico che i suoi abitanti. Non sempre tali mutazioni rispecchiano le reali esigenze abitative poiché imposte da una pianificazione dall'alto. In sintesi, si ritiene una condizione quasi naturale, il principio secondo il quale, l'architettura nel tempo tende a non far corrispondere le proprie funzioni connaturate alla vita dell'uomo, sempre in continua evoluzione, e quindi ne consegue necessariamente un processo di rimodificazione ciclica e/o di metamorfosi sia in campo funzionale/prestazionale che simbolico/ideologico.

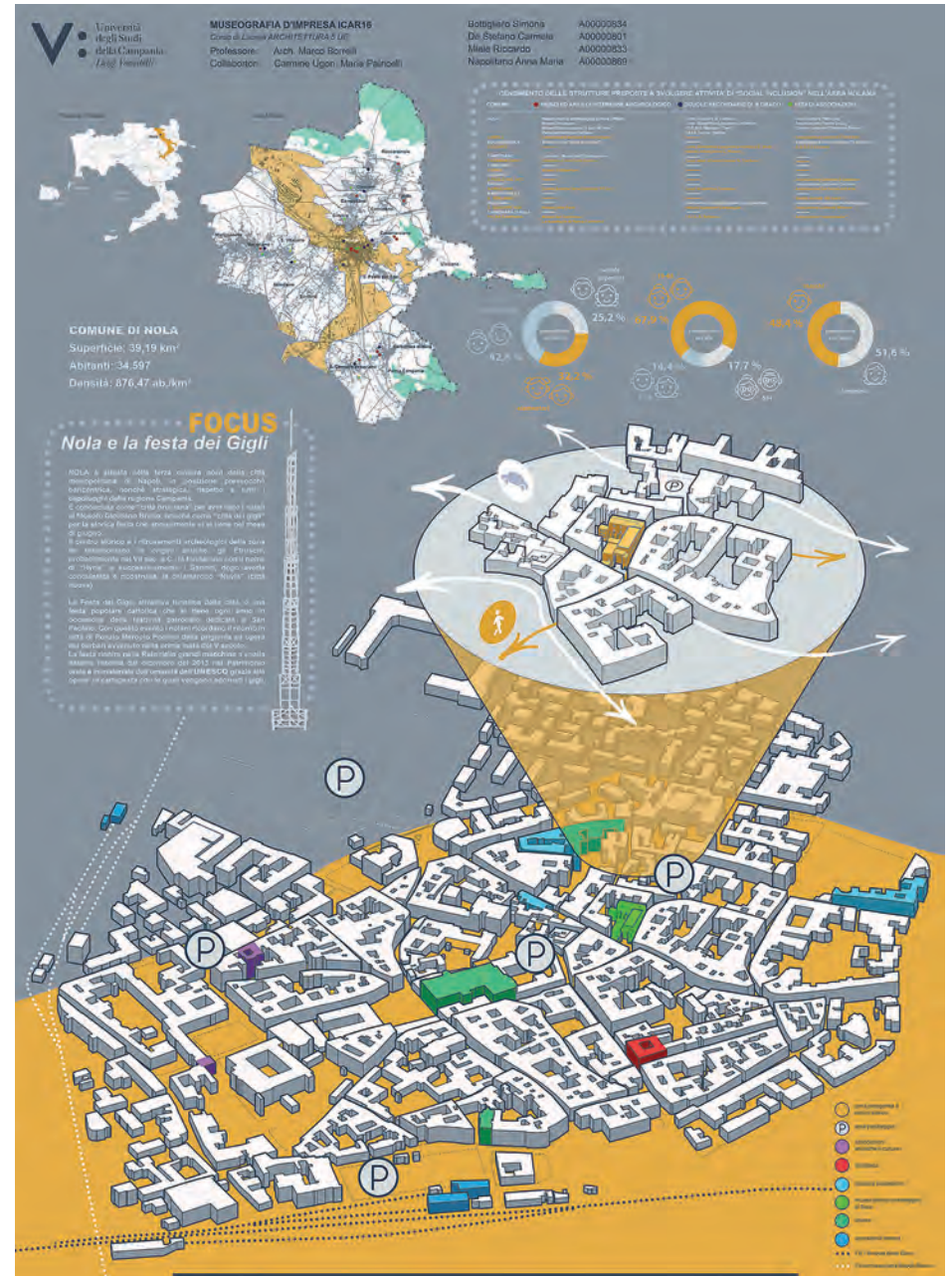
Il tema di sperimentazione progettuale

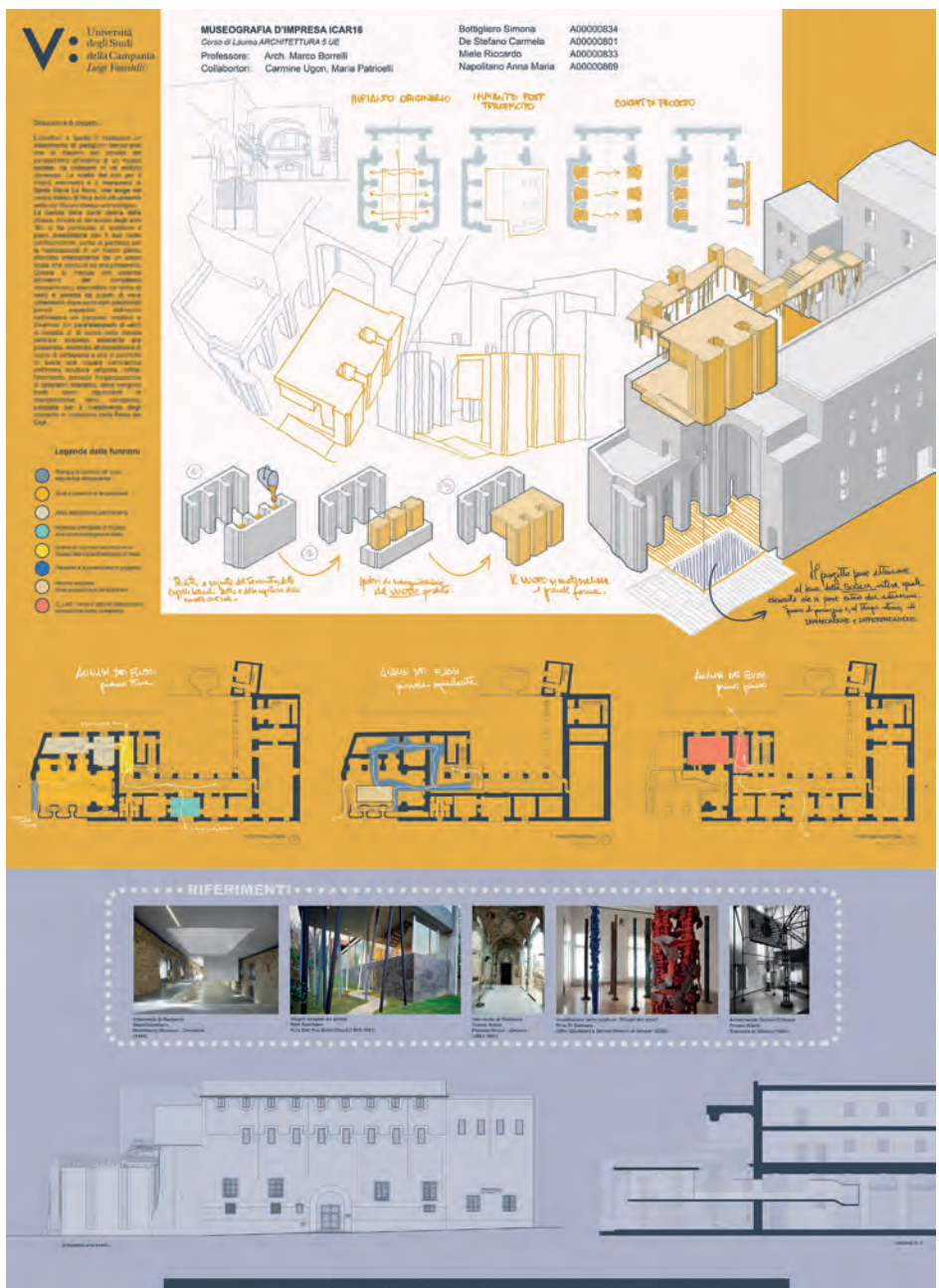
Nella didattica del progetto degli allestimenti museali appare necessario risvegliare la sensibilità dell'alunno-discente a cogliere i valori sottesi alle trasformazioni in atto favorendo uno sguardo critico e consapevole. Un esempio di buona pratica è stato presentato durante le lezioni di approfondimento al tema, come modello da seguire per tracciare indicazioni a guida di un progetto di sviluppo di strategie integrate, capaci di offrire qualità urbana. Tale caso studio è stato portato avanti, nella città metropolitana di Napoli in linea con il programma europeo URBACT III nell'ottica di favorire sviluppo e crescita intelligente, sostenibile e inclusiva. È stata posta all'attenzione degli studenti l'operosità valente che promuoveva il recupero di grandi contenitori dismessi nel centro storico di Napoli per favorire un uso civico dei beni comuni (2nd Chance-Waking up the sleeping giants) che ugualmente erano approdati nella condizione dell'abbandono per innescare una modalità di emulazione

applicabile agli edifici dismessi nel territorio del casertano.

Premesso che il corso di Museografia d'impresa prevedeva una particolare attenzione alla dimensione del progetto 'impresa', collegandolo alla tematica del terzo settore, si sono individuate con gli allievi alcune aree di interesse strategico finalizzate alla riqualificazione del tessuto sociale, urbano e territoriale, concentrandosi principalmente nelle periferie. Dalla prima fase di analisi e di censimento, le tipologie di edifici presenti in maggior numero sul territorio con destinazione 'civica e religiosa' sono stati individuati i macelli, i convitti, i manicomi, le caserme, e moltissime chiese sconsacrate e non, che rappresentano con evidenza il tema dell'abbandono dell'architettura. Inoltre anche molti edifici privati con destinazione produttiva quali gli opifici (mondragone), i canapifici (caserta), i birrifici (miano) sono stati oggetto da parte degli allievi di sperimentazione progettuale tesa a riqualificare il territorio attraverso la rifunzionalizzazione degli spazi dell'interno da destinare a museo d'impresa aziendale. Questi ultimi esempi però hanno presentato meno interesse di carattere culturale e scientifico nel campo sociale. Si è ritenuto più adeguato, al tema del museo di quartiere, presentare il recupero del patrimonio degli edifici di culto, essendo emersa la posizione di convergenza tra il Consiglio della Cultura dello Stato Pontificio³ e le istituzioni locali dello stato riguardo il riuso di tali edifici a vocazione spirituale e artistica.

Affinchè sia legittimata la desacralizzazione del patrimonio ecclesastico, occorre favorire quanto prima un modello di convergenza tra le forze politiche amministrative e civile, per giungere ad azioni di risuso consapevole per finalità culturali, sociali e caritative escludendo fini strettamente commerciali o di lucro. E' apparso quanto mai utile e necessario quindi, attivare l'interazione con le associazioni locali che spesso nascono con l'intento di aggregare interessi culturali creativi ed artistici per condividere un percorso di recupero e riutilizzo dell'architettura come volano dello sviluppo economico e sociale della città. La destinazione d'uso spesso privilegiata in relazione alle potenzialità spaziali dell'invaso architettonico ha consentito la proposta di centri culturali, di incubatori e infrastrutture sociali che meglio si prestano all'approfondi-





mento del tema di progetto del 'museo civico' come 'museo di quartiere' con finalità di inclusione e di cittadinanza attiva. Obiettivo centrale è stato trasmettere ai giovani la necessità di una responsabilità sociale del museo superando i confini convenzionali ed accademici che negli ultimi anni hanno proposto musei uguali e ripetitivi, improntati solo su un modello e su un format stereotipato. Seguendo questa direzione si va a perdere il carattere di originalità, di autonomia e di inclusività che l'architettura richiede per evitare di incorrere nell'errore di aver generato un'architettura dell'abbandono. Tale denominazione sta a rimarcare e delinare quei luoghi, ambienti e spazi, definiti da Zygmunt Bauman, come «luoghi fagici e luoghi emici», in quanto in entrambe le definizioni si evidenzia la totale incapacità di costruire una relazione vera e duratura dell'architettura nei confronti dell'uomo che appare così espulso e abbandonato. La direzione alla quale volge l'architettura oggi è uno stato di bulimia emozionale che gli abitanti di questo millennio rincorrono velocemente bisognosi di stati emotivi sovrastimolanti, nella convinzione che tale condizione sia la risposta alla crisi economica, di valori e d'identità.

Conclusioni

Il carattere innovativo sul nuovo ruolo del museo nella contemporaneità è stato discusso nel Consiglio Internazionale dei Musei (ICOM) a Kyoto organizzata per ridefinire il termine 'museo'; in tale occasione è stato introdotto un aspetto che evidenzia la « ... collaborazione attiva con e per le diverse comunità per raccogliere, conservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, puntando a contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario ...»⁴.

La diversa prospettiva pone al centro dell'idea di Museo, l'uomo e lo spazio di prossimità in un relazione attiva e interattiva. L'uomo, abitatore dello spazio⁵ museale, diviene il protagonista di un contesto narrativo mentre lo spazio museale perde le caratteristiche preimpostate di ciclicità e di circolarità e conquista una rinnovata dimensione per favorire relazioni e scambi attraverso intrecci multisensoriali in cui gioca un ruolo

fondamentale ma non primario l'immateriale e l'emozionale come 'paratassi dell'esperienza' ⁶.

L'idea che mette al centro il progetto degli Interni rappresenta l'occasione per creare un museo di quartiere al servizio della comunità, inteso come museo aperto, in cui le attività degli uomini possano favorire scambi di esperienze intorno alle diverse problematiche del contemporaneo.

Questioni sensibili correlate alle dimensioni intime del disagio, della paura, dello straniamento che la società dei consumi della velocità e dello spreco ha imposto. E' emerso nell'esperienza di ricerca, che ha visto impegnati i giovani laureandi in architettura sul territorio casertano, la necessità di favorire il riscatto dei territori in abbandono coniugando l'innovazione, l'arte e le comunità attraverso il progetto di Museo d'Impresa Sociale, da intendersi quale migliore missione nel campo del terzo settore.

Note

¹ Il concetto di rivalizzazione dell'area urbana è stato introdotto dall'architetto – sociologo finlandese Marco Casagrande attraverso la teoria dell'agopuntura urbana. Nei suoi interventi nella città postindustriale, che considera malata allo stato quasi terminale, si rifugge dall'approccio tradizionale di urbanistica calata dall'alto e si rimanda all'agopuntura, teoria medica della tradizione cinese, come metafora dell'architettura privilegiando i caratteri locale degli interventi alla piccola scala.

² Making Museums Matter, di Stephen E. Weil, Smithsonian Books, Londra 2012

³ Infatti il Cardinale Gianfranco Ravasi è stato portavoce di una nuova intenzione di dialogo con la comunità civile attraverso la emanazione di un documento «La dismissione e il riuso ecclesiale di chiese. Linee guida» a conclusione di un convegno internazionale «Dio non abita più qui? Dismissione di luoghi di culto e gestione integrata dei beni ecclesiastici».

⁴ XXV conferenza generale del Consiglio Internazionale dei Musei, Kyoto Settembre 2019

⁵ Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo. di Gio Ponti del 1957 Rizzoli Milano riedizione del 2015 a cura di S. Licitra e P. Rosselli

⁶ il concetto di paratassi esperienziale è inteso da Kali Tzortzi museologo greco, come un accostamento di oggetti senza una specifica narrativa e quindi la priorità dell'esperienza su forme astratte di ragionamento Museum Space: Where Architecture Meets Museology. di Kali Tzortzi 2015 Ashgate Publishing Londra





Didascalie

Le immagini riportate nell'articolo presentano il progetto di un gruppo di lavoro svolto nel corso di Museografia d'Impresa del V anno in architettura UE dell'anno accademico 2018/2019 sul tema del museo sociale o di quartiere da collocare in un edificio dismesso.

Gruppo di lavoro: Bottigliero Simona, De stefano Carmela, Miele Riccardo, Napolitano Anna Maria,

Fig. 1: tavola generale con inquadramento territoriale del centro storico di Nola e individuazione in esploso assometrico del complesso monumentale composto da museo archeologico e chiesa di Santa Maria la Nova, Nola (NA).

Fig. 2: concept di progetto che rappresenta l'idea di connessione tra il museo archeologico esistente ed attualmente in esercizio con la chiesa priva di copertura e non più accessibile alla cittadinanza.

Fig. 3: elaborati grafici in pianta e sezioni.

Fig. 4: viste tridimensionali renderizzate degli interni e degli esterni.

Bibliografia

Caterina, Pisu, (2013), Musei e Lavoro. Guida alle opportunità di lavoro, di stage e di formazione nel mondo museale italiano ed estero, Sant'Agata Feltria, Rimini, Associazione Nazionale Piccoli Musei APM.

Giovanna, Donini, (2010), L'architettura degli allestimenti, Roma, Edizioni Kappa.

Giovanni, Campagnoli, (2014), Riusiamo l'Italia. Da spazi vuoti a start-up culturali e sociali, Milano, Gruppo 24 Ore.

Lucio, Altarelli, (2006), Light City, Roma, Meltemi editore.

Marc, Augé, (2017), Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo, Milano, Elèuthera.

Kali, Tzortzi, (2017), "Engaging Space. Lo spazio come tecnologia per il museo inclusivo", in Antonio, Longo, Chiara, Rabbiosi, Pierluigi, Salvadeo (a cura di), Forme dell'inclusività. Pratiche spazi progetti, Rimini, Maggioli, Politecnica.

Zygmunt, Bauman, (2010), Modernità liquida, Roma, GLF editori Laterza.

Architettura, paesaggio e archeologia. Un centro visitatori sul versante orientale dell'Etna

Simona Calvagna

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, ricercatore universitario, ICAR/14, simona.calvagna@unict.it

Il centro visitatori: una particolare declinazione di architettura per l'accoglienza

Il tema dell'architettura a servizio della fruizione di beni culturali e ambientali può essere pensato come una particolare declinazione di quello più ampio dell'architettura per l'accoglienza, ovvero della realizzazione di edifici per persone che non si trovano a casa propria.¹ Per circoscrivere il campo d'indagine, si vuole considerare in questa sede solo una particolare accezione dell'idea di visitatore, ovvero quella relativa a colui che si sposta non tanto per trovare una nuova casa, quanto per scoprire 'l'altro da sé' (luoghi, culture, persone, ecc.) per poi tornare indietro, con nuovi strumenti interpretativi e culturali, utili a meglio comprendere i propri luoghi e se stessi. Per lungo tempo la religione ha fornito motivazioni forti per viaggiare, e ancora al giorno d'oggi centinaia di migliaia di persone sono spinte a muoversi verso siti d'importanza religiosa ogni anno, popolando pellegrinaggi verso i luoghi di culto che hanno reso necessario l'approntamento di attrezzature per alloggiare i fedeli in prossimità delle loro destinazioni (fig. 1).

Solo dopo la rivoluzione industriale nasce la 'visita laica', motivata inizialmente dagli scambi commerciali e facilitata dalle nuove forme di trasporto veloce.

Negli Stati Uniti, a partire dalla fine del XIX secolo, è possibile rintracciare i primi esempi di edifici dedicati esclusivamente al supporto della visita di beni culturali e ambientali.² Grazie alle azioni portate avanti dal *National Park Service* (NPS), e notoriamente al programma decennale *Mission 66*, a partire dagli anni '50 il territorio americano si dota di numerose attrezzature e servizi per i visitatori dei parchi naturali: i *Visitor Center*, in alcuni casi emblematici, finiscono col diventare essi stessi icone e attrazioni turistiche (fig. 2, 3), sancendo definitivamente l'emancipazione del tipo.

Oggi il *centro visitatori* si va configurando, progressivamente, come un dispositivo complesso capace non solo di orientare e fornire servizi ai visitatori, ma soprattutto di attivare narrazioni inedite e condivise dei luoghi di cui facilita l'accesso. Nel mondo vengono realizzati numerosi *visitor center*, anche a supporto di temi molto specifici o di nicchia, e non

solo in corrispondenza dei siti turistici più noti. L'edificio, nella maggior parte dei casi, tende ad ancorarsi al sito, configurando il tema progettuale ideale per sperimentare un approccio architettonico contestuale e legato al *genius loci*.

L'identità dei *Visitor Center*. L'ancoramento al contesto

Il programma del centro visitatori, inteso globalmente come 'porta' del sito d'interesse, in origine comprende solo alcune funzioni di base: una hall/biglietteria/informazioni, un guardaroba e servizi igienici. Successivamente si aggiungono altre funzioni, come sale riunioni, angolo biblioteca, bookshop, caffetteria e uffici per il personale.

Oggi gli esempi più significativi sono pensati come veri e propri poli di promozione dell'identità locale: insieme agli spazi di accoglienza e ristoro comprendono anche ambienti dedicati alla ricerca scientifica e alle comunità locali. Tra questi, il *Fogo Island Natural Park Headquarter* (fig. 4, 5), realizzato all'interno della caldera del vulcano Fogo a 1800 metri di altitudine nell'arcipelago di Capo Verde nel 2014 (e distrutto dopo soli 7 mesi di vita da una colata lavica), era stato pensato per promuovere il turismo naturalistico dell'isola, ma anche come centro civico per gli abitanti. Sotto lo stesso tetto convivevano uffici, laboratori di ricerca, spazi per lo svago e servizi per la comunità. L'architettura era stata modellata in funzione dell'ancoramento al contesto ambientale, sociale e culturale, perseguendo l'intenzione di assurgere a strumento interpretativo dell'identità locale.³ Il target dell'utenza di un tale edificio non è più solo il turista, ma comprende l'abitante: fornendo servizi alla comunità insediata, contribuisce all'accrescimento della coscienza civica e del senso di appartenenza ai luoghi, indispensabili per diffondere la consapevolezza del valore e della tutela di quel patrimonio da cui il visitors center prende spunto per la sua missione educativa sul territorio.

Un secondo elemento identitario rintracciabile nelle realizzazioni più interessanti e innovative del panorama internazionale può essere sinteticamente descritto come la capacità dell'edificio di *mettere in scena* il patrimonio a servizio del quale è pensato. La narrazione del bene culturale o ambientale cui l'edificio da accesso è enfatizzata dall'architettura,

che tende a fondersi con il sito, per aiutare a raccontarlo dall'interno, favorendo l'inclusione del visitatore e la sua fruizione attiva. Ciò accade, ad esempio, nel centro visitatori dell'ottocentesco parco floreale *Groot Vijversburg* a Tytsjerk (fig. 6), nei Paesi Bassi. Junya Ishigami ha immaginato un edificio che si inserisce lungo i sentieri esistenti del parco, ricomponendo tre dei tracciati sinuosi del parco in una unica entità leggera e tentacolare che sembra dissolversi nella vegetazione. Coerentemente con la poetica che questo autore sta portando avanti, più in generale, nella sua sperimentazione progettuale, l'intervento costruito, con la sua naturalezza formale e leggerezza strutturale, si offre come un nuovo paesaggio piuttosto che come un nuovo edificio,⁴ tentando di far parlare l'architettura con lo stesso linguaggio della natura.

Architettura e paesaggio. Verso una disciplina ibrida del progetto

Il tema del centro visitatori si inserisce nel più ampio filone d'indagine sul rapporto tra progetto di architettura e paesaggio, con particolare attenzione a contesti di elevato valore patrimoniale. Per meglio comprendere le questioni d'interesse, si può ricordare quanto affermato da Steven Holl nel 1991 in *Anchoring*: «L'architettura non è tanto un inserimento nel paesaggio quanto uno strumento per spiegarlo». Adottando una tale postura, il progetto si muove nell'ambito di una disciplina ibrida tra architettura e paesaggio, in cui la categoria del 'pittoresco', mobilitata da Abalos⁵ può tornare utile per superare la dicotomia tra natura ed artificio. Un'altra categoria utile, da rileggere in chiave contemporanea, può essere quella del 'vernacolare'. Associata all'architettura, ne esprime il legame indissolubile alle società che la producono e all'ambiente in cui si trova. Qualificare il progetto in contesti di elevato valore patrimoniale come vernacolare comporta, quindi, la precisa volontà di attivare, attraverso l'architettura, relazioni sincere e solidali con il contesto ambientale, patrimoniale e non per ultimo sociale in cui si interviene.

Architettura, paesaggio e tempo

Il progetto di architettura può contribuire a far emergere la profondità storica del paesaggio. Questo diventa indispensabile quando si opera

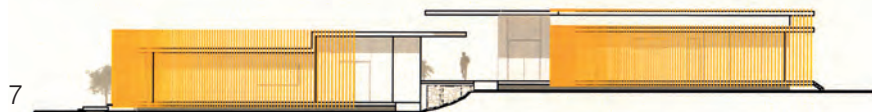
in aree d'interesse archeologico, in cui le tracce della storia sono spesso nascoste, oblitee dall'agricoltura e dalle stratificazioni del tempo. Se l'obiettivo del progetto non è più quello di localizzare un insieme di oggetti e funzioni in un sito ma piuttosto quello di fabbricare uno *spazio di relazioni*, allora l'architettura può diventare uno strumento per *mettere in scena* i segni che il tempo imprime sul paesaggio, le sue stratificazioni. L'architettura si mette a sistema con le permanenze e diventa *vernacolare*, cioè appartiene a quel luogo in un preciso tempo storico.

Il progetto di un centro visitatori per l'area archeologica di Santa Venera al Pozzo ad Aci Catena (CT)

Attraverso una didattica laboratoriale e multidisciplinare, in dialogo con gli enti preposti alla tutela e gestione dell'area, si è sperimentata una azione progettuale integrata (architettura-paesaggio) sull'area archeologica di Santa Venera al Pozzo ad Aci Catena (CT) nell'arco di tre anni accademici (2016-19),⁶ portando avanti l'ipotesi di riqualificazione paesaggistica del parco archeologico e la progettazione di un centro visitatori. All'interno dell'area di circa 9 ettari, i resti di antichi insediamenti greci e romani, con emergenze di rilievo (terme romane, fornaci), sono immersi in un paesaggio agrario di agrumeti terrazzati irrorato da copiose sorgenti e isolato, per la particolare configurazione geomorfologica, dalla galoppante crescita urbana dei centri abitati limitrofi.

Il progetto di paesaggio, condotto anche con la modalità del workshop immersivo,⁷ ha permesso di andare alla ricerca dei caratteri identitari del luogo, trasformandoli successivamente in concetti federatori per la riconquista e riorganizzazione del sito a più scale spaziali e temporali. L'intervento architettonico del centro visitatori si è misurato con le istanze emerse dal progetto di paesaggio, traendo dal rapporto con il contesto le proprie matrici culturali, spaziali e formali. I concetti federatori emersi dalle 'analisi inventive' che hanno nutrito il racconto del luogo prodotto dai progetti di paesaggio (l'acqua, la campagna, il tempo), convergendo nel progetto di architettura, ne hanno ampliato il campo d'azione. L'architettura si è così confrontata non solo con le tracce degli elementi patrimoniali del sito, ma anche con la più ampia dimensione

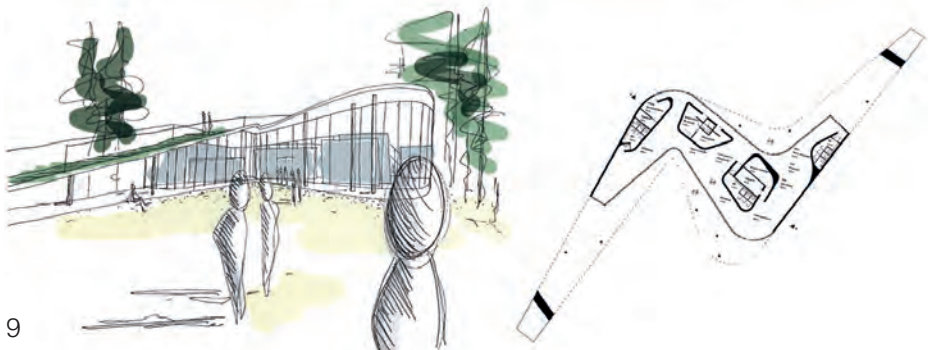




7



8



9

paesaggistica, con l'ambizione di attivare punti di vista e possibilità di fruizione inediti sul patrimonio esistente.

Note

¹ Hoffmann H. W., "Instrumentalised Otherness – on the Origins of the Visitors Centre", in *Detail*, n. 3, 2016, p. 119.

² *Ivi*, p. 120.

³ Atripaldi A. M., Calvagna S. (2017), p. 9-10.

⁴ Martins A., "Vijversburg Visitor Center by Junya Ishigami & Associates and Studio Maks" (<https://www.architecturalrecord.com/articles/12874>, 1 agosto 2017)

⁵ Abalos I., *Atlas pintoresco*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2008.

⁶ Il lavoro illustrato è stato condotto nell'ambito dei corsi di *Architettura e composizione I e Laboratorio* e di *Teoria Pratica e Progetto del Paesaggio*, attivati nel Corso di laurea magistrale a ciclo unico in Ingegneria edile-Architettura dell'Università degli Studi di Catania.

⁷ Con la partecipazione di Pierre Donadieu.

Didascalie

Fig. 1: *Abri du Pèlerin* della cappella di Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1953-55. Le Corbusier. Cartolina postale del 1962 raffigurante il Giorno del pellegrinaggio.

Fig. 2: *Cyclorama Building*, Gettysburg, 1962. R. Neutra, R. Alexander.

Fig. 3: *Wright Brothers Memorial Visitor Center*, Kill Devil Hills, 1966. E. Mitchell, W. Cunningham, R. Giurgola.

Fig. 4, 5: *Fogo Headquarter*, Isola di Fogo, Capo Verde, 2014. OTO arquitectos.

Fig. 6: Visitor Center del Parco floreale *Groot Vijversburg*, Tytsjerk, 2017. Junya Ishigami & Associates e Studio Maks.

Fig. 7: Elaborati di corso (studenti Ciccina L., Monaco D., Ragonese S., Rao V.)

Fig. 8: Veduta del sito di progetto.

Fig. 9: Elaborati di corso (studenti: Aasholm R., Di Carlo V., Zermo T.)

Bibliografia

Anna Maria, Atripaldi, Simona, Calvagna (2017), "The design of volcanic ground, from disaster to heritage. Architecture and landscape in Macaronesia", in *Atti del convegno Le Vie dei Mercanti XV Forum Internazionale – World Heritage and Disaster. Knowledge, culture and representation*, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli.

Renato, Bocchi (2009), *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi editore, Roma.

Pierre, Donadieu (2012), *Sciences du paysage*, Ed. Lavoisier, Paris.

Hans Wolfgang, Hoffmann (2016), "Instrumentalised Otherness – on the Origins of the Visitors Centre", in *Detail*, n. 3, 2016, pp. 114-120.

Steven, Holl (1996), *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York.

Tre modi di lavorare con l'antico: il caso di Palazzo Testa-Pelosi a Frigento

Renato Capozzi

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, SSD ICAR/14, renato.capozzi@unina.it

Premessa

Il contributo illustra gli esiti finali del Progetto di Ricerca METRICS "Metodologie e Tecnologie per la gestione e RIqualificazione dei Centri Storici e degli edifici di pregio". L'apporto del gruppo di ricerca che ha coinvolto studiosi ed esperti delle discipline di Area 08 rappresentate all'interno del Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli "Federico II" si è articolato in due parti correlate: la prima inerente le attività di ricerca industriale, la seconda le attività di sviluppo sperimentale nelle molteplici applicazioni al caso studio dimostratore. Alla condivisione delle conoscenze e definizione metodologica della prima parte della ricerca ha corrisposto, nella seconda, lo sviluppo applicativo. I risultati finali di tali sperimentazioni, raccolte in varie pubblicazioni a carattere disseminativo¹, si sono condensate in elaborazioni analitiche e prefigurazioni progettuali. I contributi esecutivi di ricerca si sono focalizzati nell'applicazione integrata multidisciplinare ad un centro storico in Campania individuato nel Comune di Frigento quale caso dimostratore generale del progetto di ricerca. Nell'ambito dell'aggregato storico, oltre alle consuete analisi storiche-morfologico-spaziali che approfondiscono i caratteri degli spazi urbani, è stato selezionato Palazzo Testa Pelosi quale manufatto su cui approntare un progetto architettonico di modificazione e rigenerazione. La perimentazione dell'area studio è stata determinata dall'opportunità di includere varie casistiche d'intervento che intersecassero i temi affrontati e gli obiettivi generali del progetto. L'area prescelta ha, in tal modo, testato un approccio multi disciplinare con il concorso di molteplici competenze presenti nel gruppo di ricerca. L'area progetto limitrofa alla Cattedrale è contraddistinta dalla convergenza lungo via Frontespizio di parti urbane differimenti – quella del tessuto consolidato (Strappa, 2018) di crinale e quella "aperta" al paesaggio di fondovalle –, comprende alcuni lotti di testata incompiuti degli isolati del centro storico, un sistema di spazi pubblici e naturali e l'annunciato edificio di pregio - Palazzo Testa Pelosi - assunto a paradigma di modi e tecniche di intervento. Questa scelta ha consentito di integrare molteplici approcci disciplinari da quello architettonico e urbano, a quello del restauro urbano e architettonico, a quello tecnologico-ambientale natu-

ralmnete a partire dalla necessaria conoscenza storica congiunta alla restituzione info-grafica a cura delle discipline della storia, del disegno e della rappresentazione. Su tali ineludibili conoscenze si è innestata l'attività di progetto secondo le rispettive competenze in uno spirito di continua integrazione dialettica tra strumentari, opzioni possibili, alternative da mettere a confronto al fine di rendere generalizzabili e implementabili i risultati raggiunti.

Tre presupposti teorico-medologici

Il caso di Palazzo Testa-Pelosi paradigmaticamente pone una serie di snodi teorico-metodologici in ordine al rapporto tra antico e nuovo. Un rapporto che risulta particolarmente significativo quando le vestigia, essendo dirute, hanno perduto in gran parte la loro unitarietà formale pur conservando un rilevante valore testimoniale sia per la collocazione urbana, sia per le qualità spaziali, sia per l'assetto morfo-tipologico (Caniggia, 1997) di cui rappresentano uno stadio e una formulazione stabile. L'edificio si colloca lungo via Frontespizio, in diretto rapporto col Duomo, con l'ingresso in asse con vico Il Roma ultima propaggine della teoria di isolati del nucleo originario romano-sannita e addossato ad una cortina recente di ristrutturazione presenta verso nord un ampio spazio a giardino che declina verso il paesaggio naturale e aperto di via Limiti. L'edificio si può classificare come un tipo a blocco aggregato schiera che nella parte centrale, in corrispondenza dell'androne di ingresso, presentava un piccolo cortile concluso da una scala disposta longitudinalmente. Allo stato permangono le murature del solo primo livello del fronte, alcune porzioni di solai lignei nella parte ovest e murature in elevazione attorno al blocco scala nonché, verso il giardino, numerose superfetazioni e aggiunte incongrue. Sul fronte principale e su quello laterale, più tardo, si riconoscono alcune decorazioni lapidee come il portale, le mensole del piano nobile e le riquadrature dei locali aperti sulla strada. A tale congerie piuttosto informe, che però sottende un certo ordine formale, i presupposti teorico-metodologici cui riferirsi erano di varia natura e orientamento. Scartando a priori sia ipotesi di ricostruzione in stile, sia la "museificazione del rudere" lasciato nello stato

attuale con minimi interventi - come in alcune contemporanee installazioni evenemenziali ed effimere - le principali opzioni prese in esame si possono classificare in tre orientamenti metodologici ed altrettante soluzioni progettuali. I tre orientamenti possono essere ordinati secondo livelli crescenti di modificazione corrispondenti a rispettive posture metodologico in ordine alla dialettica antico-nuovo e riferibili ad altrettante tipologie costruttive nell'ambito dell'interazione con edifici contigui nell'aggregato.

Il primo orientamento - di impatto modificativo "basso" - definibile come un "costruire un riparo all'antico" mediante una aggiunta elementarista distinta per forma e per elementi adoperati, opera per scarto e straniamento introducendo all'interno della fabbrica nuovi elementi riconoscibili che attingono ad una sintassi distinta da quella del manufatto esistente - che copre e risignifica al tempo stesso - seppur ad esso riferibile nella ripresa dei principali allineamenti, giaciture e dell'impronta planimetrica. Il secondo orientamento - di impatto modificativo "medio" - definibile come un "costruire sopra l'antico", invece opera secondo una diversa strategia nel collocare un nuovo manufatto nettamente distinguibile al di sopra di quello esistente determinando una apparente continuità volumetrica che definisce, nel distacco tra le due parti, una nuova configurazione dell'edificio: un costruire sul costruito che sonda registri espressivi analoghi o differenti ma in qualche misura alludenti ad una possibile, anche se mediata, unità volumetrica.

Il terzo orientamento - di impatto modificativo "elevato" -, anche questo riconducibile ad una serie di exempla presenti in letteratura (Grassi, 1988), definibile come un "costruire in prosecuzione dell'antico", estrude il manufatto in continuità con le tracce delle antiche vestigia non distaccandosene se non per la variazione dei materiali e la riconoscibilità delle parti ma assumendone non tanto il registro formale e decorativo - ricadendo in tal caso nel caso del ripristino o peggio del falso - quanto la sintassi regolativa. Le scansioni, il ritmo delle bucaure, le assialità le spazialità interne. La sperimentazione progettuale alla luce dei presupposti teorico-metodologici prima annunciati ha perlustrato tre differenti e correlate soluzioni che sodassero e verificassero in *corpore vili* la mag-

giore o minore adeguatezza al caso preso in esame, secondo molteplici parametri e requisiti pre-assunti.

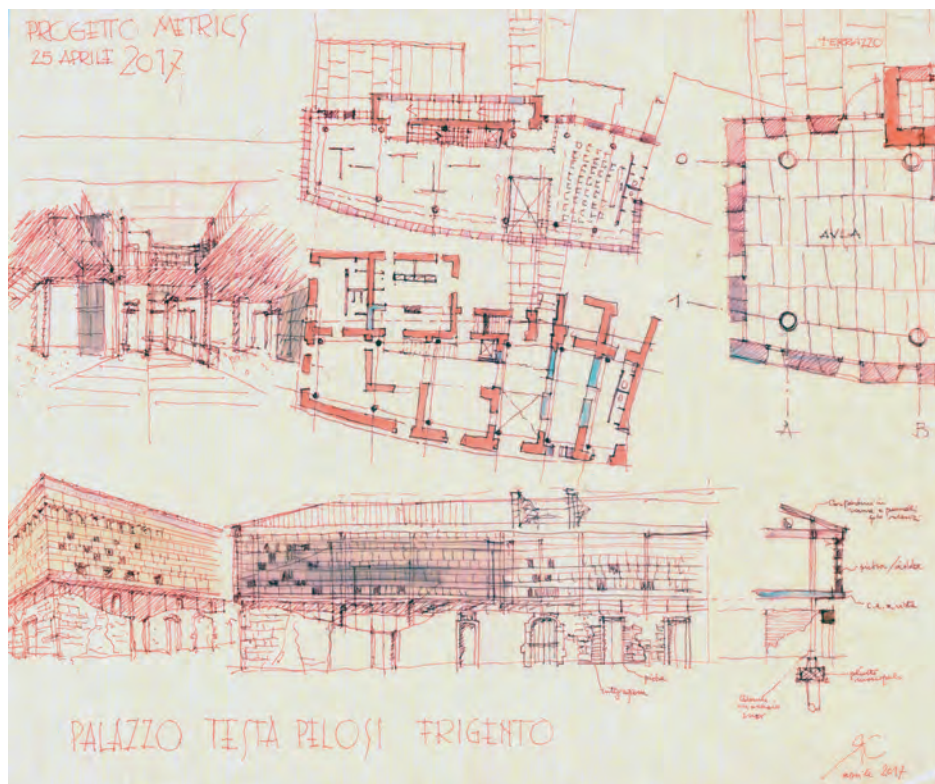
Dopo una prima fase di processamento dei materiali di base ancora non puntualmente verificati e sistematizzati dalle attività di rilevamento messe in campo si è passati alla elaborazione compiuta delle tre ipotesi che, messe a confronto, secondo la recente metodologia comportativa proposta da Martin Boesch e da altri (Boesch, Lupini, Machado, 2017), consentono una chiara articolazione e valutazione degli esiti, delle potenzialità, dei limiti e dei caratteri distintivi sul piano formale e urbano che ognuna porta con sé.

La prima soluzione, liberato il rudere da aggiunte incongrue, dalla vegetazione infestante, propone una unica copertura sino alla presumibile quota di gronda originaria che, eliminando le superfetazioni incongrue e ripristinando ove possibile gli assiti di implacato lascia, dopo gli opportuni interventi di consolidamento e conservazione previsti nel progetto di restauro, le tracce dell'edificio preesistente lasciato allo stato di rudere. Un rudere che, in ragione della nuova copertura, viene protetto ma vieppiù risignificato come una loggia civica: un riparo tettonico per accogliere funzioni civili, un prolungamento "cintato" dello spazio pubblico esterno che viene esaltato dalla presenza del grande "canopo".

La copertura in carpenteria metallica segue la forma mistilinea delle murature perimetrali risvoltando lungo il muro di spina in corrispondenza dell'edificio adiacente ed è sostenuta da una doppia teoria di colonne in calcestruzzo discoste dalle murature esistenti e collocate in prossimità dei cantonali. Il volume del corpo scala viene offrendo la possibilità di uno sbarco alla quota originaria del primo implacato con la realizzazione di una passerella metallica con assito in legno da cui poter osservare: l'assetto tipologico-materico del palazzo, le creste murarie e consentendo inediti affacci sia verso il centro antico, sia verso la cattedrale nonché verso la vallata dei Limiti e dei sistemi montuosi posti a nord. Uno spazio pubblico semiaperto e coperto con una foratura in corrispondenza dell'asse dell'ingresso a segnalare la presenza di un'originaria corte.

La copertura consentirà sul piano spaziale, da un lato di determinare un luogo pubblico connesso al sagrato e alle testate degli isolati degli iso-





lati del centro antico, e dall'altro, di realizzare una cospicua permeabilità visiva con lo sfondo naturale retrostante.

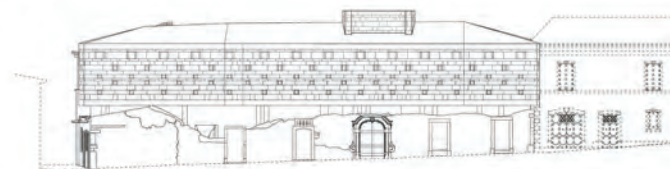
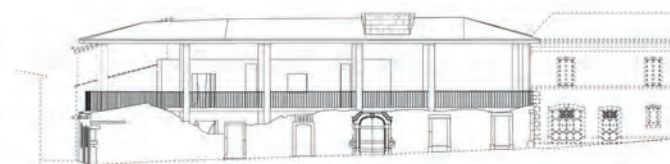
La seconda soluzione rispetto alla prima introduce due rilevanti variazioni: la copertura è doppia per realizzare un volume abitato discosto opportunamente dalle creste murarie e sorretto anch'esso da una teoria di colonne questa volta di acciaio e di diametro minore disposte ancora una volta in prossimità dei cantonali murari. Questa ipotesi consente al piano terra di riconoscere le parti antiche illuminate dallo iato prodotto dall'innalzamento della quota di sbarco della scala e, al primo piano, la realizzazione di una sala civica ipostila nella parte ovest e di servizi e uffici. Nei caratteri architettonici è risondata la modalità stereotomico-muraria ma in una facies completamente differente che trova nella ripetizione del ritmo delle pietre e delle bucaure alternate un rimando ai colombari e al linguaggio delle costruzioni agricole e delle masserie irpine. Il volume sovrapposto presenta in copertura e al primo impalcato una foratura in corrispondenza dell'asse dell'ingresso a segnalare la presenza di un'originaria corte. Le creste murarie perimetrali sono protette con superfici di sacrificio e le integrazioni murarie lapidee distinguibili si limitano alla sola riconfigurazione del varco posto a destra del portale d'ingresso. Il nuovo volume stabilisce con le rovine sottostanti un rapporto "per contrasto" e consente da un lato di dotare il borgo di una ulteriore attrezzatura pubblica e, dall'altro, di preservare la presenza volumetrica dell'antico palazzo. Il corpo a nord che contiene la scala è volumetricamente ricomposto con la riconfigurazione dei sistemi di risalita. Il primo impalcato è collocato a un livello di circa 4 m dalla attuale quota d'ingresso per allinearsi all'impalcato dell'edificio adiacente.

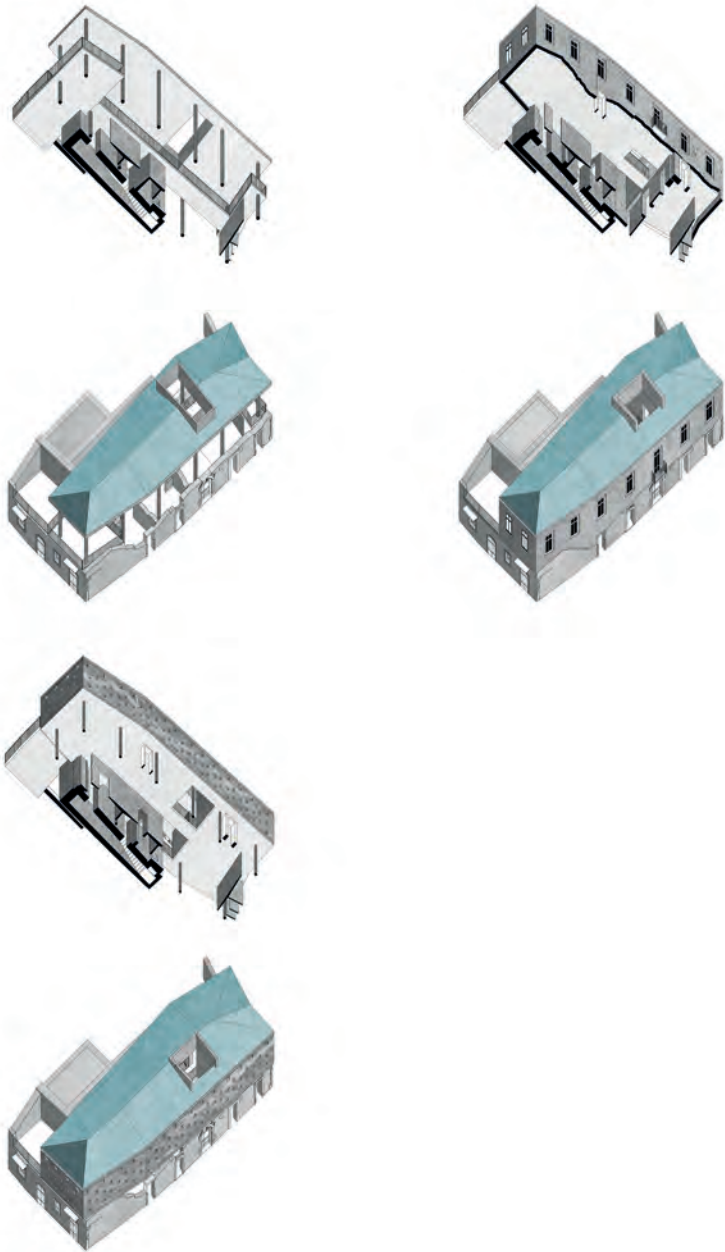
Il nuovo piano abitabile, servito dalla nuova scala in prosecuzione di quella antica, dotato dei necessari servizi e impianti tecnologici, è distinto in due parti: quella a sinistra dell'ingresso completamente sgombra per mostre, esibizioni, riunioni e quella a destra per aula studio-formazione e piccole conferenze.

La terza soluzione nel ribattere le geometrie e gli assetti tipologici delle murature esistenti accoglie alcune ipotesi ricostruttive proposte e consente di ospitare numerose altre funzioni collettive. Le nuove murature

si fondano su quelle esistenti consolidate e regolarizzate introducendo pareti in c.a. in aderenza sulla faccia interna e sono distinguibili da quelle originarie per grana e pezzatura determinando, in corrispondenza delle superfici di contatto, opportuni arretramenti in sottosquadro. Le cornici marcapiano gli architravi e coronamenti sono realizzati anch'essi in sottosquadro per evocare *in absentia* le antiche membrature. Le bucatore del piano nobile sono previste nella originaria dimensione e altezza riproponendone solo il loro ritmo e allineamento e non l'apparato decorativo. La riconfigurazione del volume anche se in maniera stilizzata ricostituisce quella densità e porosità che nella condizione attuale è ridotta a recinto murario incapace di realizzare un autentico volume e spazio interno abitabile. Il volume segue la forma mistilinea delle muraure perimetrali principali su via Frontespizio risvoltando lungo il muro di spina in corrispondenza dell'edificio adiacente lungo la prosecuzione di Vico I Roma. In tale ipotesi la scelta è di realizzare una riconfigurazione volumetrica in cui le rovine sono integrate nei nuovi paramenti.

Dal punto di vista dell'uso il palazzo può ospitare, allo stesso modo della seconda ipotesi, un'aula civica per mostre, convegni, alta formazione, info-point turistico connesse all'ipotesi di riqualificazione del borgo come "albergo diffuso". Il volume presenta in copertura e al primo impalcato una foratura in corrispondenza dell'asse dell'ingresso a segnalare la presenza di una originaria corte. Il completamento volumetrico stabilisce con le rovine sottostanti un rapporto "per affinità" (Grassi, 1988) e consente di dotare il borgo di una ulteriore attrezzatura pubblica a anche di preservare la memoria delle vestigia dell'antico palazzo in questo caso riutilizzate e incorporate. Il corpo a nord che contiene la scala è volumetricamente ricomposto con la riconfigurazione dei sistemi di risalita. Il primo impalcato è fissato alla quota originaria del piano nobile posta a c.a. 3 m dalla attuale quota d'ingresso ed è distinto in due parti: quella a sinistra dell'ingresso articolata in due spazi per mostre, esibizioni, e quella a destra per aula studio-formazione e piccole conferenze.





Note

¹ Il presente saggio nella sua forma integrale e più ampia è apparso per la prima volta, quale esito della ricerca PON Metrics, col titolo Renato Capozzi, “Le ragioni del progetto per un edificio di pregio. Il caso dimostratore di Palazzo Testa-Pelosi a Frigento”, in Id. (a cura di | ed.), *Approcci, metodologie, procedure e tecniche per la riqualificazione e la resilienza dei centri storici e degli edifici di pregio. Il progetto come verifica sperimentale. Esiti finali* | *Approaches, methods, procedures and techniques for regeneration and resilience of the historical centers and buildings of prestige. The project as experimental control. Final results*, Clean, Napoli 2018, pp. 336-371. e poi ulteriormente rivisitato col titolo Renato Capozzi, “RICERCA PON METRICS. Il caso dimostratore di Palazzo Testa Pelosi a Frigento tra artificio e natura” in Paola De Joanna, Antonio Passaro (eds. | a cura di), *Sustainable technologies for the enhancement of the natural landscape and of the built environment* | *Tecnologie sostenibili per la valorizzazione del paesaggio naturale e del costruito*, Luciano Editore, Napoli 2019.

Didascalie

Fig. 1: Studio sul comune di Frigento con l'individuazione delle aree di progetto (disegno di Renato Capozzi).

Fig. 2: sopra: Studio preliminare su Palazzo Testa Pelosi, aprile 2017 (disegno di Renato Capozzi), sotto: 1ª soluzione “un riparo all'antico”, collage, (disegno di Renato Capozzi).

Fig. 3: Comparazioni tra 1ª / 2ª / 3ª soluzione, prospetti principali su via Frontespizio

Fig. 4: Comparazioni tra 1ª / 2ª / 3ª soluzione, assonometrie dal basso *à-la Choisy*.

Bibliografia

Martin Boesch, Laura Lupini, João F. Machado (eds.) (2017), *Yellowred. On Reused architecture*, Mendrisio-Milano, Academy Press-Silvana Editoriale.

Giovanni Carbonara G. (2005), “Introduzione”, in Laura Mauriello, *Territorio e analisi morfologica. Frigento: prospettive di ricerca e proiezioni di intervento*, Frigento, Tipolitoelle, p. 10.

Ginafranco Caniggia (1997), *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Maffei G. (ed.), Firenze Alinea.

Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei (2008), *Lettura dell'edilizia di base*, Firenze, Alinea.

Renato De Fusco (2012), *Restauro. Verum factum dell'architettura italiana*, Carocci, Roma.

Giorgio Grassi (1988), *Architettura lingua morta*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano.

Giuseppe Strappa (2015), *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Milano, FrancoAngeli.

Giuseppe Strappa (2018), “Tessuti storici e forme in divenire” in Renato Capozzi, Adelina Picone, Camillo Orfeo (a cura di | eds.), *Approcci integrati per l'analisi e il recupero dei centri storici tra morfologia e costruzione* | *Integrated approaches for the analysis and recovery of historic centers between morphology and construction*, Napoli, Clean.

Comporre con l'antico Kos, città archeologica

Domenico Cristofalo

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR-14, dcristo@hotmail.it

«Interrogarsi sul senso dell'architettura significa ricercare un principio di legittimazione universale non soltanto riferito al presente [...]»¹, ma anche al patrimonio di “forme” che la nostra umanità eredita dal passato e dalla tradizione. Le “forme”, in questa accezione, coincidono con le idee (l'archetipo) e con il fenomeno (la costruzione). Ricercare il “senso” dell'architettura significa indagare le invarianti attraverso la memoria della collettività. “Senso” e memoria sono direttamente correlati tra loro «[...] dal momento che è attraverso la *memòire* che il senso si configura»². Con lo strumento dell'immagine (il ricordo) e del frammento (la rovina) la memoria si attualizza acquisendo una dimensione collettiva. In architettura, è possibile affermare quindi che la *memòire* è portatrice di cariche “formali” e dunque “di senso”, e a questo è sotteso il progetto di architettura.

La rovina, perdendo tutto quello a cui era chiamata ad adempiere – ovvero la funzione, si carica per noi che l'abbiamo ereditata, di nuovi valori e di nuovi rapporti. Piranesi dichiarava tale valore identitario dell'architettura attraverso i ruderi e le rovine, oggetti delle sue incisioni. L'architettura di conseguenza non può essere ridotta a pura costruzione, come ci mostra José Ignacio Linazasoro con i suoi lavori, proprio perché la rovina è portatrice, seppur incompleta, di “forma” e memoria³.

Il processo conoscitivo della memoria si fonda sull'assunto per cui il resto archeologico non può da solo rievocare il senso del linguaggio di un'architettura passata. Da solo, il frammento architettonico, se non con l'interazione formale e spaziale, resta evocativo di un brano illeggibile e muto. È possibile ridiscutere consapevolmente il valore che ha per noi quella architettura solo evitando la sterile replica anastilotica. In questa costruzione di pensiero, la ricerca sulla “forma” ha un ruolo chiave per reinterpretare omogeneamente la tradizione⁴.

Il progetto di anastilosi, quindi, permette al più di integrare, là dove la consistenza dei ritrovamenti archeologici è tale da consentirne una completa ricostruzione degli apparati architettonici “antichi”. In caso contrario, il progetto del “nuovo” interviene cercando di sopperire alla mancanza dei dati di scavo assumendo la questione dell'Ordine eredi-

tato come un linguaggio passato a cui far riferimento e con cui dialogare criticamente.

Kos, città archeologica

Sull'isola di Kos, la presenza degli scavi archeologici è particolarmente viva e per il progetto di architettura è inevitabile il confronto con la "materia" genetica del suo passato. La città dodecanesina gode di una ricca stratificazione storica, come per molti altri contesti urbani del Mediterraneo. Kos costituisce uno dei più importanti esempi di "città archeologica", grazie alla ricchezza e varietà dei resti rinvenuti e dagli scavi che ancora oggi, complici le indagini italiane⁶, coesistono e insistono nella città dei nostri giorni.

Come per il caso dell'area dei Fori Imperiali e di quella del Mausoleo di Augusto a Roma, la città dell'isola greca costituisce un esempio di resilienza delle rovine, sia greche che romane, in piena area urbana. La notevole ricchezza del palinsesto di stratificazioni storiche è testimoniata soprattutto da una grande quantità di reperti archeologici e da rovine architettoniche che riaffiorano dal suolo. Ciononostante, la condizione attuale dell'insediamento urbano non corrisponde a quello "antico" e non instaura né relazioni visive né rapporti urbani con l'"antico" tracciato.

I rapporti che le forme della terra stabiliscono con il mare sono connotati attraverso le antiche architetture greche, e successivamente romane, dell'isola. Una grande insenatura sul lungo litorale orientale del capo insulare (il porto) faceva da perno ai grandi sistemi di "vuoti" urbani.

Il porto (un mandracchio più largo che profondo) governava la struttura delle relazioni tra le forme delle grandi architetture civili. Il sistema figurale dei "vuoti" composto dai sistemi spaziali "agorà/agorà-strada/agorà del pesce" e da "ginnasio/palestra/stadio" era contenuto ai due versanti del lieve acrocoro. Su di questo si ergeva parte dell'insediamento urbano. Il porto, come un'orchestra in un teatro, sanciva un ordine radiale rispetto a questi spazi liberi e al tessuto urbano⁷. Allontanandosi dal mare, la parte densa della città ammagliava le curve di livello attraverso un "tappeto" di insulae abitative, le quali erano tre volte più lunghe

della loro larghezza. A ridosso del monte, sulle reni del banco roccioso in risalita, con la cavea infossata e l'orchestra aperta verso il mare, si stagliava il grande teatro di Kos. A tenere tese queste figure sul piano in declivio, vi era una grande muraglia perimetrale (come un grande "lazo") la quale correva per tutto il perimetro dell'espansione, inforcando verso il porto. Una strada (il decumano/platèia) tagliava il sistema dei grandi "vuoti" urbani dal tappeto delle insulae. È a partire da questa "collocatio" di figure che il progetto prende le mosse.

I "vuoti" generati dagli scavi archeologici, sia quelli conclusi, che quelli in corso d'opera, così come si presentano nei nostri giorni, non riescono a restituire il senso spaziale delle architetture ritrovate. Nonostante una profonda conoscenza dei fatti storici-archeologici di quello che è stato rinvenuto, gli spazi degli scavi si limitano ad una sterile protezione dell'area e ad un contenimento dei terrapieni sbancati⁸. La loro "dispositio" sul piano urbano è del tutto occasionale, contingente e puntuale e non è espressiva di nessuna relazione né con l'impianto antico, e tanto meno con la città dei nostri giorni. Gli scavi, quindi, sono riconoscibili come delle larghe "cavità" informi sul piano figurativo della città.

Il piano generale prevede nel programma di interventi una serie di scavi e di demolizioni ridotte al minimo di edifici privati. Partendo dalle conoscenze e dalle ipotesi morfologiche che le ricerche storiche e archeologiche hanno portato alla luce, l'idea del progetto generale è quella di restituire alla città del nostro tempo il senso che ha per noi l'architettura ereditata dal passato. La demolizione controllata (un nuovo "fare spazio") non influisce sul carattere dei luoghi della città dei nostri giorni, poiché i corpi scelti per l'abbattimento sono poco significativi nel loro scenario spaziale e storico. I due versanti opposti dell'acrocoro centrale tornano a sistema attraverso il ripristino spaziale delle due grandi strutture di "vuoti". Sul piano orizzontale, le due depressioni date dalle "cavità" delle figure delle "antiche" architetture civili (spazi sgombri), ritornano a contenere le pendici della "convessità" dell'acrocoro (spazi densi). Il progetto di architettura rende esplicite, partendo dalla "forma" dello

scavo archeologico urbano, la memoria di quei luoghi. La contemporaneità della città “viva” non viene negata, ma anzi si carica di valori inediti. L’impianto generale urbano viene riscritto e propone relazioni di senso direttamente con la struttura di regole delle “forme” che soggiacciono silenziosamente al di sotto di essa.

La nuova agorà

Il sistema agorale viene ristabilito partendo dalle riflessioni di carattere formale e spaziale che lo costituivano. Lo spazio libero all’interno dell’agorà è conformato dal nuovo “bordo”. Il carattere del “vuoto” è dato dalle relazioni spaziali e dalle “tensioni” che i nuovi spigoli instaurano nello spazio recintato. Il fondamento della figura è individuato nell’angolo tra il decumano/platèa (a sud) e il cardo/strada che incrocia e porta a mare (a est). È la parte “cantonale” che stabilisce relazioni e gerarchie con tutti gli altri lati. La tensione è data dalla regola sintattica che viene costruita: più articolato e poliedrico è il controbordo del versante opposto, più si afferma con stabilità l’angolare tra il decumano e la strada che porta al mare.

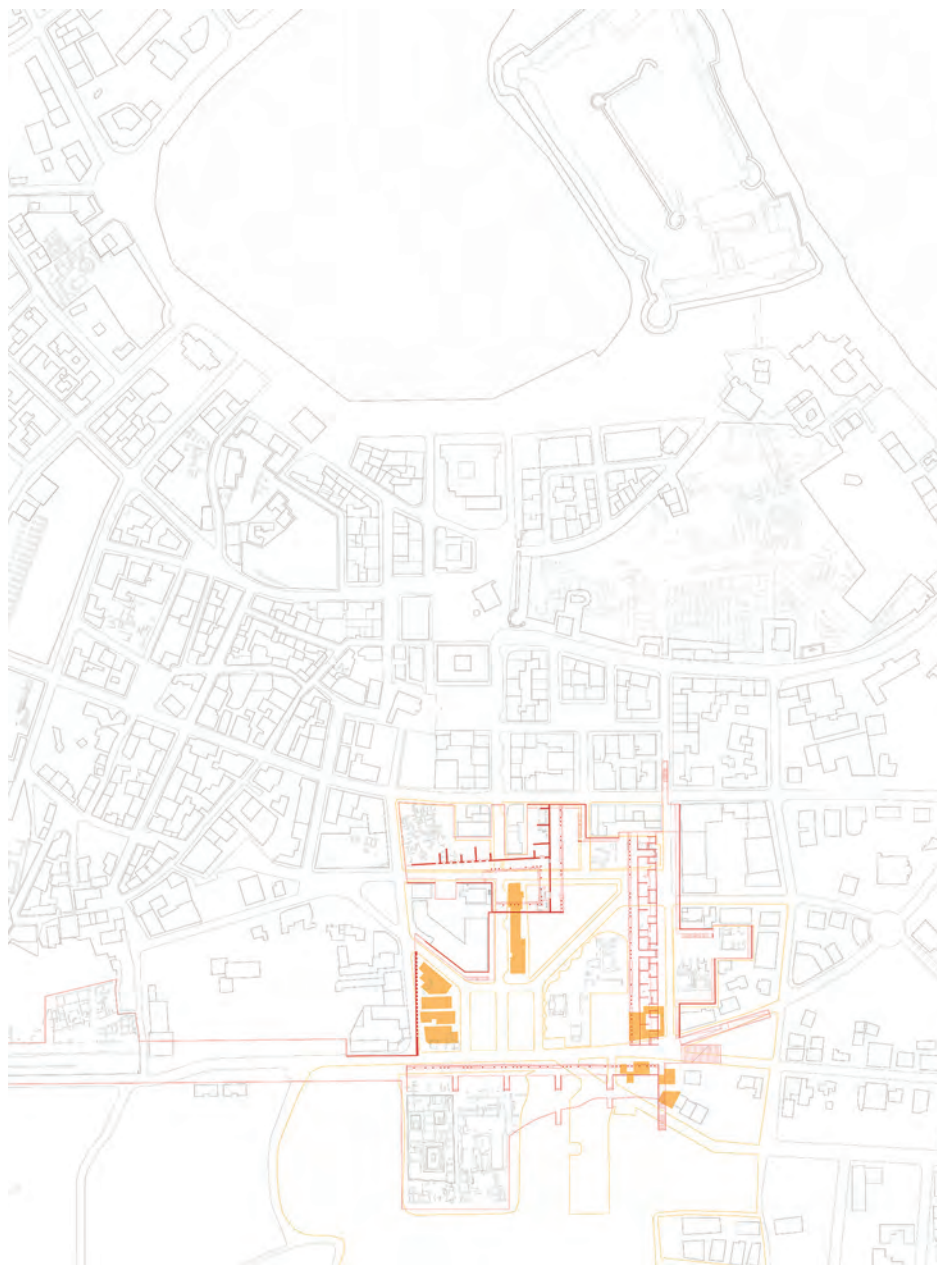
I diversi scavi presenti in quest’area, nella condizione di molteplici “crateri” amorfi sul suolo, sono così riunificati e liberati dalla condizione dell’accidentale e dell’occasionale.

Corpi in luce, corpi in ombra

I segni minimi ricostruiti sono quelli dell’angolo, ovvero l’incontro dei due lati che percorrono sulla stoà orientale (un lato) e la stoà meridionale (il fondo). I nuovi volumi restituiscono le relazioni spaziali che offrivano i porticati delle “antiche” stoài che affacciavano sul grande spazio libero. Alle spalle, un’infilata di stanze serrava linearmente il perimetro dell’agorà e introduceva al tessuto ippodameo della città densa. Gli apparati sono quelli dell’Ordine “antico”.

La piattaforma basamentale (un nuovo stilobate con crepidine) si ancora al suolo della quota archeologica e si integra alle tracce già rilevate dagli studi archeologici. È la figura del “vassoio” che riceve i resti e i frammenti che riemergono dagli scavi. La piattaforma si conforma





lasciando libertà d'azione alle eventuali presenze di muro o colonne ritrovate. Il nuovo stilobate offre una quota unitaria di appoggio per i nuovi muri delle stanze e isola e protegge i resti rinvenuti dalle scosse telluriche frequenti su quest'isola.

Il muro di fondo del nuovo porticato contrasta con i resti delle colonne di pietra bianca (talvolta anastilottizzate), come un piano verticale "muto". Il muro, asciugato ai minimi termini, è costituito da una superficie opaca con cui descrivere semplicemente l'involucro spaziale delle stanze che un tempo delimitavano l'agorà. L'idea nasce dalla necessità di ricollocare i resti più significativi del muro (cornicioni e bugnati) nei punti più opportuni alle quote che gli corrispondevano. Inoltre, gli appoggi a terra sono puntuali e – data la leggerezza e conformazione della struttura – godono di una grande luce. Una leggera trave metallica (una doppia lamiera aperta saldata) molto più alta che sottile corre intorno al nuovo perimetro descritto della stoà, senza replicarne pedissequamente la spartitura e si muove sui resti che riaffiorano. Con lo stesso materiale con cui erano edificate queste stanze si tamponano queste "travi-parete". Sull'affaccio "interno" all'agorà è collocata una tamponatura con pietra locale nera e una pietra biancastra per la tamponatura dell'opposto fronte urbano. L'apparecchiatura dei tamponamenti gode di nuove proprietà ritmiche e segna solo con i ricorsi orizzontali le quote degli stipiti delle antiche aperture e la quota dello zoccolo su cui si innestavano i muri. I resti sono ospitati su questo piano verticale che li narra. Dunque, la "trave-parete" funge non soltanto da fondale all'infilata della "colonnatio" e da involucro minimo delle stanze della stoà, ma anche da lapidarium per i frammenti rinvenuti.

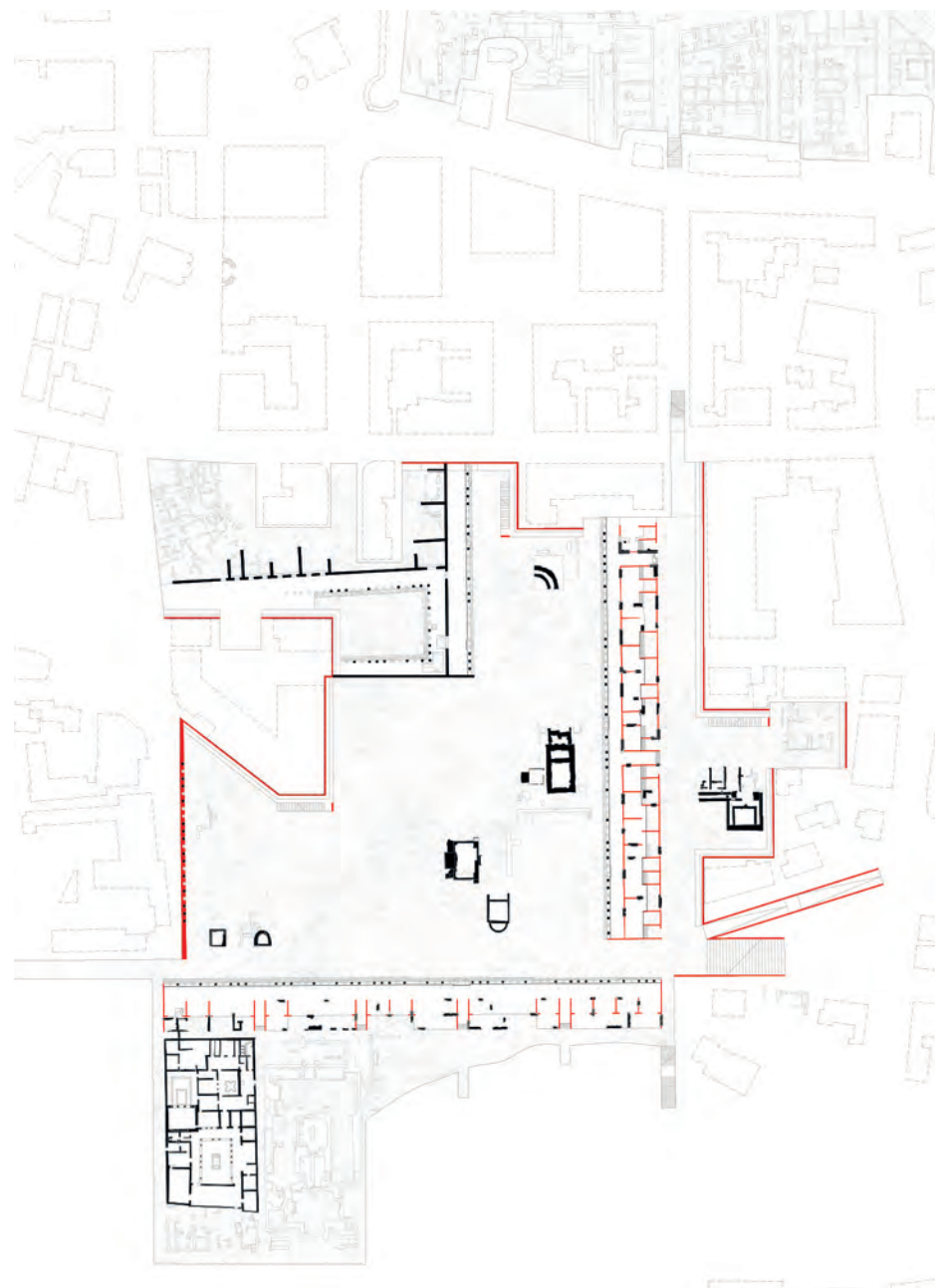
Le stanze vedono invertiti i loro principi di percorrenza: se prima si accedeva a queste solo nel senso della profondità, ora costruiscono passaggi interni longitudinali, schermandosi sui lati lunghi. Gli spazi del recinto sono restituiti come stanze libere contro il cielo, concatenate linearmente e che compongono un lungo giardino litico segreto.

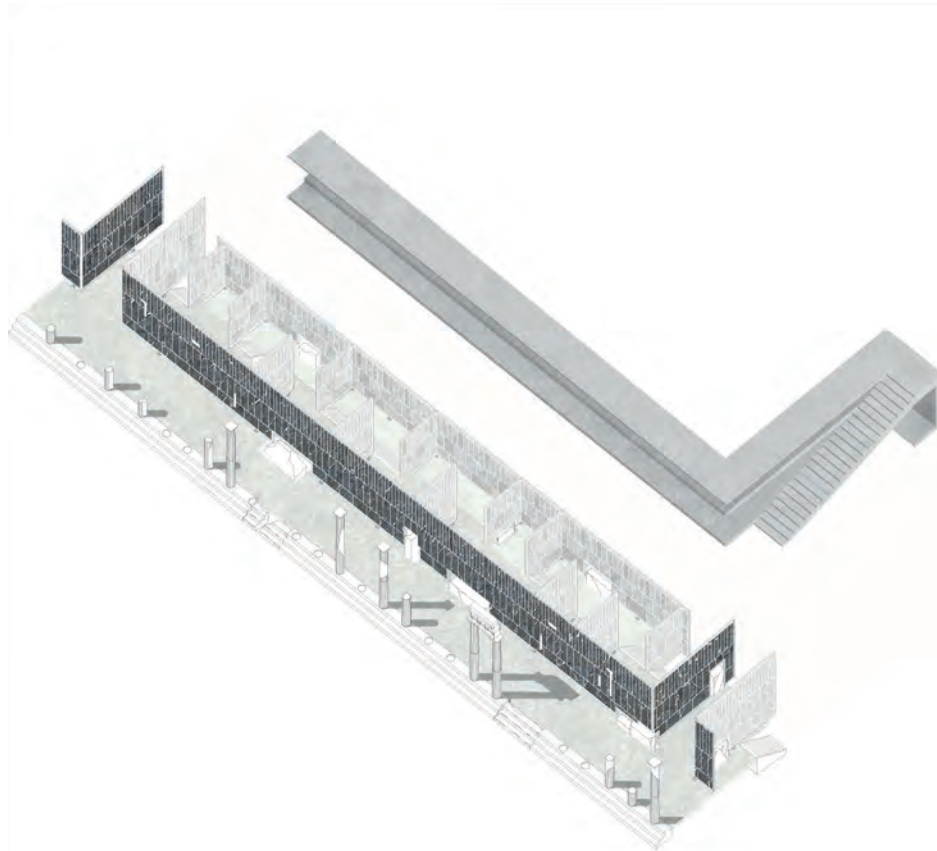
Sul fondo della figura dell'agorà, ovvero sulla stoà meridionale, i rapporti con la città si affievoliscono. La stoà e le sue stanze si aprono direttamente sull'attuale paesaggio di natura libera della campagna coa. In questa parte è declinato diversamente l'utilizzo della "trave-parete": solo i tratti di muro laterali delle stanze sono eretti, in modo da generare rapporti diretti con la natura alle spalle, senza negarne l'infilata sulla strada decumano/platèia che la lambisce. La stoà inquadra e cornicia nella sua narrazione una porzione diversa di campagna mediterranea e la mette in diretta relazione con lo spazio libero dell'agorà.

Il processo di scavo, e quindi di estrazione della materia dal profondo suolo, comporta un abbassamento della quota di calpestio e un problema di contenimento del terreno sulle spezzate laterali dello scavo. L'idea è quella di scartare e distinguere i due diversi "ambiti" urbani, contenendo il terreno: in alto, "sospesa", la città dei nostri giorni e, sotto la linea di terra, una nuova parte di città.

Le forme di un porticato senza piedritti, ma con solo un asporto in aggetto e un piede di appoggio senza fondazioni, genera una profonda linea d'ombra che divide le due parti urbane. È un porticato praticabile su entrambe le quote, sia quella urbana che quella archeologica. Si dà come un unico elemento che si ripiega sul sedime archeologico – con una sezione a C monomaterica. Al suo interno, nella sua "gola", al riparo dallo sporto, i reperti sono esposti e restituiti alla società civile come per un museo urbano – un "lapidarium" continuo. Il porticato, nei punti opportuni, ragguaglia la nuova agorà con la città che la sovrasta attraverso delle scale cordunate, le quali consentono la risalita e la discesa senza interrompere la continuità narrativa.

Le stoài con i reperti e le parti anastilotizzate, così ripensate sul lato orientale, e sul fondo meridionale, si propongono come "corpi in luce" che si mostrano quasi a tutto tondo nella loro pienezza formale e geometrica. Invece i porticati, incastrati con le reni nel terreno di scavo, mostrano sempre la loro profondità coperta in cui si celano i resti al riparo dallo sporto, come per dei "corpi in ombra".





Note

¹ Cfr. J. I. Linazasoro, *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue, 2015, p. 23.

² Ivi, p. 25.

³ Cfr. S. Presi (a cura di), *Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e Costruire*, Latina, Casa dell'Architettura, 2007.

⁴ A tal proposito si vedano le riflessioni prodotte da Giorgio Grassi nel suo libro *Architettura lingua morta*, Milano, Mondadori Electa, 1988. È evidente il passaggio per cui, la nozione di antichità è ereditata solo se nel progetto di architettura la "forma" muove per regole precise e intelleggibili – in continuità con la tradizione.

⁵ Sugli studi e sulle ricostruzioni urbane di Kos e dei suoi singoli monumenti di età greca e romana si rimanda agli studi ultratrentennali dei proff. Monica Livadiotti e Giorgio Rocco.

⁶ Sulle indagini archeologiche italiane a Kos vedi M. Livadiotti e G. Rocco, *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, Catania, 1996.

⁷ Cfr. L. M. Caliò, "Asty. Studi sulla città greca", in *Thiasos, Monografie 2*, Roma, edizioni Quasar, 2012.

⁸ La differenza di quota tra la città "antica" e la città dei nostri giorni raggiunge in alcuni tratti dislivelli superiori ai 3 m.

Didascalie

Fig. 1: Sistemi urbani, ideogramma.

Fig. 2: *Yellow-red plan*, pianta delle demolizioni e delle ricostruzioni.

Fig. 3: Planimetria, in rosso i corpi costruiti "ex novo" e in nero i resti anastilottizzati.

Fig. 4: Stoà e portico, assonometria.

Bibliografia

Constantinos, Dioxiadis (1977), *Architectural Spaces in Ancient Greece*, Chiacago, MIT Press.

Giorgio, Grassi (1988), *Architettura lingua morta*, Milano, Mondadori Electa.

Stefano, Presi (2007), *Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e Costruire*, Latina, Casa dell'Architettura.

Monica, Livadiotti e Giorgio, Rocco (2011), "The agora of Kos: the Ellenistic and Roman phases", in A. Giannikouri (a cura di), *The Agora in the Mediterranean from Homeric to Roman times, International Conference*, Kos, 14-17 April 2011, Atene.

Luigi Maria, Caliò (2012), "Asty. Studi sulla città greca", in *Thiasos, Monografie 2*, Roma, edizioni Quasar.

José Ignacio, Linazasoro (2015), *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue.

Le sfide del riuso: memoria e futuro degli organismi religiosi in abbandono

Marina D'Aprile

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore aggregato ICAR 19, marina.daprile@unicampania.it

La rifunzionalizzazione di edifici, anche di storica costituzione, configura oggi quasi una disciplina a sé, all'interno della quale convivono procedure molto diversificate, dalla conservazione alla sostituzione. Tale è il cosiddetto *adaptive reuse*, che tanto successo ha riscosso nel mondo cosiddetto 'avanzato' persino nel trattamento di manufatti 'sensibili' sul piano della significazione, quali i luoghi di culto (Coomans et al., 2012; Fiorani et al., 2017; Plevoets & Van Cleempoel, 2013). Per esemplificare la massimizzazione della permanenza nel tempo dei 'valori' materiali e immateriali di cui tali beni sono portatori attraverso strategie compatibili di riconversione – e, dunque, elaborarne una 'modifica' appropriata piuttosto che una generica 'trasformazione' - lo studio ha sviluppato un esempio concreto. Coordinando restauro e architettura d'interni, si è redatto un progetto di conservazione e riuso per l'ex-chiesa di S. Maria della Purità a Giugliano (NA). In base a un'attenta analisi della fabbrica, coniugando la salvaguardia della risorsa alle esigenze della comunità locale in un'ottica di sostenibilità culturale e sociale, la proposta si è avvalsa di 'aggiunte' reversibili, attuate con forme e materiali chiaramente distinguibili dall'antico e strutturalmente indipendenti, per garantire al manufatto un futuro coerente con il mantenimento della sua identità, incrementandone i 'significati' con apporti di novità in grado di promuoverne leggibilità e comprensione.

Chiese dismesse: criteri e orientamenti per il riuso

Le differenze tra un approccio conservativo e il 'riuso adattivo' delle risorse storiche emergono particolarmente nel caso di organismi chiesastici, negli ultimi tempi, massicciamente investiti da fenomeni di abbandono e reimpiego, tanto da spingere alcuni enti, tra i quali molte conferenze episcopali, a stilare documenti e linee-guida per orientarne la pratica (D'Aprile, 2019). La Chiesa cattolica, ad esempio, sin dal 1987 ha sottolineato la necessità di adeguare le riconversioni ai criteri del restauro contemporaneo (PCCASI, 1987). In linea con ciò, il Pontificio Consiglio della Cultura con le conferenze episcopali d'Europa, Canada, Stati Uniti e Australia ha, di recente, redatto *le Linee-guida per il riuso delle chiese dismesse* (PCC, 2018), evidenziando l'importanza di

un'attenta valutazione preliminare delle caratteristiche, le vocazioni e le vulnerabilità dell'edificio. Coniugando tutela e innovazione, il documento stabilisce che le nuove funzioni debbano rispondere anche ad istanze ecologiche e d'inclusione sociale, istituendo con il contesto un sistema valoriale di relazioni che, grazie al coinvolgimento delle comunità, possa favorire usi sostenibili sul piano economico, tecnico, ambientale e socioculturale. "Le possibilità di trasformazione e patrimonializzazione" di questi manufatti vanno, insomma, individuate in ragione delle categorie di "resilienza" (per innovare l'immobile compatibilmente alla sua tutela), "sostenibilità" (declinata secondo le varianti citate), "corresponsabilità" (chiamando le comunità locali alla partecipazione) e "pianificazione" (predisponendo le rifunionalizzazioni nel quadro di un piano strategico unitario).

La chiesa della Purità a Giugliano: restauro e riuso

Il progetto per la chiesa della Purità di Giugliano è il risultato della collaborazione tra le discipline del restauro e l'architettura d'interni, svolta in occasione di una tesi di laurea specialistica (Maffei, 2017-18). Secondo il classico approccio conservativo, lo studio dell'ex-chiesa, già vincolata in base alla L. 1089/1939, si è avvalso di metodi d'indagine diretti (ortofotorestituzioni, rilievi materico, del degrado e delle alterazioni) e indiretti (ricerca bibliografica, documentaria, iconografica e cartografica), volti alla comprensione delle caratteristiche costitutive dell'edificio (morfologiche, strutturali e materico-costruttive) e dei processi che ne hanno determinato le attuali vulnerabilità. Grazie anche a documenti inediti si sono, altresì, definite le diverse fasi della storia costruttiva della fabbrica (completamenti, restauri, aggiunte e trasformazioni) fino all'assunzione dell'odierna conformazione.

Posta nel cuore del centro storico, lungo l'asse maggiore – parte del sistema viario romano – la chiesa, detta pure delle Anime del Purgatorio, con la sua imponente cupola maiolicata forma un importante caposaldo del paesaggio urbano (Fig. 1). Eretta a partire dal 1700, per una cronica carenza di fondi l'opera è stata realizzata in più momenti. Il progetto è di Domenico Antonio Vaccaro e la direzione lavori di Onofrio Parascandolo

- noto, soprattutto, per gli interventi nell'antico borgo partenopeo della Costigliola (Jacazzi, 1995; Gambardella & Amirante, 1994). Al 1763 la chiesa mancava ancora della facciata, "al rustico e con tre porte", del campanile e della sagrestia, "mezza fabbricata" (Platea, 1763). Solo dal 1765, per intervento di Gaetano Barba, si realizzarono prima l'impaginato in stucco della fronte e il campanile – forse, reimpiegando il preesistente volume come base – quindi, la sagrestia.

Un inedito restauro coinvolse la fabbrica al principio degli anni Trenta, con la rifazione delle finiture di facciata e campanile, la sostituzione dell'impiantito maiolicato della cupola, il consolidamento dei barbacani e, probabilmente, anche con l'introduzione del nuovo pavimento in sostituzione dell'originale settecentesco in "riggole colorite e spetenate" (ASSBBAAAANA, 1930-89; Platea, 1763). Sin dal tardo Ottocento ripetute trasformazioni ne hanno interessato l'intorno. Nel 1989 dovette persino intervenire la Soprintendenza per bloccare l'ultimazione di un edificio in c.a. a tre piani – sostituzione con soprizzo di un volume in muratura – a ridosso del campanile, come lo stato dei luoghi ancora denuncia (ASSBBAAAANA, 1930-89) (Fig. 2). Tra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta si sono attuati, in generale, i lavori più lesivi dell'identità del manufatto, compresi la sostituzione della cantoria, degli arredi e degli impianti e alcuni interventi in sagrestia.

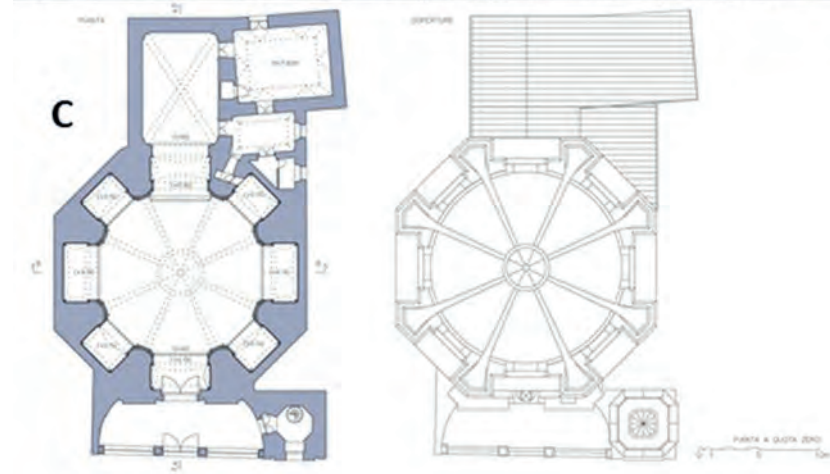
L'impianto ottagonale a lati diseguali, sfondato in profondità dallo spazio allungato del coro, preceduto da uno spiazzo centinato che raccorda simmetricamente la fronte ai preesistenti terranei su strada, è il felice risultato dell'adattamento dello schema centrale – prediletto, com'è noto, dal Vaccaro, che lo impiegò in una ricca serie di varianti – a un lotto stretto e di mediocre superficie, dove è la possente cupola maiolicata a realizzare l'esaltazione plastica dell'organismo. La magistrale "sintesi di arte e architettura" esperita dal Vaccaro (Gravagnuolo & Adriani, 2005) è ben documentata, quindi, dal caso in esame, al quale, come rilevò Gino Chierici, gli embrici conferiscono un "risalto pittorico" che ulteriormente ne avvalorava la "già visibilissima collocazione" nel paesaggio (ASSBBAAAANA, 1930-89).

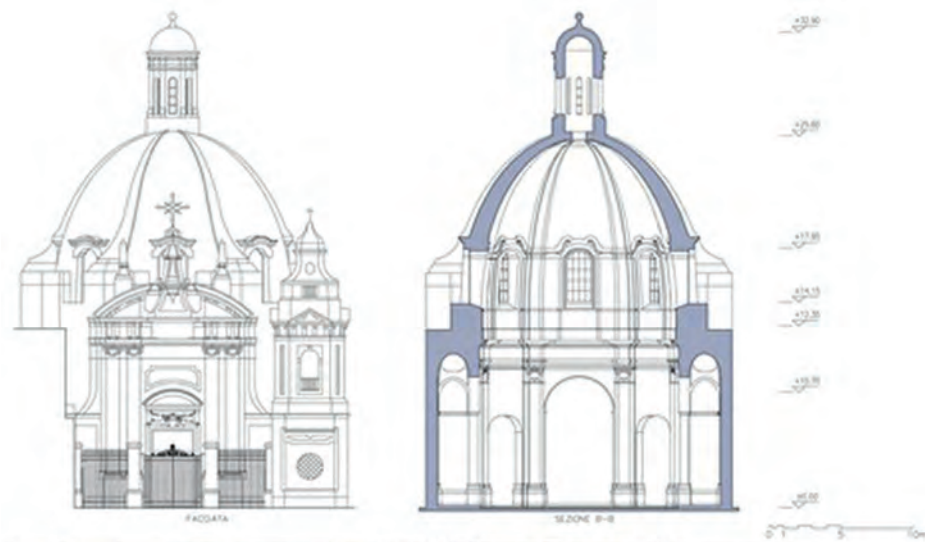
L'opera di D.A. Vaccaro è attestata anche in altri cantieri giuglianesi

e del circondario, soprattutto, nel completamento, ampliamento e trasfigurazione di edifici religiosi. Ne sono esempi l'Annunziata (1727) e S. Sofia (1730-45) a Giugliano e S. Maria delle Grazie a Calvizzano, dove l'architetto realizzò stucchi e cupola, che molte affinità rivela con quella della Purità (Rizzo, 2001). Anche G. Barba, il cui lavoro più noto è lo scalone della Certosa di Padula (SA), ebbe numerosi incarichi a Giugliano, tra i quali, le nuove facciate dell'Annunziata, che molte similarità evidenziano con la fronte del caso in discussione (Jacazzi, 1995).

Chiuso al culto, sebbene non sconosciuto, dagli anni Novanta il tempio è, da allora, in abbandono. Proprietario ne è il Comune che, nel 2007, in vista del restauro, ne predispose uno studio (De Cunzio et al., 2007). L'insieme soffre dei tipici effetti della prolungata assenza di manutenzione. Oltre allo spoglio dei beni mobili e alla vandalizzazione di molti altari, macchie, patine, pellicole e depositi biologici, vegetazione infestante, ossidazioni, croste, fessurazioni, distacchi e lacune ne hanno aggredito, difatti, le superfici in modo diffuso, specie all'esterno, dove il deterioramento determinato dall'umidità capillare e d'infiltrazione si mostra ulteriormente aggravato dagli effetti dell'inquinamento atmosferico (Fig. 3). Ciò è particolarmente evidente in prossimità di sporti e cornici, soprattutto sul campanile, alla base del quale si è di recente sistemato un dispositivo di protezione. All'interno, i fenomeni descritti si limitano alle parti esposte direttamente all'umidità (imposta della cupola, spalle e parapetti dei finestroni, intradossi di alcune cappelle e pareti della sagrestia). Gli intradossi, specie della cupola, manifestano alcuni segni di dissesto (lesioni isolate e diffuse). Per valutare opportunità e tipologia dell'eventuale consolidamento si è predisposto, quindi, uno specifico progetto diagnostico (verifiche analitiche, test di laboratorio, prove non distruttive, saggi).

Gli embrici su cupola e lanternino – rifatti, con ogni evidenza, ripetendone forme e cromie originarie – presentano diffusi processi di deterioramento (vegetazione infestante, lacune, distacchi e macchie sulle superfici smaltate, mancanze nei substrati in cotto, perdita di interi elementi, erosione e disgregazione degli impasti, ossidazione dei





chiodi di fissaggio, etc.). Il progetto ne ha quindi predisposto il restauro, specificando le procedure di smontaggio, conservazione e messa in opera degli elementi recuperati e di reintegrazione di quelli mancanti. Definiti gli interventi di conservazione di materiali e superfici (disinfestazione, preconsolidamento, pulitura, consolidamento e riadesione, reintegrazione, protezione) (Fig. 3) coordinatamente ai nuovi sistemi di isolamento e canalizzazione delle acque meteoriche, per salvaguardare i valori materiali e simbolici del manufatto la nuova destinazione d'uso ha inteso coniugare comprensione e fruizione della fabbrica restaurata con una funzione che, favorendo aggregazione sociale e scambi culturali, fosse in grado di rispondere alle istanze in tal senso espresse dalla comunità e dall'ente proprietario, nel quadro della scarsa offerta culturale di cui la città oggi dispone e delle dinamiche storiche che tale contesto hanno prodotto, non trascurando di verificare tipologie ed efficacia dei nuovi usi cui altre chiese dismesse di Giugliano, negli ultimi anni, sono state adattate. Si è, dunque, proposto il riuso dell'immobile come 'caffè letterario', in forza della tradizione dei caffè - a quanto pare, da tempo presente in città - e della volontà di far fronte almeno a un parziale autofinanziamento dell'attività. Nell'evitare ogni manomissione della preesistenza, l'aggiunta reversibile di elementi e impianti si è concentrata in corrispondenza delle parti mancanti (pavimento) e delle alterazioni più recenti (sagrestia), installando gli impianti a pavimento e le attrezzature per la preparazione del caffè nell'ex-sagrestia. Nell'invaso si è ricorsi a un'unica struttura in pannelli di vetro a pianta centrale, staticamente indipendente dall'involucro murario, comprensiva delle sedute, gli appoggi e dei dispositivi per l'illuminazione (*built-in*) (Fig. 4). La sua trasparenza mantiene intatta la leggibilità dello spazio interno, mentre il nuovo pavimento - un massetto con inclusi lapidei colorati disposti secondo una semplice geometria a schema centrale - richiama le tradizionali cromie degli impiantiti maiolicati settecenteschi, ribadendo l'impianto centrale della costruzione.

Note

Grafici a cura dell'arch. Massimiliano Maffei

Didascalie

Fig. 1: A: Giugliano, panorama. B: Veduta storica della Purità. C: Piante p.t. e della copertura.

Fig. 2: (in alto) Prospetto e sezione trasversale. (sx.) *Iconographia* (Platea, 1763). (dx.) Particolare dell'abuso edilizio.

Fig. 3: A: Sezione longitudinale. B: Fronte, rilievo del degrado.

Fig. 4: (sopra) Il prospetto restaurato. (sotto) Interno, particolare della struttura in vetro

Bibliografia

ASBBAAPPSSAAEAA, 1930-89. Archivio Soprintendenza Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e provincia. *Giugliano. Chiesa di S. Maria della Purità*

Basile, 1880. Basile, A. *Memorie storiche della terra di Giugliano*, Napoli, Stamperia Simoniana

Coomans et al., 2012. Coomans, T, De Dijn, H, De Maeyer, J, Heynickx R, Verschaffel B. (eds), *Loci Sacri. Understanding Sacred Places*, Leuven

D'Aprile, 2019. D'Aprile, M. "Materiality and Immateriality of neglected historical churches: preservation and adaptive reuse", in Gambardella, C, Hawkes, D, Tosi F, Maffei, I, Germana, ML. (eds), *Utopian and Sacred Architecture Studies*, IEREK, Resourceedings (in stampa)

De Cunzio et al., 2007. De Cunzio, M, Benvenuto, A, Dazio, P. *Chiesa della Purità. Consolidamento statico, risanamento e restauro architettonico*. Giugliano, Archivio comunale

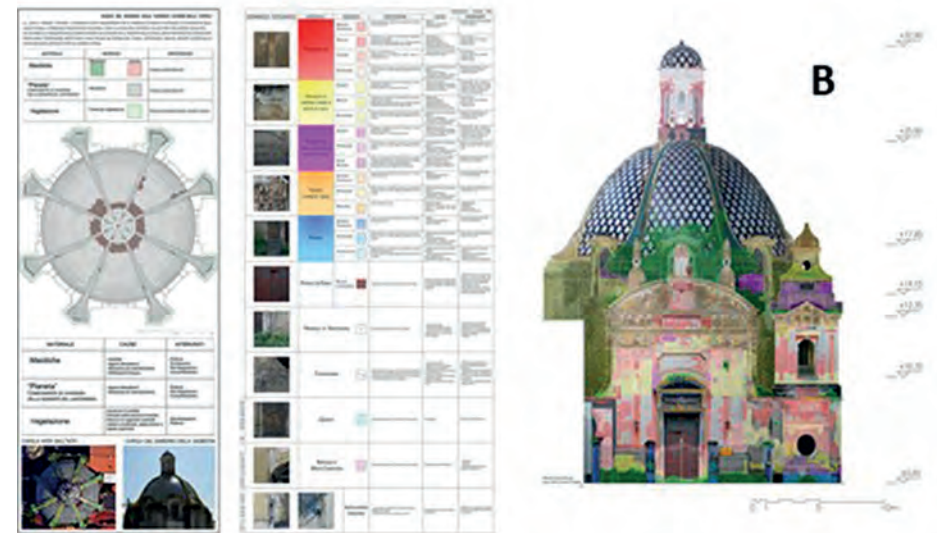
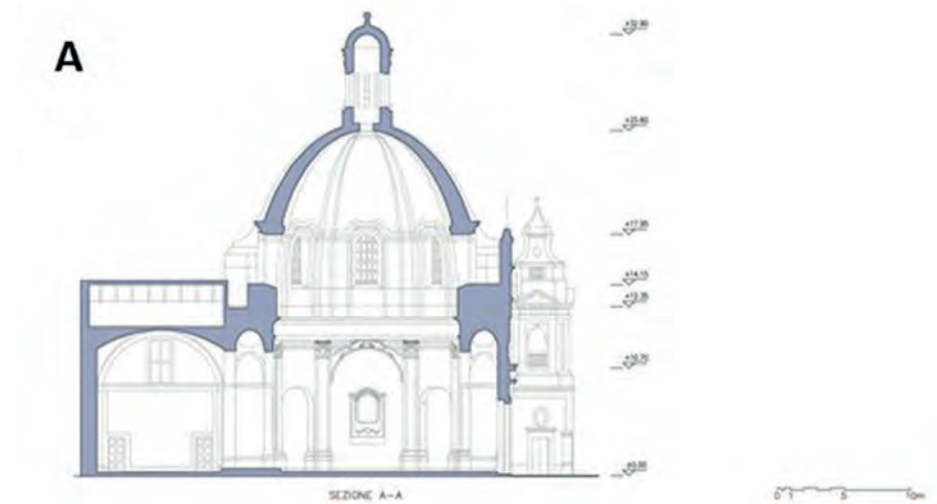
Fiorani et al., 2017. Fiorani, D, Kealy, L, Musso, SF.(eds), *Conservation-Adaptation. Keeping alive the spirit of the place. Adaptive reuse of heritage with symbolic value*, EAAE, Hasselt (Belgium), Arti Grafiche

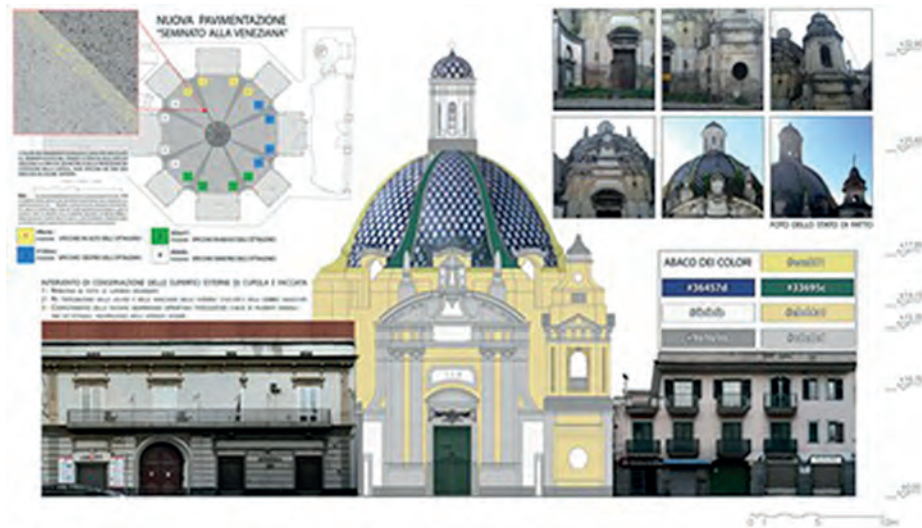
Gambardella & Amirante, 1994. Gambardella, A, Amirante, G. *Napoli fuori le mura*. La Costigliola e Fonseca da platea a borgo, Napoli, ESI, pp. 75, 120, 135-136

Gravagnuolo & Adriani, 2005. Gravagnuolo, B, Adriani, F. (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti, Napoli, Guida*

Jacuzzi, 1995. Jacuzzi, D. *Gaetano Barba. Architetto "Neapolitano" (1730-1806)*, Napoli, ESI, pp. 60-67

Maffei, 2017-18. Maffei, M. *Chiesa di S. Maria della Purità a Giugliano: restauro e valorizzazione*. Tesi di laurea specialistica, corso di laurea in Architettura, Progettazione d'interni e per l'autonomia, tutor prof. arch. M. D'Aprile, co-tutor prof. arch. M. Borrelli. Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale





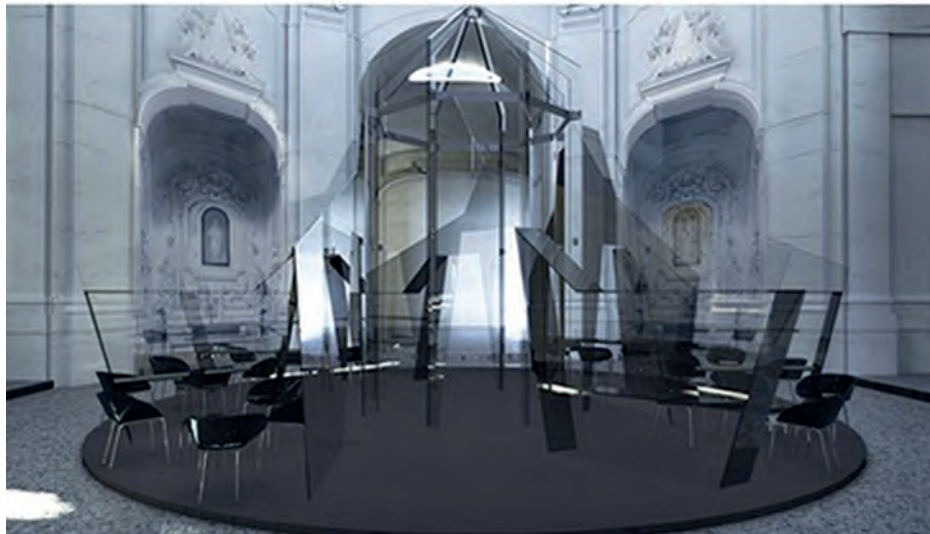
PCC, 2018. Pontificia Commissione della Cultura, *Linee-guida per il riuso delle chiese dismesse*, https://bce.chiesacattolica.it/wp-content/uploads/sites/25/Linee-guida_La-dismissione-e-il-riuso-ecclesiale-di-chiese.pdf. [Consultato Settembre 2019]

PCCASI, 1987. Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, "Carta sulla destinazione d'uso degli antichi edifici ecclesiastici", in *Arte cristiana*, n. 75, pp. 410-412

Platea, 1763. Giugliano, Archivio Storico Comunale, *Chiesa di S. Maria della Purità. Platea*

Plevoets & Van Cleempoel, 2013. Plevoets, B, Van Cleempoel K. "Adaptive reuse as an emerging discipline: an historic survey", in Cairns, G. (ed), *Reinventing architecture and interiors: a socio-political view on building adaptation*, London, Libri Publishers, pp. 13-32

Rizzo, 2001. Rizzo, V. Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: *apoteosi di un binomio*, Napoli, Altrastampa



Restauro del Moderno. L'esperienza didattica e di ricerca sulla Mostra d'Oltremare di Napoli

Gianluigi de Martino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR/19, g.demartino@unina.it

Giovanni Multari

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura professore associato, ICAR/14, g.multari@unina.it

Alcune premesse

Il cosiddetto Restauro del Moderno nasce quando il Progetto di Architettura sull'esistente rivolge la sua attenzione ad un Patrimonio oggi riconosciuto. Non ponendosi un discrimine cronologico, la tutela e la conservazione del patrimonio architettonico esistente di fatto già ricomprende tutto quanto ricada a giusto diritto nella definizione di 'patrimonio'. Non vi sarebbe quindi una giustificazione per la individuazione di un sottinsieme per il quale la metodologia del progetto di restauro richieda comportamenti differenti in fase di analisi e/o di progetto relativa ai manufatti che ricadono in un particolare periodo storico della produzione architettonica.

Inoltre, il 'rumore semantico' provocato dall'accostamento tra i due lemmi 'Restauro' e 'Moderno' è evidente e richiamerebbe addirittura a una più severa analisi dei valori portati da oggetti che, in quanto moderni, sembrerebbero meno bisognosi di una azione di restauro. Purtroppo nello studio di tali oggetti si è evidenziata, fin dagli albori della definizione di restauro del moderno, una particolare fragilità degli stessi, proprio in funzione della natura sperimentale della maggioranza di essi sia in relazione ai materiali impiegati, nella concezione strutturale 'estrema' di molti di essi, sia anche nella natura 'specialistica' delle funzioni attribuite.

La produzione dell'architettura del moderno e in particolare del razionalismo, in Italia è coincisa con un periodo storico e politico estremamente segnato: il ventennio fascista. La coincidenza del programma politico con alcuni aspetti di quello architettonico fece in modo che l'architettura fosse usata in maniera palese come strumento di propaganda e di dimostrazione della modernità e propulsione al progresso propri del regime.

Per una ovvia reazione, la critica architettonica dal secondo dopoguerra, alla caduta del fascismo attribuì uno stigma ad architetture che in maniera forse troppo frettolosa vennero identificate come fasciste esse stesse. C'è stata quindi la necessità di una laicizzazione negli atteggiamenti degli architetti nei confronti di tutto questo periodo, che ha richiesto un tempo fisiologico atto ad acquisire una giusta prospettiva

storica data dalla cronologica distanza dagli eventi sociali e politici degli anni del regime fascista per poter rendere giustizia a questa stagione dell'architettura.

L'esigenza di un corso universitario che approfondisse questo peculiare aspetto dell'architettura ha visto giustamente impegnati gli storici dell'architettura nell'indagare i materiali che ci sono stati consegnati dalle fonti dirette e indirette.

La sintesi tra le discipline del Restauro e della Progettazione Architettonica ci ha offerto ulteriore spunto per alcune riflessioni. Il confine tra didattica e ricerca fortunatamente non è così marcato come talvolta si vorrebbe e i temi sui quali portare avanti una indagine hanno riportato naturalmente a rivolgersi verso un grande laboratorio di sperimentazione quale è stato negli anni '30 del Novecento il grande cantiere della Mostra Italiana delle terre d'Oltremare a Napoli. Lo studio preparatorio per un corso laboratoriale rivolto a tale episodio ha consentito una fase istruttoria nella quale sono emersi temi già indagati, insieme ad altri invece forieri di nuove considerazioni relative al monumentale programma architettonico sviluppato per il sito. Le relazioni spaziali, i materiali impiegati, il nuovo linguaggio architettonico 'stressato' nei singoli edifici, l'approccio urbanistico, le biografie dei protagonisti, alcuni dei quali all'epoca del loro coinvolgimento nella realizzazione della Mostra erano anagraficamente giovanissimi.

L'azione di tutela e valorizzazione di tale complesso richiede sicuramente uno sforzo notevole da parte dell'attore pubblico, moltiplicando le occasioni di dibattito e di ricerca da applicare a un caso particolare e ripensandone alcune strategie, servendosi delle discipline dell'architettura, della storia, del restauro, della progettazione architettonica e non solo, per superare le lunghe fasi nelle quali una parte così significativa per qualità e quantità della città di Napoli è stata negletta e ha abdicato nei confronti dell'abbandono e del degrado.

La fase istruttoria

La Mostra d'Oltremare è situata nella zona occidentale di Napoli. Questa zona ha avuto uno sviluppo differente rispetto al centro antico della città.

«Per queste aree occidentali, lontane dal nucleo storico e così segnate dal paesaggio e dal mito, si coltiverà con insistenza l'idea di un'altra Napoli. Non la Napoli dei vicoli stretti e dei fondaci ma quella degli ampi viali e delle passeggiate litoranee; non quella antica e plebea, rappresentata in quegli anni da forme differenti di realismo, folclorico negli scatti di Alinari e drammatiche nelle pagine di Matilde Serao. Piuttosto, un'altra Napoli la cui dimensione storica non si materializza nella densità del tessuto urbano costruito ma resta intangibile nella dimensione letteraria del mito, una Napoli più paesistica che monumentale.»¹
Risulta chiaro che l'urbanizzazione dell'area si pone in stretta relazione con il paesaggio e con la sua naturale morfologia.

La zona nella quale è collocata la Mostra d'Oltremare è delimitata a nord dalla collina di Posillipo e dal Vomero e a sud-ovest dalla collina dei Camaldoli, i sistemi collinari abbracciano una depressione del terreno e rappresentano il limite naturale e fisico di questo luogo. In una prima fase questo 'limite' fu sinonimo di esclusione, isolando l'area dal nucleo fondativo della città. Esso poteva essere raggiunto solamente attraverso la via *per colles*, successivamente denominata Via Antiniana, unica connessione tra le città di Puteolis e Neapolis². Questo isolamento durò fino alla fine del '600, come emerge dalle numerose vedute dell'epoca. Sarà solamente durante la seconda metà dell'700 che l'area d'interesse inizierà ad essere urbanizzata.

Da questo momento in poi si susseguirono diverse ipotesi su come porre in relazione gli edifici e il paesaggio. Tra le numerose teorie una delle più interessanti fu sicuramente quella dell'architetto napoletano Lamont Young. Il cosiddetto Rione Venezia, costituito da canali, giardini e residenze a bassa densità abitativa, avrebbe dovuto collegare borgo Santa Lucia con l'area flegrea. Il progetto di Young, di richiamo anglosassone sulla scorta delle 'città giardino', fu aspramente criticato perché lontano dai canoni urbanistici dell'epoca³.

La Mostra d'Oltremare nasce nel 1937 come Ente Autonomo Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, fin da subito la scelta di Marcello Canino è quella di isolare l'intero complesso, sia per ragioni di tipo funzionale e gestionale, ma anche per il disegno urbano che il com-

plesso doveva avere, ovvero mettere in luce il valore fondativo che il progetto aveva⁴.

Il disegno e le relazioni dei vari elementi all'interno del "recinto" avevano lo scopo di richiamare luoghi e spazi, come ad esempio Piazza San Marco a Venezia, la cui configurazione e relazione fra le parti fungevano da modello per la progettazione ma anche perché consolidati nella mente di tutti per funzionalità e qualità spaziali. Nel disegno complessivo assume grande importanza il sistema degli assi. Abbiamo un asse longitudinale che possiamo definire anche asse monumentale e quello trasversale del verde, i due si intersecano in un punto in cui viene collocata la Torre del P.N.F. Essi sono ortogonali fra di loro e hanno una funzione ordinatrice nella gestione dei vuoti e dei pieni.

I vuoti in realtà ci restituiscono un sistema del verde molto articolato che non nasconde il sistema degli assi, diventando un possibile secondo livello di lettura di questo complesso sistema. Il verde non nasconde neanche la successiva suddivisione interna che viene fatta per i vari settori (storico, geografico, produzione e lavoro ed infine arte, archeologia, attrazioni)⁵ anzi la sottolinea attraverso le diverse essenze arboree utilizzate in essi. Un esempio è il Padiglione Libia, anch'esso presente nel settore geografico, affiancato dal Viale delle Palme, importate direttamente dalla Libia. Da parte dei progettisti quindi ci fu non solo un'attenzione nella gestione della parte architettonica, ma anche un interesse nel gestire gli spazi da un punto di vista paesaggistico⁶.

Il Laboratorio didattico

L'individuazione di temi già affrontati dall'ampia bibliografia esistente sulla Mostra d'Oltremare è seguita a una fase istruttoria di indagine sulle fonti indirette ma anche e soprattutto sulle fonti dirette. La campagna di rilievi prima fotografici, grafici e di caratterizzazione dei materiali, delle tecniche costruttive e dei fenomeni di degrado delle superfici, insieme alle ipotesi sulla semiologia dei dissesti e delle loro possibili cause hanno sempre preparato il terreno per considerazioni relative a ipotesi progettuali che riguardassero sia i singoli edifici che il sistema visto nel suo insieme, vagliando scenari dai più conservativi ai più 'spregiudicati',

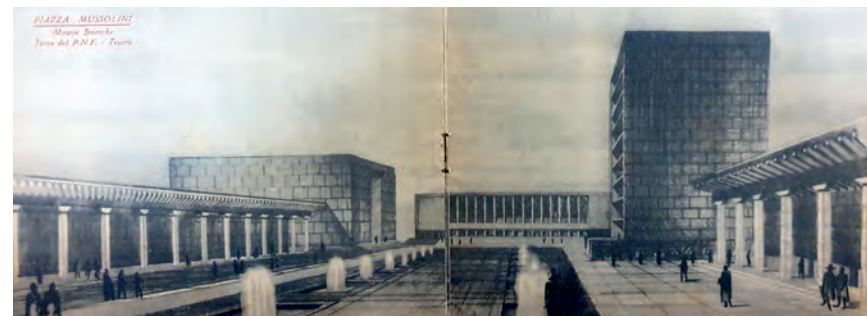


Fig. 1



Fig. 2

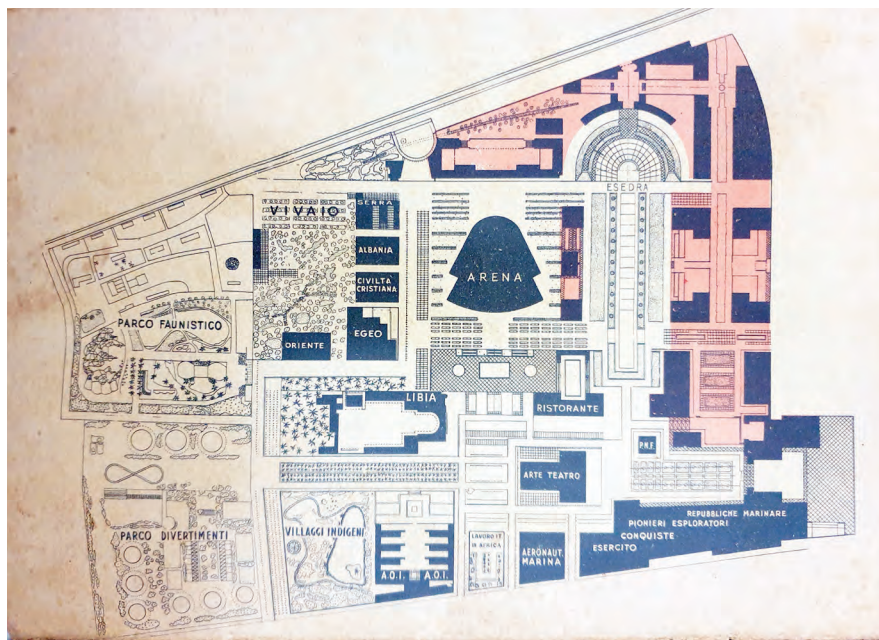


Fig. 3

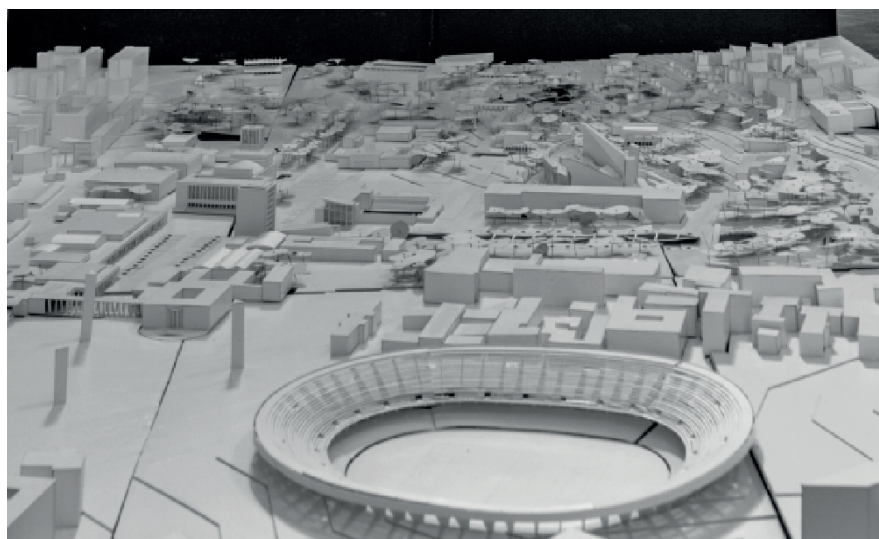


Fig. 4

essendo il Laboratorio di Sintesi di Restauro del Moderno da noi tenuto un laboratorio appunto, dove sperimentare e far sperimentare agli allievi non solo le soluzioni progettuali, ma prevalentemente quell'atteggiamento critico che solo può garantire una 'laicità' rispetto alle opere che ci sono pervenute da un passato più o meno recente.

Tutti i temi individuati (gli accessi, il recinto, il rapporto con il verde in relazione ai pieni e i vuoti, la rete infrastrutturale dei collegamenti, le architetture, le funzioni e l'impianto di distribuzione dei visitatori) sono stati indagati e stressati in vista di soluzioni progettuali che potessero portare chiarezza in una situazione che, allo stato attuale, si presenta ancora densa di nodi non risolti.

Molte delle pregevoli architetture sono andate perdute, sia a causa della seconda guerra mondiale che per le storie successive agli anni '50 del '900, oppure sono notevolmente compromesse a causa di una malintesa applicazione di destinazioni d'uso che in anni anche recenti cercavano di trovare una risposta puntuale ai singoli problemi della Mostra; altre ancora versano in uno stato di abbandono che sicuramente non meritano⁷.

Cercare soluzioni verosimili nel repertorio di tutte quelle possibili è un esercizio al quale gli studenti chiamati sia a livello di attività didattiche che di elaborazione di tesi di laurea, ma spesso coinvolgendo anche quelli impegnati in didattica di terzo livello, rispondono in maniera quasi mai banale e comunque sempre scaturigine di nuove riflessioni e considerazioni. Per cui temi anche già dibattuti, si pensi ad esempio alla questione se la Mostra fosse o meno stata progettata per essere parte permeabile della città o se prevedesse invece un recinto di chiusura verso l'esterno, diventano occasione per interrogarsi non solo sulla questione storica (chiarita peraltro dalla presenza già in origine di accessi monumentali, dal pagamento di biglietti di ingresso o dalla presenza di collegamenti infrastrutturali – la Funivia e la ferrovia Cumana – in diretto collegamento con i varchi progettati), ma anche sulla funzione attuale di una recinzione, sulla determinazione di una 'enclave', di una extra-territorialità interne a un quartiere popolare oltre che popoloso come Fuorigrotta.

Conclusioni

La modernità figurativa della Mostra d'Oltremare di Napoli costituisce uno dei principali luoghi della Napoli del XX secolo, rappresentando, all'interno dell'orizzonte contemporaneo, il senso stesso di modernità. La modernità intesa come modulazione di un linguaggio collettivo, in un preciso contesto storico e geografico.

Il lavoro di ricerca in ambito didattico ha significato recuperare il senso di questa espressione di una identità figurativa, ma allo stesso tempo ha avuto la necessità di recuperare il senso di "continuità" tra nuova architettura e contesto.

Da qui l'esigenza di un complesso di interventi per il restauro di un moderno così caratterizzato, fondato su un approccio capace di mettere in campo un approfondito lavoro di conoscenza, indirizzando l'intervento a obiettivi di conservazione che valorizzassero al meglio la qualità progettuale originaria e i materiali in opera, al fine di garantire la salvaguardia dell'alto valore culturale del vasto quartiere espositivo.

La proposta di conservazione si affida ad azioni capaci di definire temi di grande rilievo quali il rapporto tra esistente e nuovi interventi, tra tipologie architettoniche e nuovi programmi, tra dimensione individuale e collettiva e tra bisogni comunitari e soluzioni adeguate. I progetti presentati misurano il senso e l'adeguatezza di un processo da cui scaturiscono una serie di azioni volte al riconoscimento del valore e al restauro e rigenerazione del contesto di studio, attraverso un atteggiamento di consapevole ascolto.

In questo senso, la netta separazione tra didattica e ricerca, in un contesto culturale che si pone come tema di indagine l'intersezione tra saperi, è una rappresentazione dell'accademia ampiamente superata nelle Università italiane dalla prassi che vede i docenti oggi sempre più impegnati nel coinvolgere gli allievi in temi di attualità che sono al centro delle attività di ricerca di buona parte della comunità scientifica.

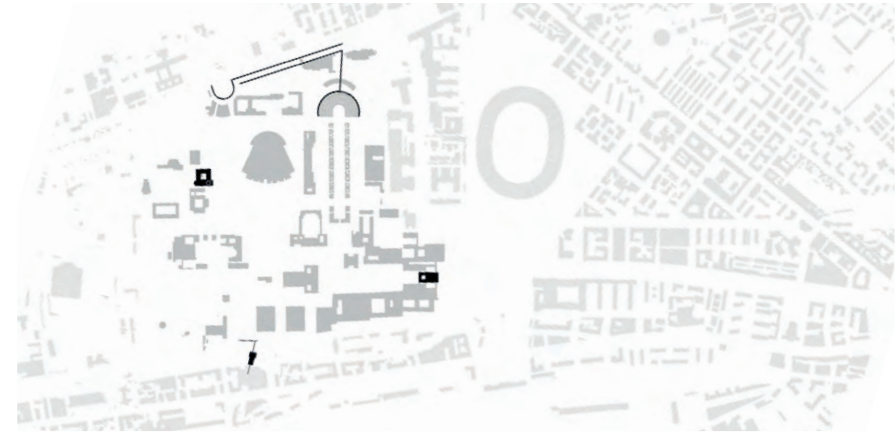


Fig. 5



Fig. 6

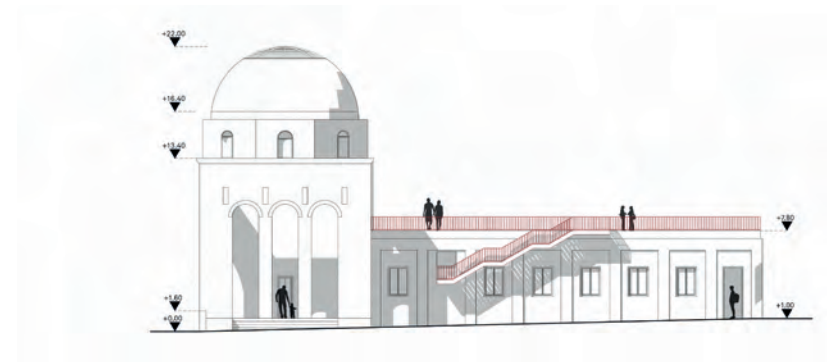


Fig. 7

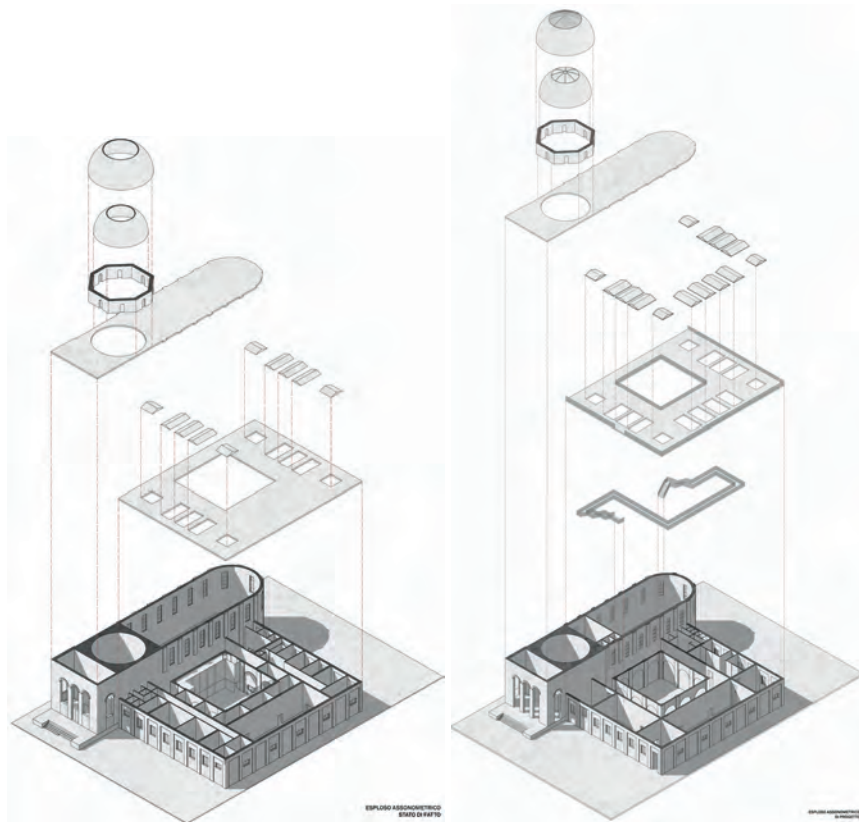


Fig. 8



Fig. 9

Note

¹ Cfr., Fabio, Mangone, Gemma, Belli (2011), *Posillipo, Fuorigrotta, Bagnoli, Progetti urbanistici per la Napoli del mito 1860-1935*, Napoli, Grimaldi Editori, p.13.

² Cfr., Lilia, Pagano (2001), *Periferie di Napoli: la geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Electa Napoli.

³ Cfr., Fabio, Mangone, Gemma, Belli (2011), pp.39,49,58.

⁴ Cfr., Uberto, Siola (1990), *La mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Electa Napoli, p. 39.

⁵ *ivi*, pp. 34-35.

⁶ *ivi*, pp. 45-48.

⁷ Cfr. Alessandro, Castagnaro (2012), "Il Restauro del Moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli", in *Confronti. Quaderni di restauro architettonico*, n° 1, arte'm, Napoli, p. 170.

Didascalie

Fig. 1: Napoli. Mostra d'Oltremare. Vista di Piazza Mussolini (da un opuscolo pubblicitario del 1940).

Fig. 2: Copertina dell'opuscolo pubblicitario del 1940 distribuito ai visitatori della Mostra.

Fig. 3: Planimetria della Mostra con indicazione dei padiglioni (*ivi*, 1940).

Fig. 4: Plastico di studio realizzato dagli allievi del corso di Laboratorio di Sintesi Finale in Restauro del Moderno (Proff. G. de Martino, G. Multari. 2018-19).

Fig. 5: Rappresentazione sintetica dei temi di progetto del Laboratorio.

Fig. 6: Prospetto del progetto per gli accessi da Piazzale Tecchio (a cura di A. Mandato, 2018).

Fig. 7: Prospetto Est della chiesa con le soluzioni progettuali (a cura di A. Fusciello, 2018).

Fig. 8: Esplosi assometrici dello stato di fatto e di progetto della chiesa (a cura di A. Fusciello, 2018).

Fig. 9: Prospetto Est dell'ex Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa con caratterizzazione dei materiali e tecniche costruttive (a cura di A. Fusciello, 2018).

Bibliografia

Fabio, Mangone, Gemma, Belli (2011), *Posillipo, Fuorigrotta, Bagnoli, Progetti urbanistici per la Napoli del mito 1860-1935*, Napoli, Grimaldi Editori.

Lilia, Pagano (2001), *Periferie di Napoli: la geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Electa Napoli.

Uberto, Siola (1990), *La mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Electa Napoli.

Alessandro, Castagnaro (2012), "Il Restauro del Moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli", in *Confronti. Quaderni di restauro architettonico*, n° 1, arte'm, Napoli.

Dal Patrimonio al Progetto

Gianluigi Freda

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, RTDA, 08/D1, gianluigi.freda@unina.it

In letteratura le forme dell'analessi e della prolessi configurano significativamente l'intrigo narrativo, costringendo il lettore a spostarsi nel tempo del racconto, attraverso la ricostruzione di avvenimenti che precedono il momento raggiunto dalla storia durante la lettura e ricorrendo all'anticipazione di fatti che avverranno in futuro. Umberto Eco, nel secondo dei suoi boschi narrativi, svela come alcune composizioni letterarie siano debitorie nei confronti di questi artifici retorici del fascino che le caratterizzano (Eco, 1997). Esempio, in questo senso, è il racconto *Sylvie* di Gerard de Nerval, scrittore profondamente immerso nel Romanticismo, di cui fu un autore essenziale.

Di una qualche vena romantica il discorso sul patrimonio rischia di tingersi e diversamente non potrebbe essere, trattandosi di un'operazione che si confronta con la storia e con la memoria collettiva, dunque con un'eredità alla quale siamo profondamente legati. Come accade nel racconto letterario, ove il patrimonio si configura come il complesso di ricordi del protagonista, che viene poi condiviso con tutte le comparse della fabula e, naturalmente, con il lettore, così l'architettura e la storia delle nostre città hanno prodotto un'enorme quantità di beni che impone una costante riflessione sui modi di preservare e utilizzare tale ricchezza, che costituisce l'identità culturale di una comunità. L'architettura non è l'unica disciplina che continuamente viene messa alla prova in questo difficile sforzo, ma certamente può essere uno strumento efficace per contribuire alla riscoperta e al riuso del patrimonio in maniera virtuosa e la Progettazione architettonica, in particolare, possiede dispositivi adatti a fornire soluzioni consone. Molti sono gli espedienti culturali che hanno tentato di ricucire lo strappo temporale che ricorre tra l'uso di materiali storici e la contemporaneità: l'architettura che cerca nell'antichità le matrici di un nuovo linguaggio, il progetto in aree archeologiche, il restauro, la conservazione, il disvelamento e la conseguente attribuzione di valore culturale a nuovi sistemi hanno prodotto, in un vasto arco temporale, teorie e strategie volte al reinserimento in un circuito vivo di manufatti, brani di città, paesaggi dimenticati o nascosti. Come nel racconto letterario, l'architettura ha cercato di costruire un nuovo tempo narrativo, nel quale il lettore - il visitatore - potesse cogliere la tensione tra passato e

presente, in alcuni casi anticipando anche scenari futuri.

L'equivoco di un'architettura che attinga dal patrimonio codici da riutilizzare acriticamente va subito dissipato. Infatti, se rappresentare il territorio (o il patrimonio) è già impadronirsene (Corbosz, 1985), in quanto costruzione di una diversa fenomenologia del reale attraverso un nuovo processo critico, a maggior ragione fare un progetto di architettura vuol dire rimodellare il significato del patrimonio e della sua relazione con il presente.

Affinché il patrimonio non si manifesti soltanto in quanto memoria, ma sia in grado di rideterminare una dialettica con gli strumenti della composizione, attualizzandosi in una nuova esperienza narrativa, è possibile sovrapporre un ulteriore livello al palinsesto in cui si opera, utilizzando i segni che provengono dalle rovine - tracce spezzate, forme incomplete, prospettive sospese - per comporre piante, alzati, percorsi e per istituire nuovi spazi. Nelle due tesi di Laurea in Progettazione Architettonica del Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura del Dipartimento di Architettura di Napoli ci si è posti l'obiettivo di costruire una strategia che coinvolgesse il patrimonio nel processo compositivo e che fosse in grado di sperimentare una nuova semantica, attenta a non produrre effetti didascalici (è un'operazione che usa segni e non figure) e diretta a instaurare un nuovo linguaggio super-personale.

Il risultato atteso è che i progetti potessero cogliere e riscrivere la "modernità" dei materiali a disposizione. Del resto, il linguaggio moderno dell'architettura e la riscoperta dell'antico si sviluppano lungo linee temporali parallele. Osservando tale dualismo (moderno/antico) si coglie una modernità che è comune ad entrambe le parti e questo dialogo ha generato, nel corso del Novecento, i canoni della sintassi riconducibile al fenomeno dell'architettura moderna (Zevi, 1974).

Il piccolo centro per visitatori dell'area archeologica dello Stadio di Antonino Pio a Pozzuoli (Fig. 1) è un muro abitabile che si configura grazie alla sovrapposizione e alla riscrittura di segni provenienti dal patrimonio storico con il quale si relaziona. I materiali tipici della Composizione architettonica hanno trovato una nuova genesi grazie alla forza espressiva, materiale e spaziale che le parti superstiti sono ancora in grado

di raccontare mentre lasciano intendere la consistenza di uno dei più grandi stadi dell'antichità costruito su una terrazza a picco sul mare. L'ambulacro, del quale oggi permangono tracce significative, dà origine ad un codice di progetto che si forma grazie all'uso di misure, proporzioni ed elementi che danno forma e peso al muro, che costituisce il fondamento tematico del progetto. Grazie "al modo di narrare continuo" tipico dell'architettura romana, le tracce dello stadio consentono agli archeologi di ricostruire la forma perduta e permettono anche al progetto di architettura una diversa percezione e interpretazione della spazialità, che quei segni superstiti inconsapevolmente inaugurano. La serialità degli elementi appartenenti al sistema costruttivo che si dissipa nei vuoti della rovina configura un nuovo impianto ed un nuovo spazio: questi rapporti inediti tra le parti diventano strategie di composizione per l'architettura del presente.

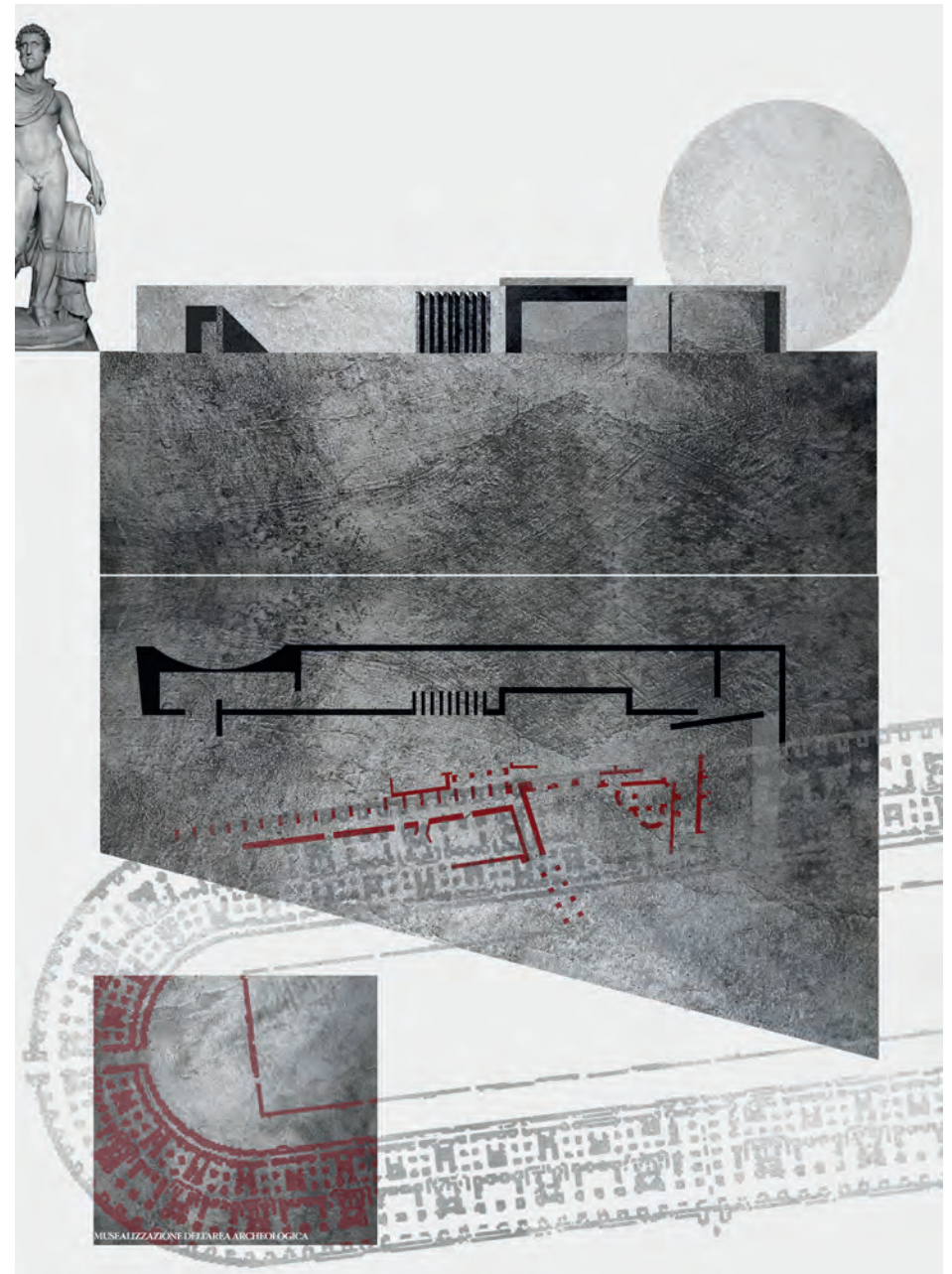
Nella seconda tesi di Laurea, un progetto di valorizzazione dell'area a ridosso della torre costiera nel promontorio di Punta Campanella, il sistema di riferimento è più vasto ed il grado di complessità nell'attualizzarlo in una nuova configurazione molto diverso rispetto all'esempio precedentemente descritto.

Il patrimonio, in questo caso, non consiste soltanto nell'architettura della torre d'avvistamento di epoca vicereale (al tempo ricostruita su resti risalenti al Trecento), ma anche nella geografia nel paesaggio naturale. Non solo la nozione di patrimonio si estende ben oltre il regno delle opere dell'uomo, ma nuovi significati assumono i segni che scandiscono il ritmo di un tempo narrativo diverso. In questo contesto è stato molto importante scegliere, innanzitutto, il tipo di progetto da attuare, per non correre il rischio di "paesaggizzare" il mondo a poco prezzo con un belvedere (Corbosz, 1985). È stato scelto di costruire un meccanismo per attraversare e guardare il paesaggio, per fruire della torre, per fermarsi al termine del percorso e la meccanica è stata presa in prestito dall'immaginario delle rovine. Il principio insediativo evoca una pianta archeologica grazie a segni che costruiscono un impianto apparentemente frammentato, ma che, di fatto, si inserisce in una nuova e funzionante logica. Gli elementi sono rarefatti ma decisi, a partire dall'incisione nel

paesaggio di un asse del tutto artificiale, e le geometrie esatte per non dare spazio ad una visione romantica della poetica della rovina. La distinzione tra naturale e artificiale ricorre senza lasciare spazio al dubbio e il dialogo tra le parti (il paesaggio naturale, la torre, Villa Malaparte in lontananza) non abbandona mai il progetto.

In entrambi i casi, l'intuizione che ha guidato il processo compositivo è che l'architettura non abbia esclusivamente un fine contemplativo del patrimonio, né soltanto che lo attraversi grazie a nuovi percorsi o che aggiunga nuove parti al fine di attualizzarlo o di renderlo fruibile, ma che possa interpretarlo come uno strumento attivo. Questo procedimento, pur separando dal punto di vista linguistico, l'antico dal nuovo, instaura una dialettica tra il tempo narrativo del progetto e quello dell'archeologia: ciò che è accaduto prima informa e dà strumenti per interpretare ciò che sta per accadere, in un continuo muoversi tra i segni della storia e quelli dell'attualità.

Ancora Eco, nella quarta passeggiata, quella dei "boschi possibili", descrive il concetto di sospensione del dubbio, che istituisce un patto tra autore, che finge che il suo racconto sia vero, e lettore, che finge di crederci: simile è la tensione tra il progetto di architettura, che ambisce a rinnovare la nozione di patrimonio utilizzandone i segni, e il visitatore, ma la differenza è che non c'è alcuna finzione, solo una fugace sospensione della cognizione del tempo, necessaria per rideterminare il significato profondo dell'essere moderno.





Didascalie

Fig. 1: Francesca Di Fusco, *Stadio di Antonino Pio a Pozzuoli*, tavola di progetto.

Fig. 2: Pierluigi D'Alessio, *Punta Campanella*, tavola di progetto.

Bibliografia

Bruno, Zevi (1974), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino, Einaudi

André, Corbosz (1985), "Il territorio come palinsesto" in *Casabella*, n° 516, settembre 1985, pp.22-27

Umberto, Eco (1997), *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani.

Abbascio all'edile

il recupero di un luogo proibito

Giovanni Iovinella

architetto, libero professionista, accanto all'attività professionale, coordinatore del laboratorio edile (recupero e restauro architettonico) nell'Istituto Penale per Minorenni di Nisida - Napoli

Emilio Schiavoni, Gennaro Capasso

architetti

Imma Amatrude

photographer

Aniello Di Marsilio, Lorenzo Mangiacapra

capimastri

I ragazzi e le ragazze di Nisida

Omero chiama *Nesis* l'isola di Polifemo, non una piccola isola in generale, ma proprio la piccola isola di Bagnoli. Di lei hanno scritto autori come Stazio, Plinio, Cicerone e Seneca.

Durante il medioevo, lungo tutta la fascia costiera sorsero numerosi monasteri, che svolsero un'importante funzione culturale. Anche a Nisida ne sorse uno di cui però si hanno poche informazioni. Si sa solo che, nel IV sec. D. C., Costantino aveva dato in fitto l'isola alla chiesa napoletana e che nel 668 dal monastero di Nisida si mosse un monaco, l'abate Adriano, per svolgere opera di evangelizzazione sulle coste britanniche. Tra i proprietari dell'isola viene ricordato Giovanni Piccolomini, duca d'Amalfi, che fece costruire un castello, sistemò la vegetazione e fece di Nisida un richiamo per nobili e artisti.

Anche autori stranieri come Cervantes si sono ispirati all'isola. Egli, infatti, ha scritto un racconto in cui parla di Nisida come di una donna napoletana bellissima che fa innamorare di sé due giovani amici.

La trasformazione della torre di guardia, da tempo abbandonata, in un istituto penale risale quasi certamente all'800. In quell'epoca, si era presa coscienza del problema carcerario e della necessità e della necessità di migliorare le condizioni di vita dei detenuti per il loro recupero morale. Furono elaborate varie teorie per stabilire quale dovesse essere la struttura di un carcere ideale. La forma circolare apparve la più idonea. L'incarico di costruire il penitenziario fu affidato a De Fazio, lo stesso che aveva progettato il lazzeretto e ristrutturato il porto. Il penitenziario che era circolare e conglobava la torre di guardia, era in grado di ospitare 1110 forzati. I Borbone vi rinchiusero, oltre ai detenuti comuni, anche prigionieri politici, tra i quali Michele Pironti e Carlo Poerio.

Durante il ventennio fascista, il bagno penale venne trasformato in Riformatorio Giudiziario Agricolo, periodo nel quale l'isola venne collegata alla terraferma da una diga di cemento, e successivamente in Istituto penale per minorenni.

L'antefatto

Il principio ispiratore di questo percorso nasce dall'esigenza di impegnare i ragazzi e le ragazze ospiti dell'Istituto penale per minorenni di Nisida in attività formative in alternativa alla vita deviata e all'agito violento, attraverso percorsi educativi al fine di elaborare e diffondere la cultura dei valori civili, consente l'acquisizione di una nozione più profonda dei diritti di cittadinanza, partendo dalla consapevolezza della reciprocità fra soggetti dotati della stessa dignità. L'educazione alla legalità, tra l'altro, aiuta a comprendere fin dalla più giovane età come l'organizzazione della vita personale e sociale si fondi su un sistema di relazioni; sviluppa altresì la consapevolezza che condizioni quali dignità, libertà, solidarietà, sicurezza, non possano considerarsi come acquisite per sempre, ma vanno perseguite, volute e, una volta conquistate, protette. Infatti, educare alla legalità vuol dire in primo luogo praticarla: le regole non devono essere presentate come puri comportamenti obbligatori, ma devono essere vissute con consapevolezza e partecipazione. La dissocialità dei giovani e la microcriminalità sono fenomeni in preoccupante crescita, soprattutto nelle aree metropolitane delle più popolate città italiane, tra cui Napoli in particolare, dove l'esplosione della cinta urbana, nuovi e caotici agglomerati abitativi, forti spostamenti di popolazione che interessano tutti gli strati sociali, originano una complessità sociale caratterizzata dall'ingovernabilità dell'area metropolitana, con la conseguente formazione di zone omogenee ad alto tasso di permeabilità criminale. In queste aree a maggiore rischio di devianza, il disagio giovanile si manifesta dietro quella forma di malessere diffuso, apparentemente privo di ragioni precise, a partire già dalla scuola dell'infanzia: difficoltà di apprendimento e socializzazione, isolamento, aggressività, violenza su cose e persone.

L'assunzione da parte del ragazzo di una condotta di vita deviata da quella normale spesso è dovuta ai modelli di identificazione che ha avuto sin da piccolo: egli è l'espressione del tipo di cultura violenta e deviata che ha vissuto nell'ambiente dove è stato cresciuto ed educato.

Spesso, alla base della dissocialità dei giovani, sta l'incapacità della famiglia ad assolvere il proprio compito soprattutto per quanto riguarda la sfera affettiva che, se viene a mancare, determina frustrazioni, angosce e impulsi violenti nei ragazzi.

La situazione campana presenta processi importanti di involuzione sociale: disagio, malessere, evasione ed abbandono scolastico, episodi di vandalismo e piccola criminalità; la popolazione convive con problematiche di tipo ambientale gravissime con elevati livelli di disoccupazione (oltre il 23% secondo le stime ufficiali) e di lavoro "nero", con i problemi del traffico e dell'inquinamento acustico; la presenza atavica delle organizzazioni malavitose, poi, ha reso il cittadino assuefatto anche alla violenza ed alla drammaticità della stessa.

In questo ambiente si cerca la protezione del più forte, si vive nella miseria, la strada ed i suoi pericoli sostituiscono la casa. Le organizzazioni criminali "tentano" i ragazzi: la maggior parte ne costituisce la manovalanza finendo per conoscere sin da piccoli il rigore dell'istituto di pena.

A questi giovani, - entrati o accostatisi alla criminalità organizzata perché privi di qualunque valore di riferimento - va innanzitutto trasmessa la convinzione e certezza che la società potrà riconoscere loro un ruolo positivo e vincente attraverso la consapevolezza che i progetti e i percorsi sulla legalità non sono esaustivi se poi si scontrano con la mancanza di prospettive: l'educazione alla legalità passa attraverso diverse strade e, spesso, la chiave di volta per tenere i ragazzi lontani dai pericoli quotidiani è fornire loro gli strumenti necessari per poter guardare tutta la realtà in maniera positiva.

È dunque necessario realizzare un sistema di aiuti che sappia integrare validamente interventi professionali e non, istituzionali e non: solo questa costante collaborazione può attenuare il binomio dentro-fuori facendo sì che la funzione rieducativa della pena sia realmente tale.

Abbasio all'edile

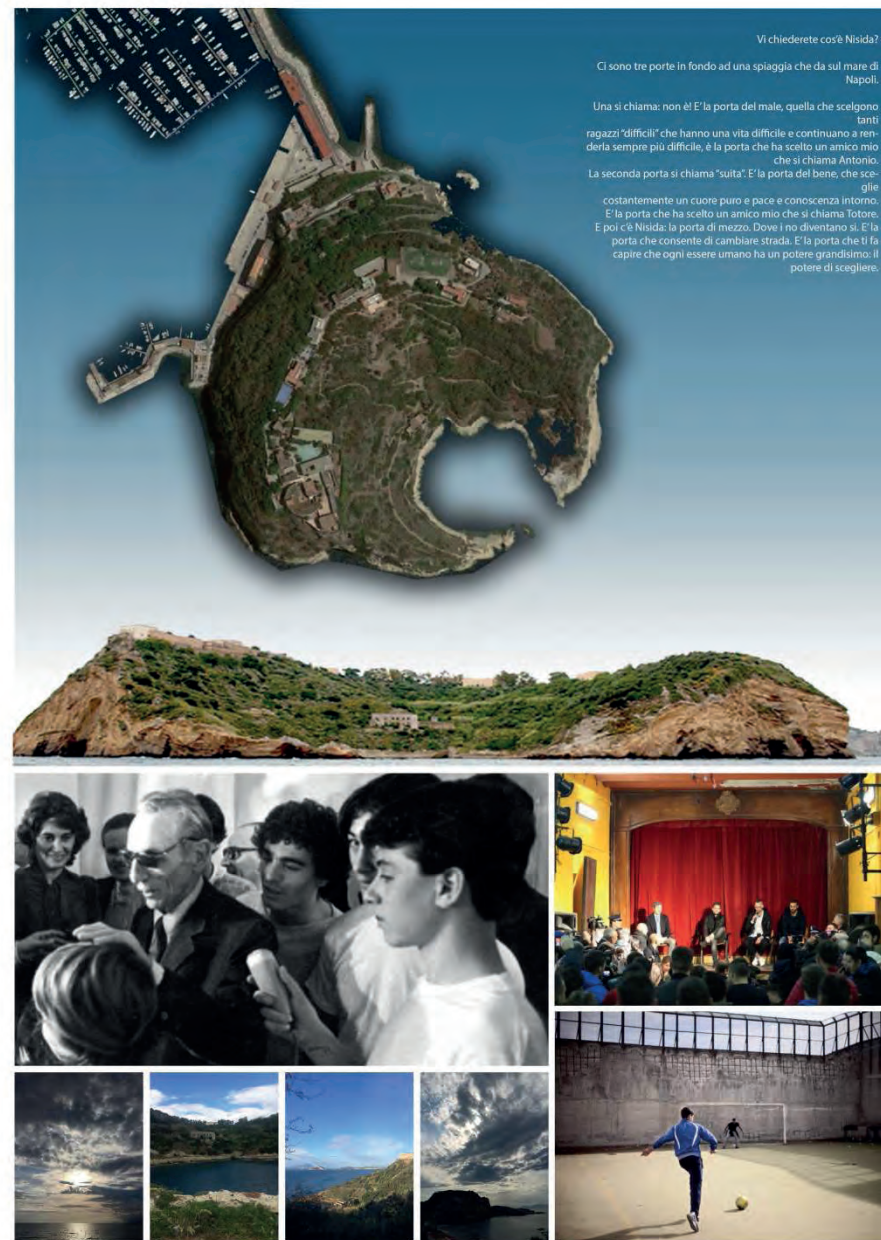
è l'espressione dialettale che usano i ragazzi, ospiti del carcere minorile di Nisida, per indicare la partecipazione al cantiere-laboratorio, posto ad una quota sottostante a quella che di solito frequentano.

Il recupero di un luogo proibito, vuole invece indicare il percorso fatto dai ragazzi e dalle ragazze, seguiti da un team costituito da architetti e capimastri e chiaramente dall'equipe educativa e dalla direzione dell'istituto, per il recupero e la riqualificazione del patrimonio architettonico esistente, interni all'istituto di pena, che negli anni erano stati completamente abbandonati.

Si è trattato inizialmente di liberare questi luoghi dal materiale di risulta cui erano colmi e di creare un cantiere ad impatto zero, attraverso il riutilizzo del materiale ritrovato.

Il cantiere è stato e continua ad essere una scoperta anche umana.

Nel rifare l'intonaco, alcuni scuci-cuci su pareti di tufo che hanno poi dato vita ad uno spazio espositivo, è stata rinvenuta un piccolo vano che ha portato alla luce una vecchia cisterna, anch'essa piena di materiale di risulta che, opportunamente tritato è stato riutilizzato per il rifacimento dell'intonaco, di davanzali, pavimentazioni in battuto di cemento, tinteggiature a calce, ecc. Tra i detriti è stato rinvenuto il terminale in piperno del pozzo, che opportunamente ricostruito, ha ripreso vita nel cortile sovrastante la cisterna. Riprendendo alcune notizie storiche e documenti sull'impegno di Eduardo De Filippo a Nisida, i ragazzi hanno ritenuto opportuno destinare la vecchia cisterna in sala prove per il laboratorio teatrale, pertanto, attraverso la realizzazione di una struttura in tubi e giunti e pannelli in legno si è dato vita alla realizzazione di una tribuna-spalto, il cui ultimo gradino funge da corridoio di collegamento con gli spazi destinati ad aule didattiche e spazi espositivi ed un altro corridoio, anch'esso recuperato, che porta alle vecchie officine. Anche queste ultime, ormai in disuso, sono state oggetto di lavoro. Attraverso un laboratorio interdisciplinare, che ha visto coinvolti anche i laboratori di ceramica,





arte presepiale, artistico e di scrittura, attivi sempre all'interno dell'istituto di pena, è stata messa in campo una vera e propria progettazione partecipata. I ragazzi e le ragazze a partire da un'idea progetto mostrata loro attraverso delle tavole grafiche si sono coinvolti attorno ad essa esprimendo sogni e desideri di come dovesse essere quel posto. L'aspetto più interessante è stato quello di *scoprirsì* capaci di realizzare qualcosa per se e per gli altri. A questo percorso interdisciplinare si è unito anche l'artista argentino Francisco Bosoletti, che con i ragazzi ha fatto un dipinto su di una parete recuperata, raffigurando *Anadiomene*.

A partire da questo motivo si è pensato di legare, non solo idealmente, il tema di questo 8 forum della progettazione architettonica, al recupero del patrimonio umano. È certamente un aspetto abbastanza liminare, ma ci è sembrato opportuno partecipare per dare testimonianza del fatto che un'esperienza nata attorno ad un semplice progetto di architettura di recupero e riqualificazione di spazi abbandonati, potesse portare alla scoperta di un patrimonio umano, un vissuto altrimenti a rischio di rimanere inespreso.

C'è una vecchissima storia, che racconta di un uomo che, recatosi in pellegrinaggio in una grande città del passato, vede per strada un tipo sudatissimo, stremato, che sta spaccando pietre.

Si avvicina e gli chiede: Che cosa state facendo, buon uomo?

E il tipo: Vedete, signore, sto spaccando pietre. E' dura, ho mal di schiena, ho sete, ho caldo, faccio un mestiere da cani, non sono più un uomo!

Il pellegrino prosegue, e vede più lontano un altro tipo, anche lui sta spaccando pietre, ma non ha l'aria così malmessa come il primo. Cosa fate, buon uomo?

Mi sto guadagnando la giornata! Spacco pietre per dar da mangiare alla mia famiglia.

Il pellegrino infine si avvicina ad un terzo uomo.

xxxAnche lui sta tagliando pietre, ma è sorridente. Cosa fate, buon uomo?

Ed egli risponde: Ah, caro amico, io sto costruendo una cattedrale!

Dell'autentico. Restauro, progetto e patrimonio

Bianca Gioia Marino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC -
Dipartimento di Architettura, Professore Associato, ICAR 19,
bianca.marino@unina.it

Nella conversazione che Marc Augé intrattiene con Raphael Bessis, focalizzata sugli attuali compiti dell'antropologia, si sottolinea come il nostro spazio di vita sia caratterizzato dalla contemporaneità dei 'mondi': cioè il nostro mondo, 'unificato' eppure 'plurimo', in quanto composto da mondi diversi ma comunque collegati simultaneamente tra loro. Per meglio spiegare, poi oltre, che tutti «i grandi fenomeni costitutivi della nostra contemporaneità (l'ampliamento del tessuto urbano, la moltiplicazione delle reti dei trasporti e delle telecomunicazioni, l'uniformazione di alcuni riferimenti culturali, la planetarizzazione dell'informazione e dell'immagine) modificano la natura del rapporto che ognuno di noi intrattiene con l'*entourage* (anche quest'ultimo, insieme all' "ambiente", è una categoria in evoluzione sensibile, a partire dal momento in cui si riduce in modo spettacolare la distanza tra il "vicino" e il "lontano")»¹.

D'altro canto, se, in un momento come questo di una definita 'modernità liquida', l'architettura deve - come sostiene V. Gregotti² - ritrovare la razionalità del progetto per fornire risposte adeguate alle trasformazioni in corso, non si tratta tanto di «recuperare antichi legami tra etica ed estetica o tra arte e scienza, ma di rileggere il passato, con distanza critica, attraverso gli occhi della contemporaneità»³.

Tali due richiami, a mio avviso, introducono bene il termine 'patrimonio' come una parola chiave per comprendere aspetti e compiti contemporanei del 'progetto'. Esso, come oggetto, come destinatario stesso del progetto, come entità in sé, si trova implicato nella dimensione, necessaria e allo stesso tempo suscettibile di messa in discussione, dell'autenticità.

Sappiamo bene che in quanto etimologicamente 'eredità dei padri', il patrimonio, è quanto i legatari hanno la responsabilità di conservare e trasmettere al di là del presente. L'evoluzione che il termine ha avuto nel campo specifico del patrimonio culturale riflette le diverse declinazioni che la storia della cultura ne ha modulato nel tempo. L'assimilazione dell'opera d'arte a tutto ciò che corrisponde a «ogni opera umana tangibile, visibile e udibile»⁴ che presenti un diversificato sistema di valori si è avvalsa di altri contributi concettuali fino alla dilatazione dei termini cronologici di inclusione dei 'beni' da proteggere⁵. L'idea di patrimonio

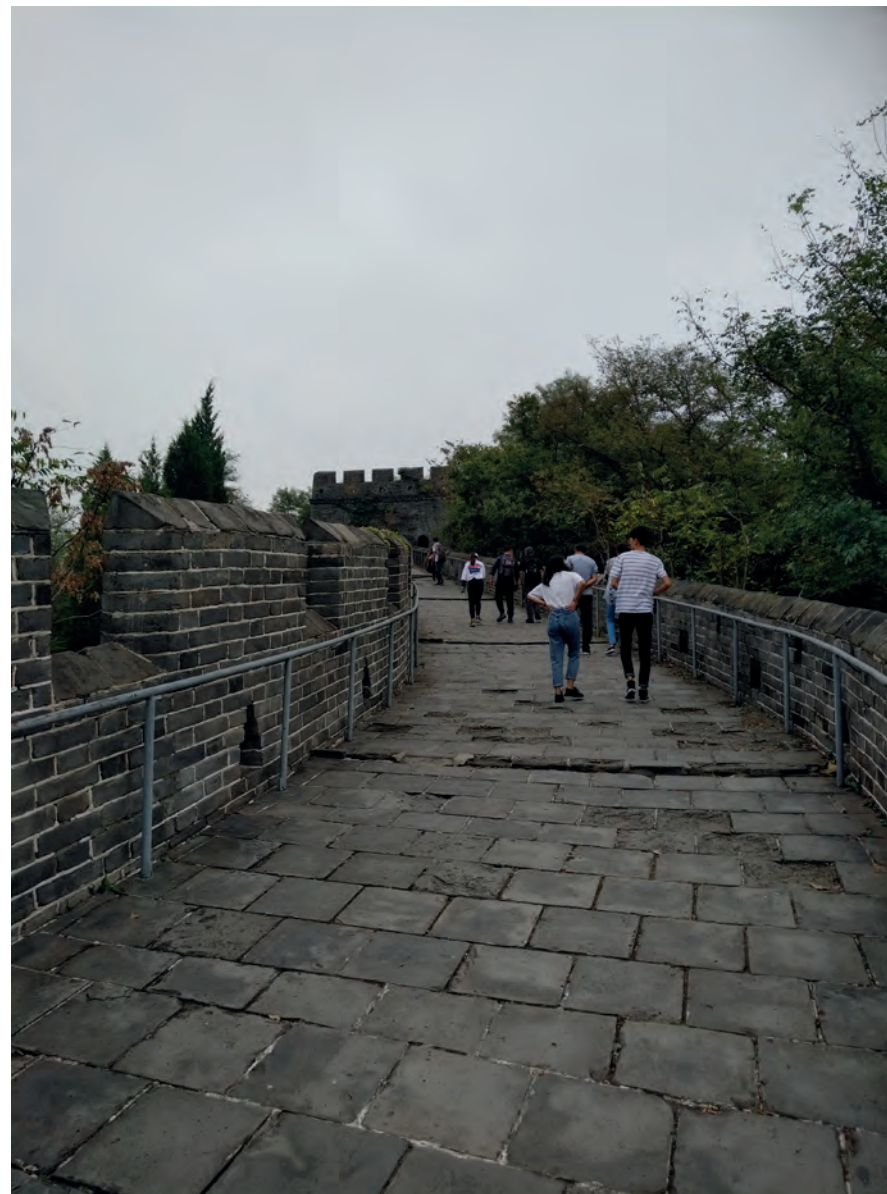
si è espansa e ha accolto contenuti che hanno travalicato la tradizionale idea di 'artistico' e 'storico'. Sorvolando sull'aspetto del patrimonio come fattore di identità - con tutte le derive che la sua considerazione può comportare - per avere una fotografia di ciò che oggi il patrimonio può significare, si può guardare alle diverse politiche e alle azioni che si intraprendono per la sua valorizzazione.

L'attenzione nei confronti della preesistenza è naturalmente anche funzione di una saturazione del territorio urbano e di una diffusa difficoltà di governo delle aree periferiche (nonché del loro percepibile fallimento) e nell'intervento nei contesti storici stratificati un terreno diviene per l'esercizio del progetto.

Ma guardando all'evoluzione del termine 'patrimonio' registrabile nella successione dei documenti internazionali - indice questi di una condivisione culturale 'globale' - si nota che il fattore 'locale' assume sempre più importanza, parallelamente alla considerazione degli aspetti 'intangibili' di cui la Convenzione del patrimonio immateriale nel 2003 ha sancito la loro coerenza⁶. In tal senso, sempre lasciando da parte le connotazioni nazionalistiche che, ogni dove, strumentalmente si assumono, il consenso alle politiche della valorizzazione di quel patrimonio che più rappresenta la radice culturale, specifica e originaria di una comunità, rappresenta un comune 'sentire' e una profonda condivisione; quello stesso che assicura - e ha assicurato - il loro successo culturale e di immagine. Tale considerazione può spiegare, seppure con le dovute specificazioni del caso, la diffusa realizzazione di progetti riguardanti le aree archeologiche, divenute in questi ultimi anni, un terreno fecondo di sperimentazioni e di valorizzazioni con un incremento della conoscenza, di contenuti culturali e del numero dei fruitori, consentendo altresì un meccanismo in supporto al mantenimento economico di siffatti siti.

Quasi un cambio di direzione verso il 'patrimonio' dunque con un'attenzione che la cultura architettonica italiana ha riservato, negli ultimi decenni del novecento, più alla produzione *ex-novo* che a quella innestata sulla preesistenza.

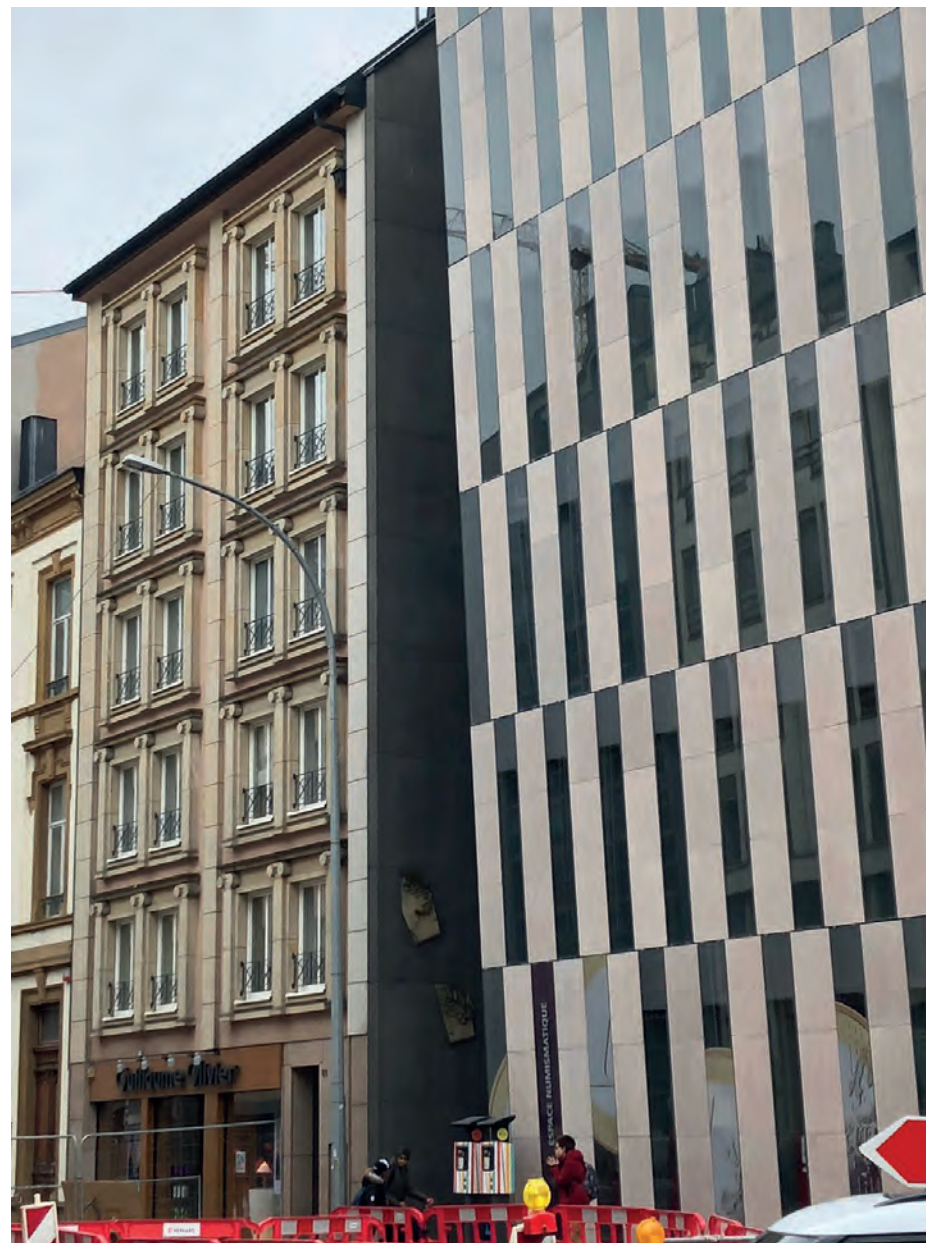
D'altro canto, come rilevato⁷, il patrimonio è utilizzato come volano di un'economia che talvolta si risolve nella sola funzione attrattiva per il



turismo con scarse ricadute sociali sistemiche. In nome della 'valorizzazione', si rischiano interventi che prediligono una funzione attrattiva di massa coadiuvando spesso operazioni in contrasto con la natura dell'oggetto, alterandone significati e le capacità narranti delle testimonianze materiali.

A questo punto può entrare a far parte del ragionamento qualche considerazione sull'autenticità, nonostante il pericolo di affrontare un argomento che, a fronte del dilagare dell'immagine riprodotta, della manipolazione digitale⁸, potrebbe apparire controversa se non improponibile. Invece la questione dell'autentico, nodo culturale del nostro momento storico, già *tòpos* della cultura del Novecento, è apparsa al centro di considerazioni negli ultimi anni in alcuni ambiti dell'architettura, in quanto sollecitati a vario titolo dal tema dell' 'identità' con cui la globalizzazione spinge a misurarsi. Se ne rileva, perciò, un carattere di attualità, con tutte le diverse implicazioni epistemologiche e teoriche che, nel campo della conservazione, ha potuto avvalersi di una decodificazione interpretativa.

Sulla visione di quest'ultima si è avuto già modo di argomentare⁹, e diversi sono stati i contributi che conducono a pensarla non come un concetto appiattito sulla interpretazione della sola originalità o autorialità. Possiamo condividere, nello specifico, la lettura che dell'autentico fa Marco Dezzi Bardeschi: dall'*hic et nunc* della condizione materiale dell'edificio parte l'attività progettuale che intercetta tutte le sue potenzialità narrative¹⁰. E possiamo anche richiamare in campo, in virtù dell'interdisciplinarietà dell'attività progettuale - chiamata ad esprimere una risposta culturale oltre che tecnica alla situazione *in corpore* dell'edificio - tutto l'insieme delle istanze di tipo intangibile, comunque interconnesse e intrinsecamente espresse attraverso la fisicità della preesistenza. Perciò è indubbio infatti come e quanto lavorare su e con la preesistenza sollevi interrogativi complessi, come, tra tutti, la gestione della memoria che prende 'corpo' nelle testimonianze materiali sia dell'edificio e sia dell'ambiente/paesaggio storici. Ciò, di fatto, pone il progetto di fronte a questioni che lo spingono a confrontarsi con questioni di un certo rilievo e dunque a toccare i temi propri del restauro. Tra questi,





appunto, l'autenticità è sicuramente tra i principali, in quanto interseca, a più livelli e a più scale, la natura e l'identità della preesistenza. Perciò, si tratta di disporre di un denso filtro critico per il lavoro sulla preesistenza; un filtro fondato sul riconoscimento della compresenza di fattori complessi, di varia natura, in cui il progetto assume un ruolo dirimente, responsabilmente consapevole della variegata natura, dinamica, degli aspetti presenti nel patrimonio¹¹.

Negli ultimi anni si è assistito ad una maggiore consapevolezza della 'densità' storica e della relativa potenzialità insita nell'attività creativo-progettuale destinata agli edifici storici¹². Il criterio della distinguibilità, del minimo intervento e il perseguimento della compatibilità – criteri di base assunti e fatti già propri dalla cultura del progetto di restauro – sembrano essere termini chiave, con i rispettivi gradi di attenzione, che hanno articolato l'intervento di riuso/restauro in alcuni casi ben noti. Valga per tutti il Neue Museum di D. Chipperfield o gli interventi di J. Nouvel, l'ultimo dei quali, il centro Rhinoceros della Fondazione Alda Fendi a Roma, ripercorre e mette in evidenza gli strati dell'edificio e le lesioni esistenti, mentre la sua trasformazione viene a porgersi quale ulteriore strato in aggiunta al palinsesto delle 'presenze' vissute all'interno dell'edificio una volta destinato a modeste residenze storiche in prossimità dell'Arco di Giano.

È un approccio che pare essere una sorta di traduzione di quanto nelle disposizioni ministeriali del 1972 si enunciava: «Esigenza fondamentale del restauro è [...] rispettare l'autenticità degli elementi costruttivi [...] nel caso di murature fuori piombo, anche se perentorie necessità ne suggeriscano la demolizione e la ricostruzione va preliminarmente esaminata e tentata la possibilità di raddrizzamento senza sostituire le murature originarie»¹³.

Tuttavia se tale attenzione alla preesistenza può rappresentare una sana consapevolezza culturale del valore di talune evidenze materiali e storiche, non è possibile pensare che tutto possa automaticamente risolversi nella conservazione di lacerti che fanno da sfondo a soluzioni di 'design'. Certo, si potrebbe trattare di una sorta di 'reimpiego' al contrario, ma che va sempre inquadrato in un generale *vis-à-vis* con la storia



e le plurime esigenze del presente. Ecco perché sia l'autenticità sia il progetto incontrano, attraversandolo, un altro parametro fondante del nostro operato: la memoria. Vale a dire il campo dell'intangibile, inteso come insieme di relazioni con cose che si associano alla fisicità e che trovano posto nell'immaginazione individuale e collettiva. Entrano infatti in gioco altre dimensioni, «fermenti sottesi invisibili che si affollano dentro la ricezione di un messaggio architettonico di superficie»¹⁴, di cui pure parla Dezzi Bardeschi, i quali trascendono e, allo stesso tempo, sono intimamente connesse alla persistenza sensibile dell'architettura. Perciò il progetto di restauro, proprio in quanto tale, nasce con un interrogativo *sull'architettura* (antica e nuova) e costituisce un *autentico* banco di prova del rapporto con il patrimonio con una presa di posizione nei confronti della storia.

A contatto con un'altra realtà preesistente, il progetto ha l'occasione di coglierne e rispettarne l'autenticità, di verificare cioè la natura dell'architettura con cui va ad incontrarsi, anche negli aspetti più reconditi, in connessione con un immaginario collettivo; e di costituire infine una risposta alle generali esigenze sociali. Il progetto dunque si configura come una risposta storica ad una domanda altrettanto storica.

La riflessione diviene ancora più densa di questioni quando il progetto deve intervenire su un'architettura che, per un evento disastroso, perde la sua integrità; dove cioè il progetto si trova in bilico tra restauro e ricostruzione¹⁵. Il progetto per un borgo distrutto dal terremoto così come quello per la cattedrale parigina di Nôtre-Dame non può esaurirsi in un dibattito sulle 'forme' da reintegrare che siano esse *uguali* o *conformi* agli 'originali'; deve far proprio l'insieme delle dimensioni che sono all'interno e intorno al corpo mutilato, alla memoria ferita, al significato collettivo che la risposta all'evento deve avere. Il compito del progetto dovrebbe «partire dallo spazio bianco, dalla 'lacuna', senza pretesa di colmarla, senza avere una funzione di 'protesi' o di arto artificiale, ma con l'intenzione di lasciarla aperta, appunto, all'avvenire»¹⁶ attraverso la sua comprensione con la responsabilità di continuarne in maniera condivisa una storia.

L'autenticità, dunque, come linea di saldatura tra il *l'hic et nunc* e l'av-

venire. Traslando una riflessione di G. Deleuze sulla verità¹⁷, l'autenticità non può essere compresa appieno tantomeno può essere riprodotta, può essere solamente creata. E l'approccio conservativo, basato sull'accoglienza delle tante realtà dell'edificio (filologica, storico-documentaria, memoriale, simbolica), un orientamento che consenta la contemporaneità dei 'mondi', creano lo spazio per un autentico progetto.

Note

- ¹ M. Augé, 2019, p. 154.
- ² Gregotti, 2015, pp. 5-19; M. Augé, V. Gregotti, 2016.
- ³ E. Di Stefano, F. Vitale, 2015, p. 4.
- ⁴ A. Riegl, 1991, p. 27.
- ⁵ Marino, 2005, pp. 217-223.
- ⁶ Cfr. la Dichiarazione di Nara, 1994.
- ⁷ Settis, 2007; Montanari, 2013; d'Eramo, 2019.
- ⁸ Sini, 2014.
- ⁹ Autenticità e patrimonio monumentale, in «Restauro», n. 130, ottobre-dicembre 1994; Marino, 2006.
- ¹⁰ Dezzi Bardeschi, 2018.
- ¹¹ Marino, 2006.
- ¹² Marino, 2018, pp. 125-159; Varagnoli, 2007, pp. 841-860.
- ¹³ Si veda "Allegato b. Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici" (Carta del Restauro Italiana 1972).
- ¹⁴ Dezzi Bardeschi, 2018, p. 10.
- ¹⁵ Carbonara, 2017.
- ¹⁶ Marino, 2016, pp. 41.
- ¹⁷ Deleuze, 2002, pp. 64-65.

Bibliografia

Autenticità e patrimonio monumentale, in «Restauro», n. 130, 1994.
Marc, Augé (2019), *Cuori allo schermo. Vincere la solitudine dell'uomo digitale*, Piemme Edizioni, Milano.
Marc, Augé; Vittorio, Gregotti (2016), *Creatività e trasformazione*, Christian Marinotti Edizioni, a cura di M. Roda, Milano.
Giovanni, Carbonara (2017), *Il restauro tra conservazione e modificazione. Principi e problemi attuali*, artstudiopaparo, Napoli.
Gilles, Deleuze (2002), *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano.
Michele, d'Eramo (2019), *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Feltrinelli, Milano.
Marco, Dezzi Bardeschi (2018), *La conservazione accende il progetto*, artstudiopaparo, Napoli.
Elisabetta Di Stefano, Francesco, Vitale (2015), *Introduzione a Architettura*, in «Rivista di

estetica», n.s. 58, pp. 3-4.

Alessandro, Ferrara (1999), *Autenticità riflessiva. Il progetto della modernità dopo la svolta linguistica*, Feltrinelli, Milano.

Vittorio, Gregotti (2015), *Il possibile necessario*, in «Rivista di estetica», n. 58, pp. 5-19.

Bianca Gioia, Marino (2018), *Sugli impossibili margini della conservazione*, in M. Dezzi Bardeschi, cit.

Id. (2016), *Progetto e memoria: maintenant e sentieri per la conservazione*, in B.G. Marino, F. Rispoli, F. Vitale, *Memorie dalla città a venire. Decostruzione e conservazione*, artstudiopaparo, Napoli.

Id. (2006), *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, E.S.I., Napoli.

Id. (2005), *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in A. Aveta, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica, Napoli, pp. 217-223.

Tomaso, Montanari (2013), *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Minimum Fax, Roma.

Alois, Riegl (1991), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere i suoi inizi* (1905), a cura di S. Scarrocchia, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Salvatore, Settis (2007), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2007.

Carlo, Sini (2014), *Reale, più-che-reale, virtuale*, a cura di F. Cambria, Albo Versorio, Milano.

Claudio, Varagnoli (2007), *Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architettura e architetture*, vol. 2, Il Poligrafo, Padova, pp. 841-860.

Didascalie

1. Cina, Hushan Great Wall, situata nella Provincia di Liaoning, costeggia il Yalu River che demarca il confine con la Corea del Nord. Realizzata nel 1469 durante la Dinastia Ming, è meta turistica. I diversi restauri che si sono avvicendati non consentono di distinguere le parti reintegrate da quelle preesistenti. (foto dell'Autore, 2019).

2. Lussemburgo, edifici in Avenue Monrety. Le continue sostituzioni edilizie hanno snaturato la tradizionale immagine urbana della capitale lussemburghese (foto C. Benedetti 2018).

3. Roma, Centro Rhinoceros della Fondazione Alda Fendi Esperimenti. Una delle suite del centro multifunzionale (foto dell'Autore, 2018).

4. Conza della Campania, antica *Compsa*. Scorcio dell'antico Foro rinvenuto dopo il terremoto del 1980 che ha distrutto totalmente il centro campano (foto dell'Autore, 2019).

Tra composizione e storia: vuoto/pieno/vuoto, un caso di studio

Enrico Moncalvo

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, professore associato, ICAR 14, enrico.moncalvo@polito.it

Premessa

A Torino il tema dei 'vuoti urbani' è stato familiare alla didattica fin dagli anni dei raggruppamenti interdisciplinari, che a fine anni Settanta avevano riportato la progettualità nella didattica dopo la crisi del Sessantotto¹. Oggi, di vuoti urbani su cui lavorare ne sono rimasti pochi: sono stato motivato a riproporre agli studenti il tema, muovendo dai risultati di una tesi di laurea e di una summer school.

« Il territorio storico rivendica una sua propria identità, perché le sue matrici costitutive sono quelle stesse che hanno determinato le forme delle città storiche e che ne hanno condizionato, e ne condizionano ancora, l'evoluzione»². In questo senso Torino non è la città porosa (Benjamin, 1925³), né la città imperfetta⁴: la maglia urbana ha teso per secoli, per intento fondativo, a un equilibrio forte nel proprio sviluppo condotto per fuochi e per assi, intento perseguito con pervicacia dagli ingegneri ducali prima, dal Conseil des Ediles e dalle Commissioni d'Ornato poi, in adesione metodologica di forma urbana fino all'architettura raisonnable adottata nelle espansioni tardo ottocentesche.

L'atelier⁵ (Composizione e Storia) è partito da queste premesse per proporre agli studenti esiti e prospettive di un'area di margine del centro storico. Il contesto trova definizione in seguito all'impostazione dei viali di circonvallazione, avviata durante il periodo francese, con l'inserimento di due grandi strutture di utilità, destinate alla cura degli ammalati di tisi e alla reclusione degli ammalati di mente: progetto affidato a Giuseppe Talucchi, docente di architettura civile presso l'università, che concepisce le due strutture secondo modelli aggiornati e funzionali. Per l'ospedale di San Luigi (1818), un'interessante disposizione planimetrica a croce di Sant'Andrea; per l'Ospedale dei Pazzarelli (1828-37), uno schema durandiano sviluppato lungo due corti abbinata.

Il vuoto attuale è ancora una volta risultato di demolizioni belliche: le strutture classiciste concepite da Talucchi tendono a isolarsi come un cristallo, la loro rilettura ne rivela invece liaisons, prospettive, assialità⁶. Lo strumento urbanistico (1985), ormai datato e di cui si preve-

de la revisione, prevede la ricostruzione a filo di un isolato barocco, dove invece un percorso di conoscenza attraverso l'indagine storico documentale ne rivela intenzionalità affatto differenti: la presenza di uno spazio inedificato e disegnato (un giardino formale), poi di una intuibile ma poco documentabile edilizia minuta stratificatasi nell'anteguerra. Vuoto e pieno: fasi entrambe interessanti da considerare accanto all' ideale riproposizione di una forma urbana analoga, rispetto al contesto, ma alla luce dei documenti mai esistita. Fasi che è bene conoscere e che possono costituire elementi fondativi per una dialettica sulle ipotesi di piano, per contrapposte o convergenti metodologie d'intervento.

«L'attenzione al significato indica una preponderanza dell'inespresso; non dell'indicibile, ma di quanto resta da dire» (Greimas, 1987⁷). Il progetto di Atelier non dà una risposta univoca al tema, ma assume una posizione di epochè, sintetizzando attraverso l'intersezione tra Composizione e Storia una serie di potenzialità altre rispetto alle previsioni urbanistiche, che possono esser riconsiderate in funzione di un aggiornamento normativo, attualizzandone i presupposti anche attraverso un confronto con gli stakeholders⁸. In questa fase il metodo induttivo, empirico⁹, sollecita ancora una volta ai nodi il tessuto urbano per tastarne le reazioni: presuppone la conoscenza dello strumento urbanistico ma non la consequenzialità, lo discute e lo confronta in aggiornamento con la Storia. L'area degradata viene riletta nelle sue intenzioni originarie di spazio aperto, diventa oggi hedonà e skenè, nuova scena urbana di un contesto in trasformazione¹⁰.

Intersezione dei saperi

Quali saperi? In questo caso, con la Storia. Ma intanto: è vero (è ancora vero) che «ragionare sul passato aiuta ad avviare le considerazioni sul presente»¹¹? Annoto a margine, ventidue anni dopo questa ribadita proposizione di Roberto Gabetti: lo è stato per noi, per una parte di noi, ma può ancora essere di interesse per gli studenti? E innanzitutto, è ancora comunicabile?

E poi: cosa ci siamo proposti, cosa ci proponiamo a livello didattico, attraverso questa esperienza? E' legittimabile (lo è stato?) per entrambe le discipline un abbinamento che rischia l'equivoco semplificativo di far vedere la Storia a servizio della Progettazione? Si tratta di interrogativi aperti e attuali, anche se in questo momento teorici perché a valle della rimodulazione del Triennio, questo atelier (secondo anno della laurea triennale in Architettura) si è concluso.

Mi allontanerei quindi da interrogativi drammatici per lavorare su uno scenario più pacato: le keywords possono essere intanto 'sensibilizzare', 'educare alla visione', 'conoscere per definire'.

Quale contesto ci si rivela? Quali risposte? Memori dei nostri maestri, ne abbiamo ricordato le premesse esistenzialiste e, per la didattica, i riferimenti pareysoniani. Provengo direttamente da quella scuola, nel mio percorso didattico ho sempre cercato a modo mio di integrarla e di attualizzarla, ma mai di smentirla. Essere partecipe attraverso la didattica del progressivo «fare che, mentre fa, trova esso stesso la propria regola»¹² continua a esser per me una forte e interessante motivazione.

Col mio collega storico ci siamo così trovati coinvolti nella evidente apo-ria tra le previsioni di piano e quello che dicevano le carte; questo punto è stato probabilmente quello che ci ha maggiormente stimolati. Dopo una fase di approccio necessariamente informativa, ci siamo mossi con gli studenti su due step: uno, più generalista, di informazione sulle premesse storico urbanistiche, il cui epilogo di 'attualizzazione' sono le normative di PRG (di cui presupporre la conoscenza, ma non necessariamente la consequenzialità). Un secondo - affidato nello specifico al contributo di Storia dell'Architettura e della Città - di sensibilizzazione alla lettura del tessuto, nel lungo percorso che ha portato a 'ciò che si vede oggi', attraverso l'esplorazione diretta e attraverso l'analisi documentale. Una dimensione quest'ultima poco familiare agli studenti, che necessita di un approccio rigoroso e al tempo stesso emotivo: facendo leva sul secondo punto, si può forse orientare l'avvio del primo. Sembra un po' montessoriano, ma

soprattutto richiede tempo: per questo parlo di percorso, non essendo possibile nei ristretti tempi del semestre portare a compimento un'educazione di questo tipo: ma la si può se non altro coltivare.

La rilettura documentale dell'intorno ha riservato, per noi e per gli studenti, interessanti scoperte (tanto Settecento che in realtà era un embellissement eclettico: il che conferma, a livello minuto, l'impostazione tutta torinese di continuità metodologica nella forma urbana di cui in premessa). E una prima importante constatazione: anche i documenti edilizi – a valle della cartografia storica alla grande scala – confermano in luogo dell'isolato chiuso ipotizzato dal PRG la presenza di un giardino, almeno fino a metà Ottocento. Sembra quindi che la vocazione iniziale dei luoghi, e delle importanti architetture di utilità che vi si affacciarono per prime, con i loro fulcri, le loro inflections e le loro assialità, fosse quella di un vuoto: non piazza però, ma giardino. Vorrei far notare innanzitutto che l'analisi documentale ha comportato, per gli studenti, una prima considerazione sul 'non credere a ciò che si vede': presa di coscienza precoce e non banale rispetto al loro percorso di maturazione. In secondo luogo – e qui veniamo al punto compositivo – credo non si sia caduti nell'equivoco di porre la Storia a servizio della Composizione, perché gli studenti sono stati lasciati liberi di impostare il loro lavoro su ipotesi di pieno, di vuoto, o su linee intermedie: lavorando così in modo empirico su nuove potenzialità di lettura degli edifici e del contesto, di cui parallelamente (ma non preliminarmente) stavano prendendo coscienza attraverso l'analisi storica. Sulla sintesi progettuale insomma non si è 'concluso', ma si è argomentato.

Le perplessità da parte del collega (e mie) ci sono naturalmente state: hanno motivato contrapposizioni dialettiche esposte in revisioni comuni a fronte degli studenti, ma sono parse superabili: d'altra parte, il nostro accordo era quello di aprire gli studenti alle domande e a un metodo, non quello di dare risposte né di affermare posizioni di principio. Le questioni andavano come si può intuire da ansie minute, un po' da Soprintendenza (anche di queste i giovani dovranno pur

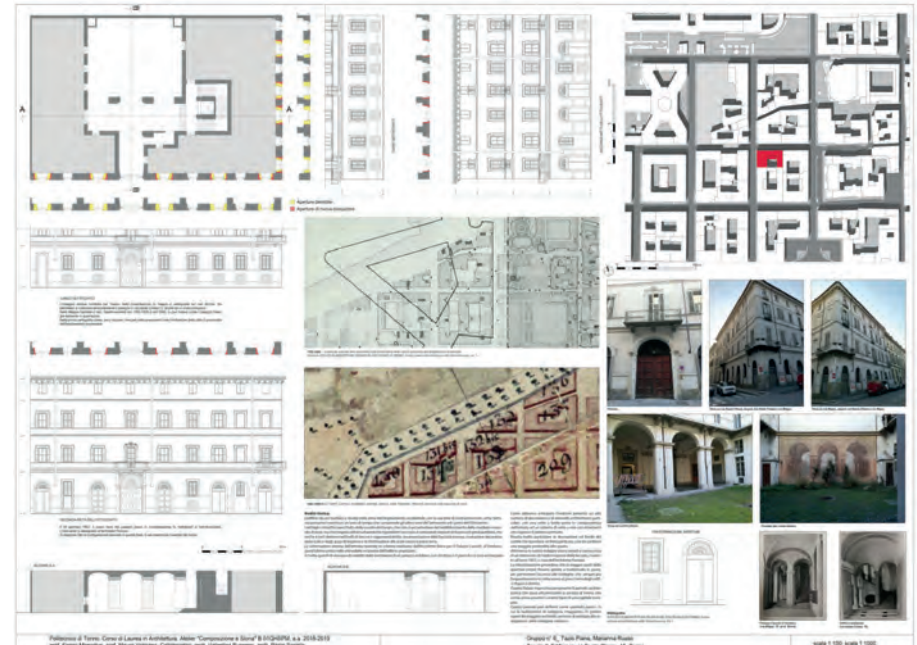


figura 1

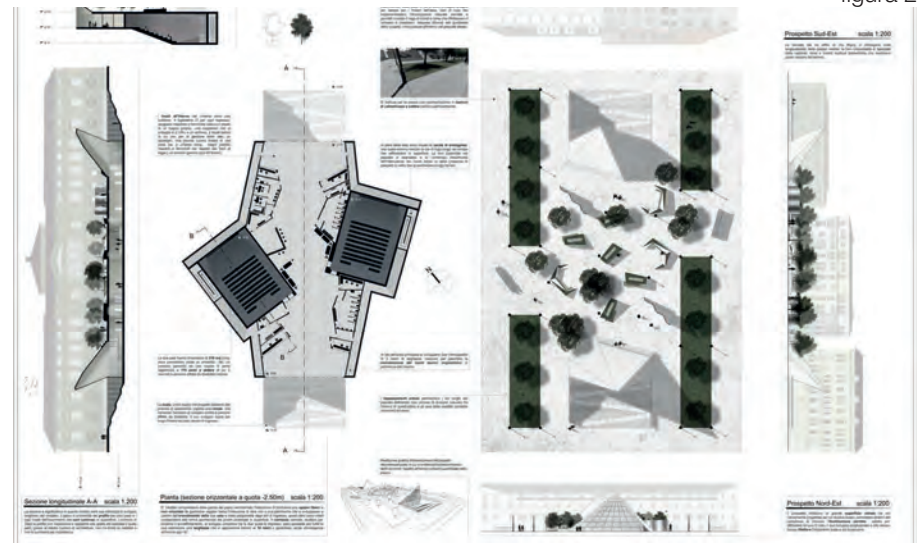
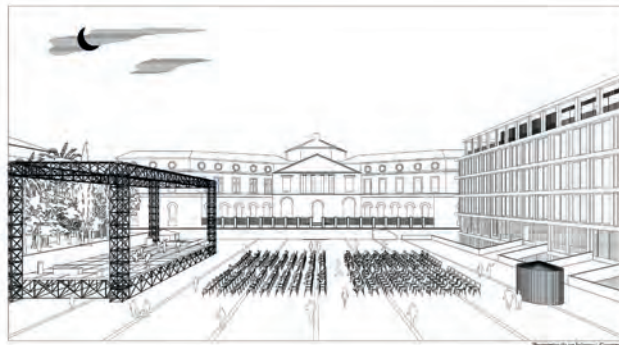
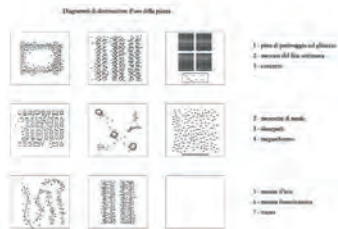


figura 2



12 FABRIZIO VILLAGASTRO - 19 novembre 2010
 Professore di Urbanistica - Dipartimento di Architettura e Design
 Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile - Torino di Day
 Scienze, Urbanistica, Movimento
 Tutori: Carlo Rinaldi e Giancarlo Piretti
 Coordinatore: Luciano Piretti

figura 3

imparare ad aver coscienza), ad altre più d'insieme (ricostruire o no il vuoto, mantenere i fili gronda, aprirsi a posizioni innovative rispetto all'eliminazione di volumi recenti ma ormai storicizzati...). Abbiamo avuto l'impressione che dal nostro reciproco argomentare gli allievi maturassero - nei casi migliori - una posizione terza, che comprendeva innanzitutto la loro libertà, li rendeva coscienti dei rischi e li apriva alla formazione di un gusto personale - di un io narrante se non ancora di un'autorialità. Da parte nostra, ancora una volta ci siamo posti in una posizione di epochè, pretendendo da parte loro il solo rispetto delle posizioni di coerenza e di concinnitas interne al progetto (i.e. la capacità - o piuttosto il tentativo - di tenere «il senso dell'insieme»¹³).

In parallelo all'indagine storica, abbiamo proposto agli allievi il tema della modernità anomala nell'architettura italiana illustrato da Cino Zucchi alla Biennale 2014¹⁴. Ci è parso pertinente esplicitarne la caratteristica di cosciente imperfezione, che deriva dal condizionamento storico contestuale. La risposta è stata naturalmente variegata, dal riproporre in forme attuali le neoclassiche visioni di giardino volute da Talucchi, al 'pieno' funzionale suggerito anni fa dalle ipotesi di PRG, a ipotesi intermedie che modulassero piastre e rampe attorno a un vuoto/pieno esplorato secondo nuove potenzialità.

Che si dice a Torino?

Il tema ha lasciato quindi aperti molti interrogativi e viene quest'anno affrontato dall'atelier Città e Territorio¹⁵, in una linea di continuità ma in un differente contesto interdisciplinare; in particolare l'Urbanistica pone l'opportunità di uno sguardo aperto a un'area vasta e a un orizzonte temporale medio-lungo, rispetto a cui la risposta sul punctum considerato si possa orientare e modulare, anche attraverso compensazioni e perequazioni urbanistiche.

La ricerca attraverso la didattica genera contatti, e i contatti generano domanda (temi affrontati nel Forum di Milano lo scorso anno). Ne è nata intanto un'ipotesi di progettazione partecipata, che stiamo avviando

e che prevede la presentazione agli stakeholders degli aspetti emersi dagli studi precedenti e via via da quelli in corso, con l'elaborazione di linee identitarie e funzionali condivisibili per il sito. In questo caso, domanda e ricerca si collocano in un momento identitario difficile per Torino, che negli ultimi decenni è stata tra le città italiane che più hanno investito sul centro storico - sui processi di rigenerazione urbana e sulla gestione del patrimonio culturale come strategia di lungo periodo e alternativa al tradizionale destino di company town dell'industria dell'automobile¹⁶.

L'opportunità di una progettazione partecipata pone sicuramente un punto di vitalità nella didattica e di interesse per gli studenti ma pone anche, come sempre, l'esigenza di tenere riconoscibili e distinte le esigenze immediate della didattica e quelle della consultazione: un aspetto che rischia sempre di porre qualche ambiguità. La difficoltà, a livello didattico, è quella di andare oltre alle esigenze minute – benchè realistiche – per lo spazio considerato, adottando per il progetto una visione in campo lungo e una in campo ravvicinato, su linee tra loro convergenti. Dovremo probabilmente lavorare su fronti paralleli che comprendano una 'morale provvisoria', compatibile con istanze di immediata realizzazione, e una visione aperta che tenga conto di ipotesi configurabili in una revisione di piano.

Note

1. Il passaggio dalla didattica di Mollino a quella degli anni settanta è raccontato in Sisto Giriodi (a cura di) (1997), Roberto Gabetti, *Imparare l'architettura. Scritti scelti sul sapere architettonico*, Torino, CELID; Pier Giorgio Tosoni (2016), *Lungo i sentieri dell'architettura*, Ariccia, Ermes.
2. Aa.Vv., (2017), *Centri storici e futuro del paese. Indagine nazionale sulla situazione dei Centri Storici*, ANCSA, Bologna, p.15.
3. La metafora di Benjamin riferita al tessuto urbano di Napoli compare in "Immagini di città" sulla Frankfurter Zeitung nel 1925, ed è ripresa da Cacciari nel 1992 in *La città porosa: conversazioni su Napoli*, a cura di Claudio Velardi, Cronopio 1992.
4. Si veda per questo tema la premessa metodologica in Giorgia Aquilar (2013), *La città imperfetta*, tesi di dottorato, Napoli, Università degli studi Federico II.
5. Il riferimento è all'Atelier di Progettazione e Storia B (a.a. 2018-19), che compren-

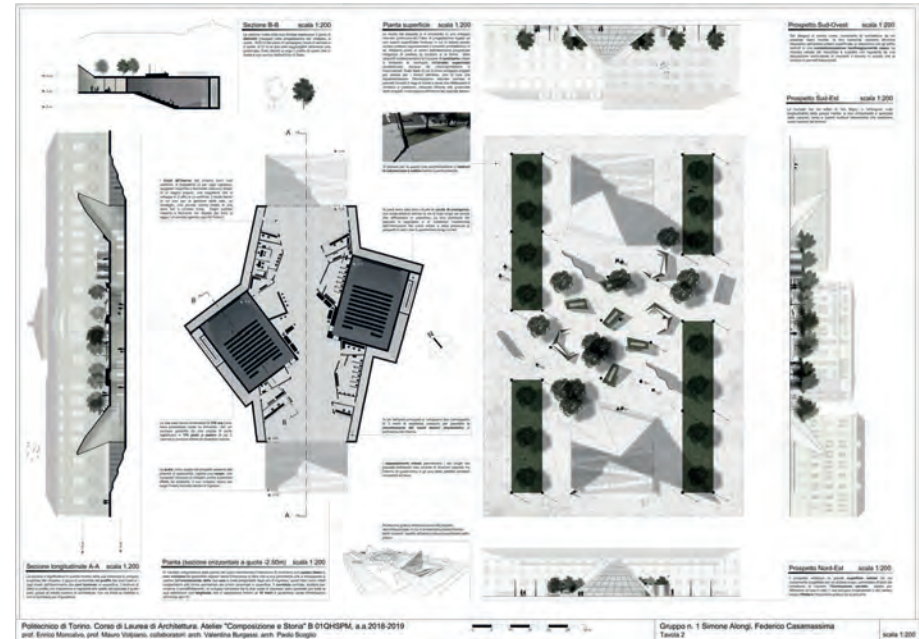


figura 4

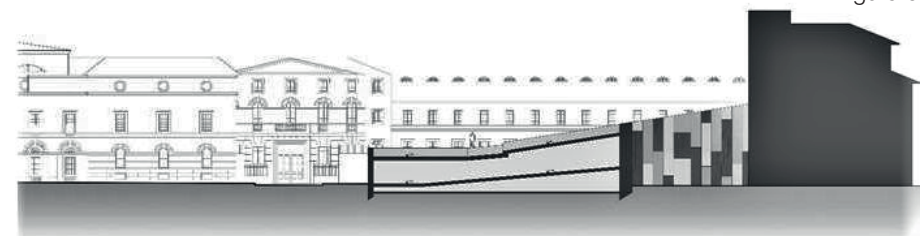
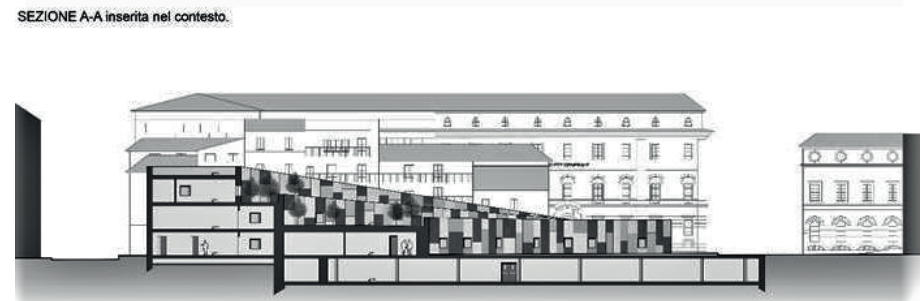


figura 5



deva le discipline di Composizione Architettonica (Enrico Moncalvo) e Storia dall'Architettura e della Città (Mauro Volpiano), per brevità di qui in poi indicato come Atelier. Il riferimento per il corrente anno accademico è invece all'Atelier Città e Territorio F. Comprende le discipline di Composizione Architettonica e Urbana (Enrico Moncalvo), Urbanistica (Federica Corrado) e Probabilità e Statistica Matematica (Nadia Loy)

6. Nel 1925 l'Ospedale di San Luigi diviene sede delle Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato; dopo le leggi basagliane degli anni Ottanta il vecchio Manicomio diventa sede centrale dell'anagrafe cittadina.

7. La citazione di Algirdas Julien Greimas (1987, *De l'Imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux) è nella tesi di Giorgia Aquilar, cfr. nota 3.

8. La zona è una vera 'periferia interna' rispetto al Centro storico e rispetto alla multietnica area di Porta Palazzo. In particolare il trasloco del Tribunale dalla sede di via Corte d'Appello ha progressivamente impoverito il quartiere della sua funzione terziaria (uffici legali), mantenendovi solo quella delle strutture pubbliche. Tutta la zona è rimasta a margine dell'importante processo di rigenerazione urbana, avviato negli anni Ottanta di là dall'asse di scorrimento di via Consolata nella zona del Quadrilatero.

9. Per il 'metodo empirico' (metodo clinico), vedi in particolare Sisto Giriodi (a cura di) (1997), Roberto Gabetti, *Imparare l'architettura. Scritti scelti sul sapere architettonico*, Torino, CELID.

10. Vedi per questo la tesi di laurea magistrale di Fabrizio Del Gaudio (2017), Torino, Politecnico, che individua per il contesto in esame una vocazione al 'vuoto' urbano come spazio di relazione e di autorappresentazione. Per il tema del piacere scenico e della piazza come teatro urbano, il riferimento è partito da un'originale reinterpretazione degli assunti di Renato Rizzi sul teatro greco come origine della polis.

11. Vedi per questo Roberto Gabetti, "Il progetto, ricerca e didattica", in: Enrico Moncalvo – Luca Reinerio (1997), *Studi e disegni nel corso di Roberto Gabetti*, Torino Celid.

12. Il riferimento è alla teoria della formatività di Luigi Pareyson. (1954, 2010), *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano.

13. Il termine è da Gabetti riferito agli Enciclopedisti. Cfr. Enrico Moncalvo, (2017), "Dal laboratorio della didattica", in: Gentucca Canella e Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Milano, Franco Angeli, pp. 280-290.

14. Con questo Zucchi evidenzia il legame forte tra architettura italiana e premesse storico contestuali, ampiamente rilevato prima di lui dalla critica per il Razionalismo italiano tra le due guerre. Vedi in particolare Cino Zucchi (a cura di), (2014), *Innesti-Grafting. Il nuovo come metamorfosi*; Venezia, Marsilio, che riporta un'interessante casistica sul territorio italiano.

15. Vedi nota 5.

16. Una sintesi interessante di questi aspetti si può trovare in Aa.Vv., (2017), *Centri storici e futuro del paese. Indagine nazionale sulla situazione dei Centri Storici*, ANCSA, Bologna, pp.134-135

Didascalie

Fig. 1. Tavola di analisi storica, Atelier 2018-19, studenti Tazio Piana, Marianna Russo

Fig. 2. Ipotesi pieno: costruire lo spazio. Atelier 2018-19, studenti Marco Ranieri, Hector Alessandro Rodriguez Llanos, Gianluca Spataro

Fig. 3. Hedona e Skenè: residenza per studenti e piazza aperta con liberazione della prospettiva sulla facciata di Talucchi. Tesi di Laurea magistrale, Politecnico di Torino, 2017, candidato Fabrizio Del Gaudio

Fig. 4. Ipotesi vuoto: costruire in profondità. Atelier 2018-19, studenti Simone Alongi, Federico Casamassima

Fig. 5. Ipotesi pieno/vuoto: ricucire il limite. Atelier 2018-19, studenti Gregorio Russo, Matteo Scarafia, Lorenzo Scarpelli

Bibliografia

Luigi Pareyson (1954, 2010), *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani
Politecnico di Torino, Diset (1995), *Torino nell'Ottocento e nel Novecento*, Torino, UTET
Sisto Giriodi (a cura di) (1997), Roberto Gabetti, *Imparare l'architettura*, Torino, CELID
Cino Zucchi (2014), *Innesti-Grafting. Il nuovo come metamorfosi*, Venezia, Marsilio
Pier Giorgio Tosoni (2016), *Lungo i sentieri dell'architettura*, Ariccia, Ermes
Fabrizio Del Gaudio (2017), *Hedonà e Skené*, tesi di laurea magistrale, Torino, Politecnico
Gentucca Canella e Paolo Mellano (2017) *Roberto Gabetti 1925-2000*, Milano, Angeli
Aa.Vv., (2017), *Centri storici e futuro del paese. Indagine nazionale sulla situazione dei Centri Storici*, ANCSA, Bologna

Rileggere e riscrivere per ri-significare il paesaggio urbano storico

Giulia Annalinda Neglia

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, ricercatore universitario, ICAR 15, giuliaannalinda.neglia@poliba.it

I paesaggi urbani storici

I paesaggi urbani storici sono paesaggi continui, organismi viventi formati e trasformati combinando elementi naturali e segni antropici. Essi risultano dalla lunga opera di stratificazione di valori culturali sull'ambiente naturale, dall'intreccio tra interventi antropici e caratteri specifici dei luoghi (UNESCO 2011, Bandarin e van Oers 2012, Muratori 1967). Sono esito e testimonianza del patrimonio tangibile e intangibile che ha definito la struttura e l'uso degli spazi, delle relazioni tra atti insediativi e assetto territoriale, nonché delle relazioni spaziali e visive che definiscono i rapporti tra edifici e spazi aperti.

I paesaggi urbani storici esprimono, quindi, e rendono visibile a chi li studia o li esperisce la lunga durata degli interventi antropici: la permanenza, nella loro struttura, dei caratteri legati alle azioni fondative e trasformative, è rilegibile non solo nell'assetto degli edifici, ma anche nella struttura dei percorsi, delle piazze e dei giardini, oltre che, non ultime, nelle "nuove forme urbane" (UNESCO 2011), tra cui i livelli archeologici, la morfologia, gli spazi aperti e le pratiche culturali ad essi associate. Nei loro reciproci rapporti di organicità, discontinuità e complessità, essi testimoniano le trasformazioni che hanno definito la morfologia e la spazialità urbana.

Ne consegue che essi sono dotati di un forte carattere di "resilienza", inteso non solo come capacità di assorbire azioni sostenibili e autopropulsive, ma anche e soprattutto di metabolizzare le trasformazioni tipologiche e spaziali attraverso progressivi aggiornamenti e modificazioni. Il sostrato del paesaggio urbano è, quindi, un DNA operante, origine di un organismo vivente che trasmette forme nel tempo e in cui la durata fisica dei manufatti e la memoria dei luoghi coincidono.

In questi contesti storici stratificati, il sostrato sottende, pertanto, il nostro atto progettuale, influenzando la scelta delle forme, delle relazioni spaziali e dei materiali.

Le azioni progettuali volte alla loro conservazione o recupero devono, quindi, partire da una rilettura degli strati della storia, oltre che delle forme e delle spazialità ad essi associate, al fine di riconoscerne, reinterpretarne, riscriverne, e quindi *ri-significarne* (Eco 1975), la complessità,

alla luce dell'analisi delle diverse componenti dell'ambiente urbano. Considerare i diversi strati e le diverse forme diventa particolarmente significativo in rapporto al ruolo propulsivo e rivelativo che il progetto di architettura del paesaggio può avere in un'azione di recupero del paesaggio urbano storico, per la sua capacità di disvelare e valorizzare la complessità dei segni e delle stratificazioni, di integrare i valori del patrimonio e il loro status di vulnerabilità in un più ampio intervento di ricostruzione (UNGA 2017).

Memoria e processi di ricostruzione del paesaggio urbano storico

Il rapporto tra paesaggio urbano storico, progetto e memoria è particolarmente sensibile e investe anche la linguistica. Sia il termine inglese "*heritage*" che l'italiano "patrimonio" sono legati al concetto di trasmissione: della memoria ma anche di valori, e quindi ad un dato immateriale, nel primo caso, di uno stato di diritto, quindi principalmente ad un dato materiale, nel secondo (Violi 2014).

I paesaggi urbani storici derivano pertanto da un processo di trasmissione e selezione di forme, segni e culture che attraversa più fasi: non rispecchiano una forma o un concetto fisso o stabilito una volta per tutte, ma si modificano nel tempo, anche in funzione del riconoscimento da parte della comunità dei valori sottesi e della loro capacità di trasmettere la memoria. Preservarli o ricostruirli significa, quindi, comunicare e trasferire la conoscenza.

Queste considerazioni sono particolarmente cogenti nel caso della loro ricostruzione totale o parziale anche in seguito a disastri naturali o a distruzioni causate da azioni umane o eventi bellici.

Come riprogettare i luoghi portatori di tali (anche traumatiche) eredità? Mantenerli nella loro condizione di rovina a ricordare il dramma della distruzione o riprogettarli per cancellare la memoria del trauma? E nel caso di ricostruzione, proiettarli nel futuro o riportarli ad una fase storica antecedente l'evento? In quest'ultimo caso, come tramandare la memoria del trauma senza introdurre falsificazioni?

Questo processo di selezione può essere guidato da scelte culturali o politiche ma, in generale, si tratta sempre di un processo critico dettato

da scelte legate ad una cultura vivente e non cristallizzata o fissata ad un preciso momento storico. Pertanto esso prende avvio dai luoghi più dinamici e rappresentativi dello spazio urbano vissuto: piazze e spazi pubblici che diventano i luoghi della ritrovata riconciliazione, epicentri della nuova vita urbana in un contesto morfologico modificato.

Leggere, riprogettare, ri-significare i luoghi della memoria

Sebbene, in generale, si associno le rovine alla figurativizzazione della temporalità, anche lo "spazio vissuto" (Ricoeur 2000) porta in sé la memoria degli eventi perchè la storia si svolge non solo nel tempo ma nello spazio stesso (Schlögel 2003). Il concetto di memoria, quindi, stabilisce un rapporto costitutivo e non casuale con la spazialità urbana: qui il passato si rivela non come semplice ricostruzione o rievocazione, come avviene ad esempio nei memoriali, ma come componente essenziale del paesaggio urbano all'interno del quale essa è stata prodotta e continua a testimoniare l'evento attraverso il tempo.

Per rendere evidente questo nesso tra la memoria e le spazialità ad essa associate è necessario operare delle azioni preliminari al progetto, finalizzate a ricostruire il processo formativo di un paesaggio urbano storico e delle sue fasi salienti.

Questo sforzo di sintesi deve necessariamente essere critico, perchè l'esperienza soggettiva, intuitiva o percettiva, potrebbe risultare parziale e quindi deviante in specifici contesti, quali ad esempio gli interventi di ricostruzione nei siti Patrimonio dell'Umanità.

Le indagini strutturali dei paesaggi urbani storici possono rivelare, invece, le modalità secondo le quali gli spazi urbani hanno registrato e selezionato al loro interno, proprio come un DNA operante e così come le ere si stratificano nella geologia dei luoghi, la memoria del passato.

All'interno di questo scenario teorico e metodologico relativo agli interventi progettuali in contesti urbani storici stratificati, è quindi particolarmente importante prendere in considerazione ed interpretare il rapporto che si viene ad instaurare tra evento e traccia dell'evento stesso, in quanto i siti su cui agiamo sono il teatro di trasformazioni lente e continue, ovvero veloci e profonde se indotte da trauma.

Il progetto di Architettura del Paesaggio parte dal riconoscimento dei segni della storia e delle tracce delle trasformazioni e li ri-significa in un processo di ri-semantizzazione del paesaggio urbano.

Il progetto dei giardini della memoria

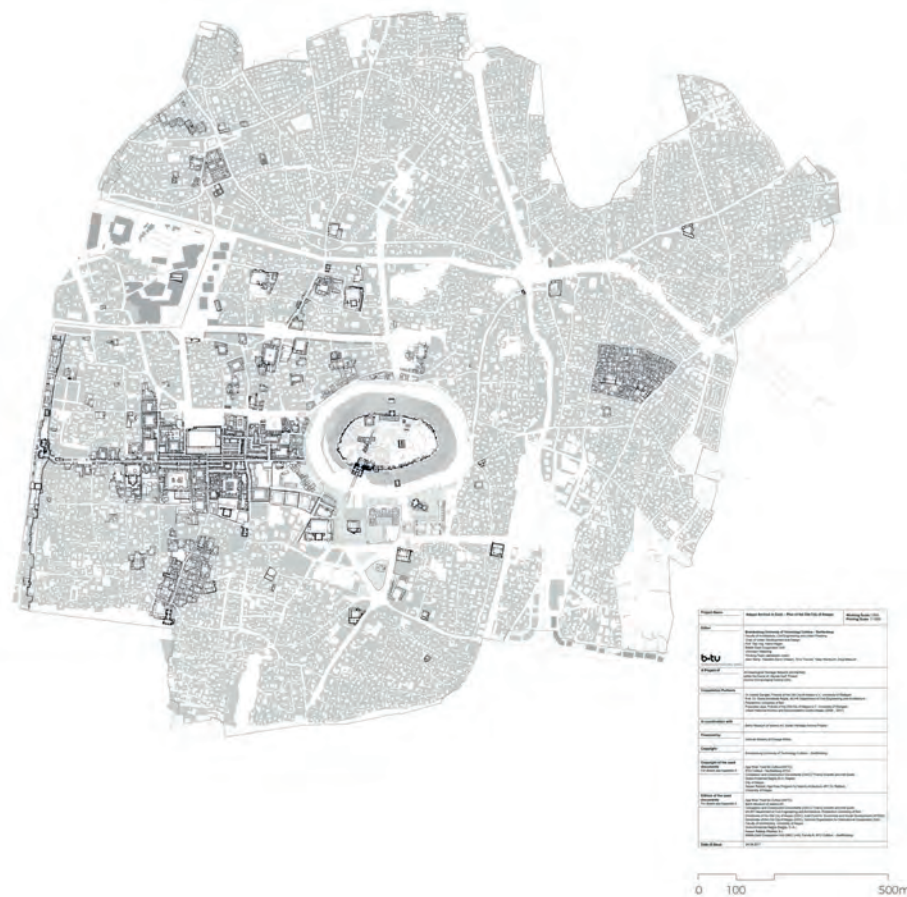
Nel loro stato di rovina i siti rappresentano le tracce stesse del trauma; inoltre, in questi casi, la coincidenza spaziale con l'evento li ricollega ad un passato che viene costantemente riattualizzato dalla loro presenza.

Il progetto per questi luoghi deve essere quindi legato ad un processo di riscrittura fisica e semiotica, condotta attuando processi di trasformazione che intervengono a partire da una fase di de-semantizzazione e della successiva ri-semantizzazione, mettendo in rapporto il segno materico dell'impronta (espressione) con la causa che l'ha prodotta (contenuto) e di cui l'impronta continua a recare testimonianza (Eco 1975). Ovvero di processi di narrazione che ricordino, rielaborino e ri-definiscano culturalmente, anche a volte in modo parziale e orientato, la memoria dei luoghi.

In questo senso, l'area da riprogettare può essere intesa *sub specie* memoriale (Violi 2014), vero e proprio luogo di fissazione della memoria collettiva e di trasmissione della memoria culturale: ambito spaziale in cui una cultura si autorappresenta e si celebra, nel luogo stesso della distruzione, elaborando le tracce esistenti.

Questi memoriali, piazze e giardini della memoria si configurano come particolari "testi semiotici", «veri e propri mediatori della memoria collettiva il cui piano dell'espressione è organizzato spazialmente» (Violi 2014) e in cui la commemorazione e il ricordo non sono gli unici valori associati: in questi casi il ricordo serve anche a costruire delle identità, ad uscire da conflitti irrisolti e in qualche modo a sostituire processi più complessi di pacificazione.

Si tratta di luoghi esperenziali, in cui la narrazione, anche spaziale, fa rivivere il passato e in cui si può arrivare ad avere non solo "singole memorie isolate" ma si possono ricostruire "paesaggi della memoria" organizzando in maniera non integrata (*Erlebnis*) o narrativa (*Erfahrung*) gli elementi delle rovine (La Capra 2004).



Il giardino della memoria per la Città Antica di Aleppo

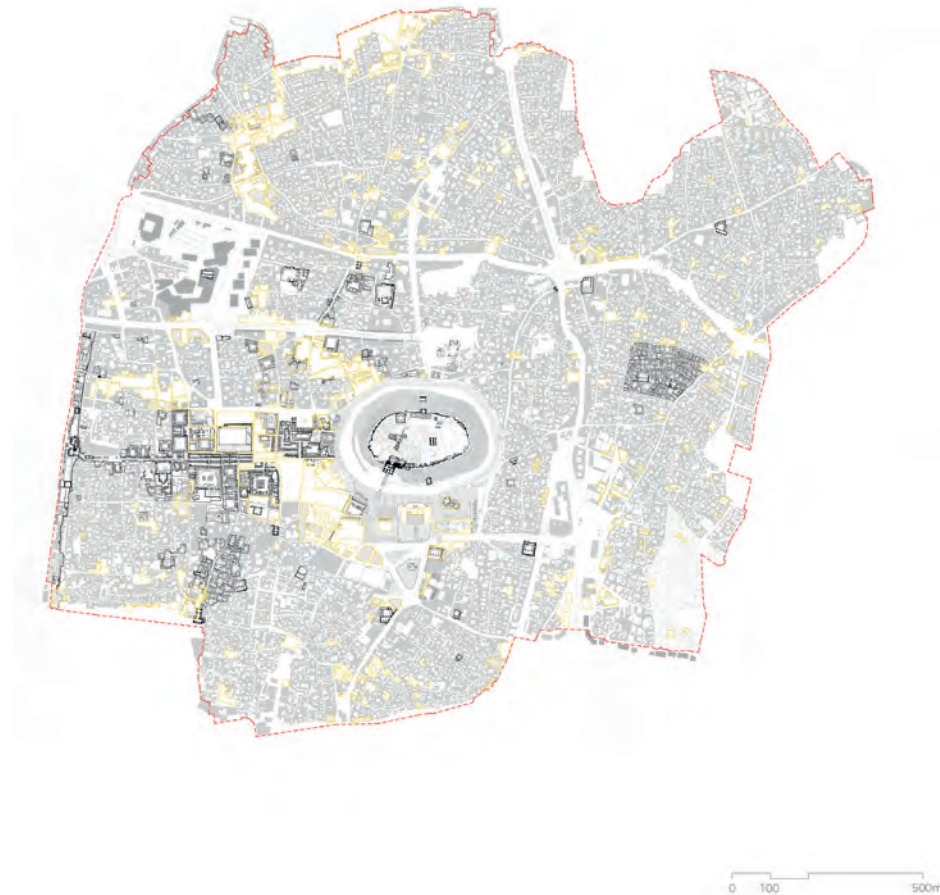
Il progetto dei giardini della memoria per la Città Antica di Aleppo è nato dalla volontà di sviluppare questi temi in alcune aree particolarmente interessate dalle distruzioni massive della guerra di cui il sito Patrimonio dell'Umanità è stato scenario tra il 2012 e il 2016. (Fig. 1) (Fig. 2)

I progetti nascono dalla volontà di ri-semantizzare le impronte (entità materiali che precedono il riconoscimento del loro valore) del trauma per definire le tracce (le impronte riconosciute) (Violi 2014) degli eventi. Una delle aree su cui si è concentrato il lavoro di riconoscimento e ri-significazione da parte degli studenti del corso di Architettura del Paesaggio⁵ è quella ai piedi dell'ingresso alla Cittadella Ayyubide, una delle zone più stratificate di una città di 5000 anni di ininterrotta storia urbana. L'area è rimasta pressoché invariata dall'epoca bizantina - quando le mura della città furono ricostruite sulle tracce della *centuriatio secundum naturam* II (Neglia 2020) e rinforzate con un sistema di doppie mura e trincee nelle aree più deboli (Sauvaget 1941), in parte realizzato sulle tracce di una struttura difensiva romana costruita a sud dell'acropoli (Neglia 2020) - a quella ayyubide. Inoltre, fino ai tempi dei Mamelucchi questa zona è stata usata come *musalla*, una grande piazza all'aperto per la preghiera (Sauvaget 1941). Sebbene con i Mamelucchi e gli Ottomani nel suo perimetro siano state costruite alcune moschee, essa ha continuato a conservare la sua struttura di grande spazio aperto nel cuore della Città Antica e a diretto contatto con il Suq al Medina, utilizzata fino ai tempi moderni come mercato dei cammelli.

L'area è stata quasi completamente distrutta durante il conflitto, trovandosi lungo la prima linea della Battaglia di Aleppo, e oggi giace in rovina. Dappertutto, una sequenza di impronte tra cui crateri e resti di edifici segnano il sito. (Fig. 3)

Dato il valore storico, archeologico e spaziale dell'area, i progetti ne hanno riconosciuto il ruolo di memoriale situato nel centro nevralgico della struttura urbana.

Il giardino della memoria è stato concepito, quindi, come un nuovo ingresso alle rovine archeologiche della Cittadella e alle nuove rovine del *suq*: un luogo di preghiera a scala urbana progettato per dare luce ai



diversi strati della storia, dove le rovine di alcune delle principali architetture sono state conservate come *memento* per le generazioni future e in cui le tracce archeologiche e la direzione di preghiera verso la Mecca sono diventate le direttrici del progetto.

Pertanto, i progetti sono stati tesi a trasformare la narrazione della memoria in narrativa dell'identità, interpretando questi spazi come luoghi di riconciliazione, non solo sociale ma anche con la memoria del passato lontano e più recente e quindi con l'identità locale.

La ricostruzione, infatti, non è sempre un processo negativo: può favorire processi di restauro delle caratteristiche del paesaggio urbano, attraverso il ripristino della natura degli attributi di eccezionale valore universale, non tralasciando le tracce degli eventi traumatici più recenti. In questo senso, un sistema di basamenti, canali di acqua e filari di alberi ri-scrivono le forma urbana archeologica e storica, mentre le rovine dei muri delle sale di preghiera delle moschee ricostruiti o lasciati in situ segnano gli epicentri dei sistemi di piazze. (Fig. 4)

Si tratta di un tentativo di rigenerazione del paesaggio urbano fondato sul recupero della memoria, della cultura e dell'identità locale, attraverso la definizione di progetti volti a valorizzare i significati culturali e i segni del tessuto urbano ereditato.

Note

¹ I progetti sono stati sviluppati nel corso di Architettura del Paesaggio.5 del CdLM in Architettura del Politecnico di Bari, aa 2017-2018 e 2018-2019. Prof. Giulia Annalinda Neglia.

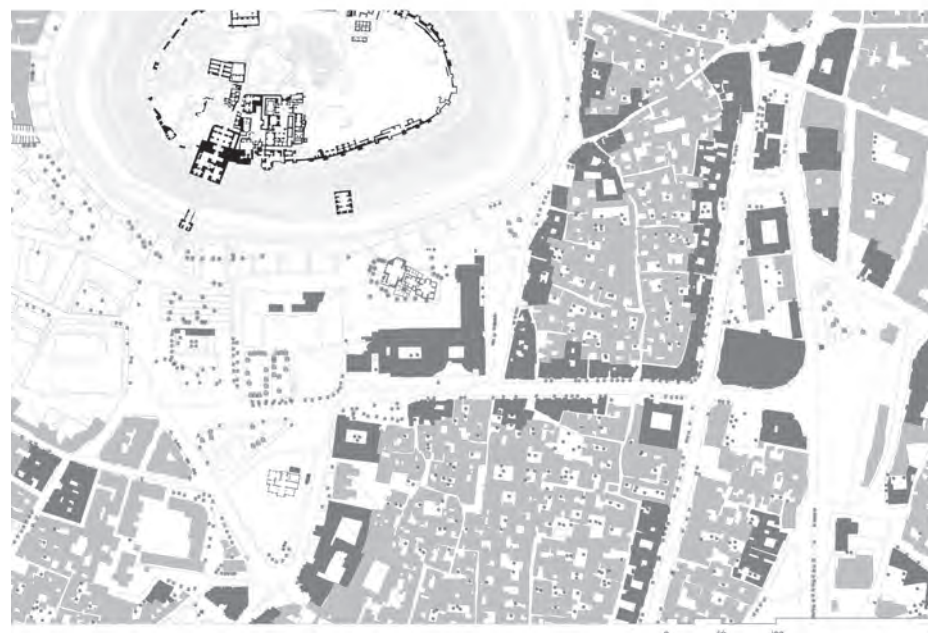
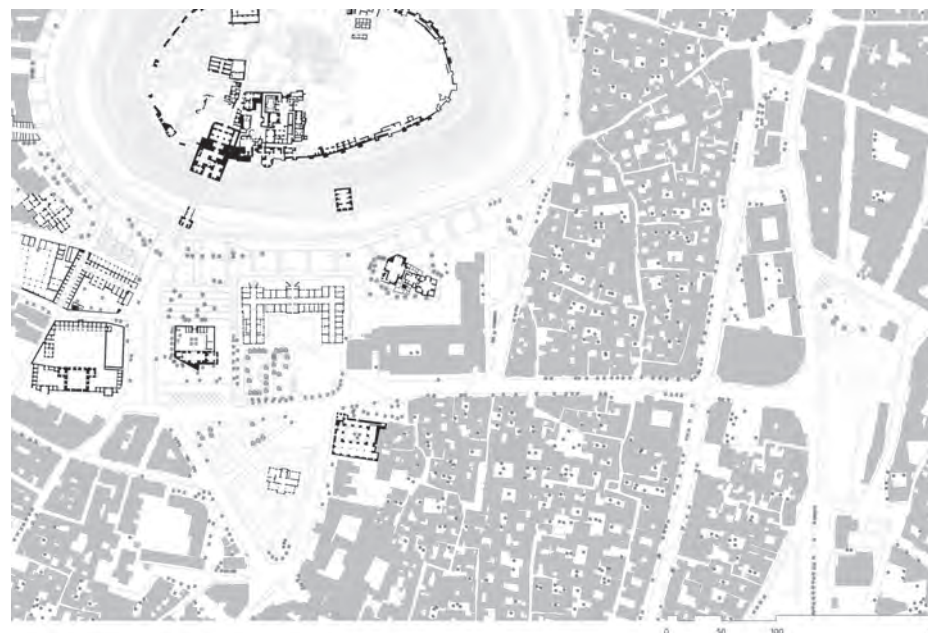
Didascalie

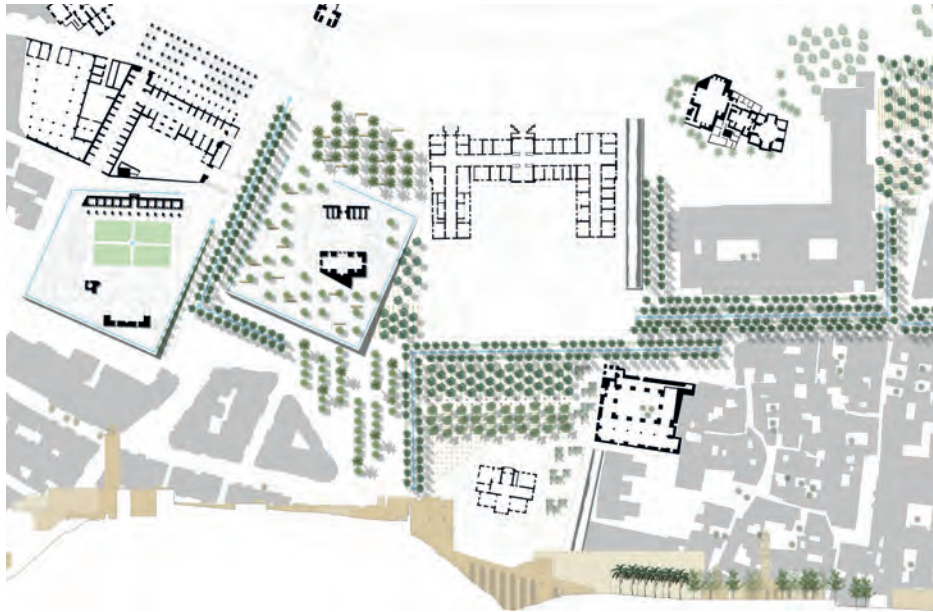
Fig. 1: La struttura urbana di Aleppo nel 2011© Brandenburg University of Technology-Cottbus, 2018.

Fig. 2: Le nuove spazialità prodotte dal conflitto. © Corso di Architettura del Paesaggio 5. 2018-2019 da BTU Cottbus. Prof. Giulia Annalinda Neglia. Studenti: F. Aksor, E. Aktop, M. D'alessandro, D. De Carolis, E. Gur, S. Ingannamorte, Z. Jankowska, A. Jędrzejewska, M. Koutsidou, M. Lasorsa, A. Lopez, C. Lucente, C. Mansi, M. Morelli, T. Perez, G. Rodia, P. Straziota, G. Vilaplana, E. Khilaf.

Fig. 3: La struttura urbana nel 2011 e le nuove spazialità prodotte dal conflitto. Focus sull'area ai piedi della Cittadella Ayyubide © Corso di Architettura del Paesaggio 5. 2018-2019. Prof. Giulia Annalinda Neglia. Studenti D.C. Raimondi and E.J. Grassi.

Fig. 4: Progetto di spazi per la riconciliazione. Giardino della memoria ai piedi della





Cittadella © Architettura del Paesaggio 5. 2017-2018. Prof. Giulia Annalinda Neglia. Studenti E. Grassi, A. Roma e D. Sabini; D.C. Raimondi e A. Buono.

Bibliografia

- Bandarin, Francesco e van Oers, Ron (2012), *The Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Eco, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- La Capra, Dominick (2004), *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press.
- Muratori, Saverio (1967), *Civiltà e territorio*, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica.
- Neglia, Giulia Annalinda (2020), *A Culture-Based Recovery for the Historic Urban Landscape of the Ancient City of Aleppo*, Bristol-Portland OR, Intellect.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. or. Le Seuil, 2000).
- Sauvaget, Jean (1941). *Alep. Essai sur le développement d'une grande ville syrienne, des origines au milieu du XIXe siècle*, Parigi, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Schlögel, Karl (2009), *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, (ed. or. München, 2003).
- Strappa, Giuseppe (2018), "Substrata. Morfologia dell'Antico oltre le rovine", in *U+D*, n.09/10-2018, pp. 8-21
- UNESCO (2011), *The recommendation on the Historic Urban Landscape*, Paris, UNESCO.
- UNGA (2017), *Report of the Open Ended Intergovernmental Expert 2 Working Group on Indicators and Terminology Relating to Disaster Risk Reduction*, New York, United Nations.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

Trasformazione e recupero di un chiostro cinquecentesco a Caserta

Andrea Santacroce

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottore di ricerca, ICAR 14/15, and. santacroce@gmail.com

Situato nel cuore di Caserta, l'edificio che ospita la Scuola Media Gianone è depositario di un ricco patrimonio di tradizioni educative, didattiche e civiche. Un edificio/monumento che si è trasformato, tra memoria e luogo della formazione, divenendo testimonianza della evoluzione architettonica ed urbana della città. Il rapporto che ha instaurato nel tempo con il contesto paesaggistico deriva dalla sua posizione strategica sulla direttrice storica che da piazza Vanvitelli risale verso le colline contribuendo a definire il profilo urbano a ridosso del Parco della Reggia. L'area studio è composta da un sistema di edifici e di volumi edilizi di varie epoche che si sono articolati intorno all'ex Convento Cinquecentesco di Sant'Antonio. Tali addizioni, alcune di un certo interesse architettonico, altre poco significative, altre legate alle variazioni funzionali, hanno portato ad una perdita di riconoscibilità del manufatto originario. Con l'intento di rappresentare l'evoluzione di questi corpi in maniera diacronica assumiamo come formula descrittiva un famoso *collage* di Giorgio Grassi per il progetto di recupero del Castello di Abbiategrosso. Juan José Lahuerta, in uno scritto sull'autore, dimostra l'intenzione didattica di tale strumento nella aspirazione di controllare i volumi e gli spazi attraverso la sovrapposizione, lo slittamento e la variazione dei piani nel tempo. *“In quella rappresentazione si mostrano, ripetendosi analogicamente, come in una metafora, i meccanismi stessi del progetto. Tutto si condensa in quei ritagli incollati consecutivamente. La sensazione che per cercare il loro equilibrio perfetto potrebbero spostarsi e scorrere gli uni sugli altri”*¹

Gli studi di archivio ed il ridisegno dei tracciati tipologici che seguono hanno avuto il compito di disvelare le forme antiche dell'edificio per ridefinire il suo carattere all'interno dell'evoluzione urbana di questo pezzo di città. Tale procedimento di ricerca permette quella sovrapposizione temporale insita nel procedimento diacronico che ritroviamo nei disegni di Giorgio Grassi; è un approccio che si avvicina a quello *sguardo da archeologo* proposto da Italo Calvino quando teorizzava della necessità di indagare i linguaggi in letteratura *“descrivendo pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non si riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto.”*²

Da chiesa agreste a convento

Già intorno al 1335 si ha notizia di una chiesa di S. Caterina costruita in Caserta a spese di Pietro da Sparano. Si deve alla devozione degli Acquaviva e alla loro particolare predilezione per l'ordine francescano la nascita nel sito attuale di un 'conventino' affidato nel 1575 ai Francescani che trasferirono, impropriamente, il titolo a S. Antonio da Padova. Come rilevato negli estratti dagli archivi storici il luogo sacro era posizionato lungo la 'strada grande' (attuale Corso Giannone) che all'epoca collegava il palazzo degli Acquaviva d'Aragona alla località Aldifreda. La notizia sull'insediamento dei Minori Conventuali ci è pervenuta da un documento pubblicato nell'opera di Crescenzo Esperti, dove viene nominato il *'Monasterio noviter edificando ...dove li frati possano comodamente viverne et non ce abbiano a stare meno di cinque frati di messa et tre Jaconi ...'*³ Il documento non fornisce ulteriori informazioni né sulle dimensioni né sull'aspetto del convento ma si può ipotizzare che il chiostro fosse composto da quattro campate ad arco per lato e coperto con volte a crociera. Nel 1748, nella Platea di Caserta del Regio Tavolaro Manni si descrivono i primi lavori di ampliamento del complesso edilizio francescano antecedenti alla costruzione della Reggia. *'La chiesa era ancora costituita da una sola navata coperta a tetto e dietro l'altare maggiore si trova un Coro, con soffitto a volta da qui si accede alla Sacrestia al di sopra della quale è ubicato un altro coro. Lungo la navata si articolano varie cappelle: cinque sul lato destro, con pulpito nei pressi dell'altare maggiore; sei sulla sinistra di cui due 'fondate' e coperte a volta' ... 'il chiostro ospita circa dieci padri e diversi locali: dormitori, stanze, officine e dietro i quali ha luogo un giardino.'*⁴ Successivamente tra il 1752 e il 1757 il Re Carlo di Borbone elargì circa 300 ducati per i lavori di restauro della 'nuova fabbrica'. Secondo l'Esperti in questi anni la chiesa si presentava tutta a stucco, dotata di cinque altari e misurava passitelli 54x16.

I Borbone e l'architetto Pietro Valente

Tra il 1784 ed il 1816 il Convento passò ai Carmelitani dell'antica Osservanza ma fu soppresso in età napoleonica. Dopo la restaurazione dei

Borbone, fu affidato dal Re Ferdinando I ai padri Redentoristi o Liguorini e nel 1824 Ferdinando II incaricò l'architetto napoletano Pietro Valente di costruire una nuova chiesa e di adeguare il convento alle nuove esigenze. Il progetto prevedeva l'ampliamento della preesistente fabbrica all'interno dei ristretti limiti imposti dal fronte sulla strada, dalla presenza del conventino e dalla stecca dell'oratorio. Questa operazione complessa di abbattimento e ricostruzione del nuovo tempio, *'elevato dalle fondamenta'*⁵, guadagna la sua maggior dimensione estendendosi ad est nel contiguo giardino con il coro ed il volume dei collegamenti tra i vari corpi, a nord inglobando parte dei locali dell'ala dell'oratorio con l'interposta intercapedine, il minuscolo cortiletto e l'antica sagrestia, ad est verso il porticato del chiostro. Anche se il progetto non stravolge l'impianto conventuale cinquecentesco, nella previsione di un incremento del numero dei Padri Liguorini, le operazioni di recupero ed ampliamento sono molto invasive e si possono semplificare (fig. 4) come segue: 1) viene tranciato il porticato del chiostro in adiacenza alla chiesa per fare spazio al transetto laterale; 2) viene ricostruita ed ampliata la scala principale di accesso ai piani superiori, anche in questo caso, riducendo il porticato del chiostro; 3) viene ridisegnato il fronte su Corso Giannone trasformando l'antica facciata del palazzo cinquecentesco, austera, fortificata con alto basamento in pietra e finestre quadrate, con un nuovo apparato decorativo fatto di rivestimento a stucco bugnato interrotto da una fascia marcapiano e decorazioni eclettiche; 4) possiamo ipotizzare che con questi lavori si adeguano anche gli ambienti al primo piano ed in particolare si ricostruisce la grande sala basilicale con volta a botte ed unghie sui lucernai laterali (fig. 9). La Pianta della Città di Caserta, edita dal Real Ufficio Topografico nel 1857 redatta dall'Ing. Vincenzo Di Carlo, illustra la composizione dei volumi frutto di tali trasformazioni.

Il Regio Ginnasio Convitto ed il primo ampliamento

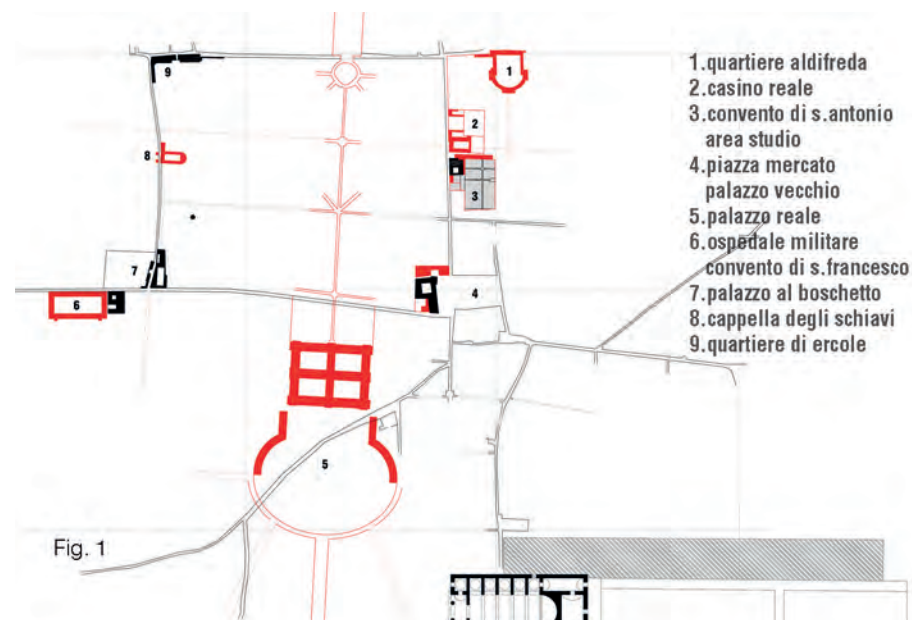
La data ufficiale di inaugurazione del Regio Ginnasio Convitto è il 2 gennaio 1866 e l'anno seguente avvenne la cessione ufficiale dei locali da parte dei Padri Liguorini al Comune perché vi avessero sede tutte le scuole della città. Intorno al 1872, grazie all'interessamento dell'allora

consigliere comunale Costantino Parravano ed illustre personaggio di Caserta, viene costruito un nuovo edificio come ampliamento al Regio Ginnasio lungo il Corso Giannone, occupando il giardino posto a sud dell'ex Convento. Non abbiamo documenti di archivio certi ma possiamo rilevare la sua sagoma originaria nella Planimetria Catastale foglio 39 del 1898. Alto tre livelli con copertura a doppia falda aveva un blocco scala interno che serviva i piani superiori ma già doveva essere stato progettato per avere un collegamento diretto al primo piano della scuola preesistente. Alcuni lavori significativi vengono fatti anche per ampliare ulteriormente l'ex convento, aggiungendo un corpo (con la sala refettorio) lungo tutto il fronte sul lato sud e chiudendo definitivamente il chiostro che si apriva verso il giardino (fig. 5).

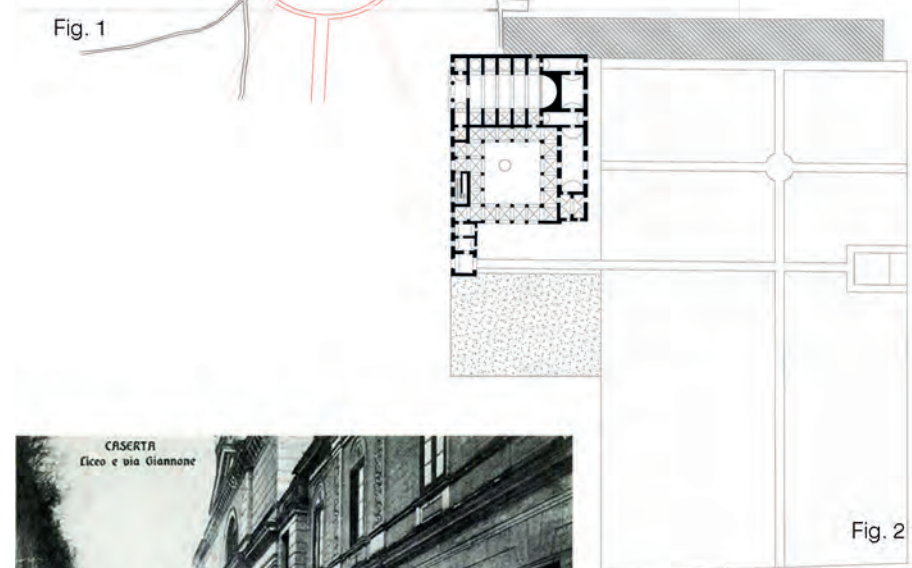
Il novecento ed il dopoguerra

Altre trasformazioni, non precisamente databili, sono documentate grazie a fotografie d'epoca ed alla 'Planimetria degli immobili urbani' prodotta dal Comune di Caserta nel 1939. Di questo periodo è la costruzione della Palestra Grande, del Corpo ad est che si innesta all'edificio del convento e del braccio costruito sul confine sud ampliando il Copo Ottocentesco. Nel 1943 Caserta fu violentemente colpita dai bombardamenti anglo-americani e gli edifici che ospitavano la Scuola Giannone furono danneggiati gravemente. La palestra e le volte dei piani superiori dell'intero complesso andarono distrutti. Nella ricostruzione post bellica furono ripristinate le coperture con solai piani in putrelle di ferro e tavelloni compromettendo la spazialità della Grande Aula Magna. Tra il 1962 ed il 1968 si completa la costruzione della nuova sede del Liceo Giannone, a sud, nello spazio libero del giardino dell'ex convento. Negli antichi locali dell'edificio storico fu trasferita la Scuola Media. Il terremoto degli anni '80 causò gravi lesioni alle volte del piano terreno compromettendone l'agibilità, ripristinata solo al piano superiore. Dagli anni '90 ad oggi vengono, invece, effettuati piccoli interventi sporadici, paliativi ed occasionali (scale, volumi tecnici, pensiline, recinzioni) per sopperire alle carenze normative della scuola.

Il Progetto di Piano

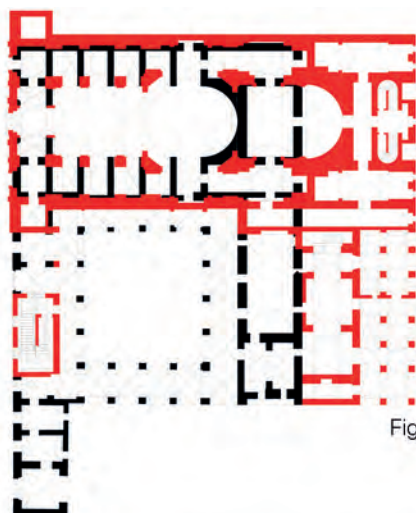


1. quartiere aldifreda
2. casino reale
3. convento di s.antonio
area studio
4. piazza mercato
palazzo vecchio
5. palazzo reale
6. ospedale militare
convento di s. francesco
7. palazzo al boschetto
8. cappella degli schiavi
9. quartiere di ercole





- chiosstro cinquecentesco.1
- ampliamento fine ottocento.2
- edificio fine ottocento.3
- ampliamenti inizio novecento.4
- palestra grande.5



Il progetto di Recupero Architettonico e Adeguamento Strutturale della Scuola Media Giannone mira alla conservazione dei caratteri tipologici ed architettonici degli elementi che caratterizzano le parti storicamente determinate degli edifici, cercando nel contempo di coniugare le esigenze normative in ambito di edilizia scolastica, di sicurezza e di miglioramento delle costruzioni in zona sismica. Il suo impianto planimetrico, che ruota intorno al chiosstro cinquecentesco, consente una ottima flessibilità d'uso dei suoi spazi a piano terra e predispone l'edificio ad un'ottima polifunzionalità potenziale. La scuola ha una media iscritti di circa 500 alunni ogni anno disposti in 9 sezioni e 27 classi distribuite tra i diversi corpi. Partendo dal ripristino materico, statico e funzionale degli edifici storici, il progetto di piano mira alla ridefinizione dei collegamenti, degli accessi, delle percorrenze all'interno degli standard urbanistici minimi, di tutto il complesso di edifici esistenti e di progetto. Per poter compiere questo avanzamento, il Piano ha previsto la scomposizione dell'intero complesso in tre ambiti di progetto:

- 1) il Recupero del Chiosstro Cinquecentesco e degli ampliamenti di inizio Ottocento con il progetto del nuovo ingresso alla scuola;
- 2) l'Abbattimento della piccola Palestra Ginnica e la Ricostruzione di una palestra scolastica del tipo A2;
- 3) il Recupero del corpo di fine Ottocento con l'abbattimento e ricostruzione delle stecche di inizio novecento.

La riconversione degli spazi esistenti ha perseguito tre principi: l'uso diacronico degli ambienti che permette una variazione nel tempo delle funzioni; l'uso flessibile degli ambienti che permette l'introduzione di nuovi strumenti didattici e tecnologici (cablaggio, demotica, fibre ottiche, sicurezza, multimedialità); l'uso sostenibile degli ambienti che permette l'introduzione di materiali innovativi e sperimentali nella riqualificazione degli ambienti.

Il cuore del progetto, simbolo della nuova scuola, è il recupero del chiosstro cinquecentesco formato dalla corte quadrata di mq 247,5 su cui affacciano gli ambienti voltati del porticato composto da quattro arcate per lato. Il sistema circolare di deambulazione intorno alla corte è ripristinato sia al piano terra che al primo livello. Al piano terra la riaper-

tura degli archi che formavano il chiostro cinquecentesco permette di avere una serie di ambienti flessibili che possono essere utilizzati dalla scuola come spazi laboratoriali. La disposizione, la facilità d'accesso, l'illuminazione naturale consente l'uso di tali spazi anche per mostre ed eventi espositivi. Il recupero del chiostro ci permette di fare interagire idealmente il corpo arboreo del Parco della Reggia con la scuola attraverso il ridisegno della pavimentazione, l'eventuale ripristino della fontana, il recupero dell'apparato architettonico/decorativo dei prospetti e della vegetazione esistente. Il chiostro torna ad essere pensato come un 'Hortus Conclusus', impianto claustrale, architettura fondata sul sistema porticato che definisce uno spazio libero, introverso e permeabile. Il nuovo accesso, invece, è pensato come una 'corte aperta' che bilancia i pesi che si sono sovrapposti fino ad oggi e si contrappone alla corte storica. Il ridisegno del nuovo sistema d'accesso conferma il cambiamento avvenuto in questi anni del rapporto tra l'edificio e la città, assumendo la funzione rappresentativa che prima aveva lo scalone monumentale. La nuova corte, delimitata a sud da una pensilina, a nord dal nuovo volume d'ingresso, ad ovest dalla scuola e ad est da un filare di alberi, consentirà un'accesso più sicuro e protetto agli studenti. Il nuovo fronte dell'ingresso alla scuola, composto da un volume/atrio ed una pensilina/frangisole, si addossa alle preesistenze come ulteriore ampliamento. Il basamento vetrato di questo corpo si collega alla nuova palestra innestandosi trasversalmente ai due volumi divenendo un sistema di definizione e collegamento degli interventi. Una unica quota orizzontale disegna così i corpi preesistenti quando diviene controparete e piano di copertura, oppure quando delimita la corte e la pensilina, o, ancora, quando proporziona la vetrata d'accesso su cui aggetta il volume dell'atrio ed, in fine, quando definisce il basamento di pietra della palestra su cui si appoggia e sporge il sistema di frangisole. I vuoti delle vetrate e delle bucatore sono protetti da sistemi ombreggianti, lame metalliche verticali. Il Recupero dell'edificio ottocentesco su Corso Giannone prevede la costruzione sul retro di un nuovo edificio scolastico a corte. Una stecca paralela, leggermente staccata e di altezza pari alla preesistenza, diviene corpo di servizio con nuovo atrio, scale, w.c.,



Fig. 10

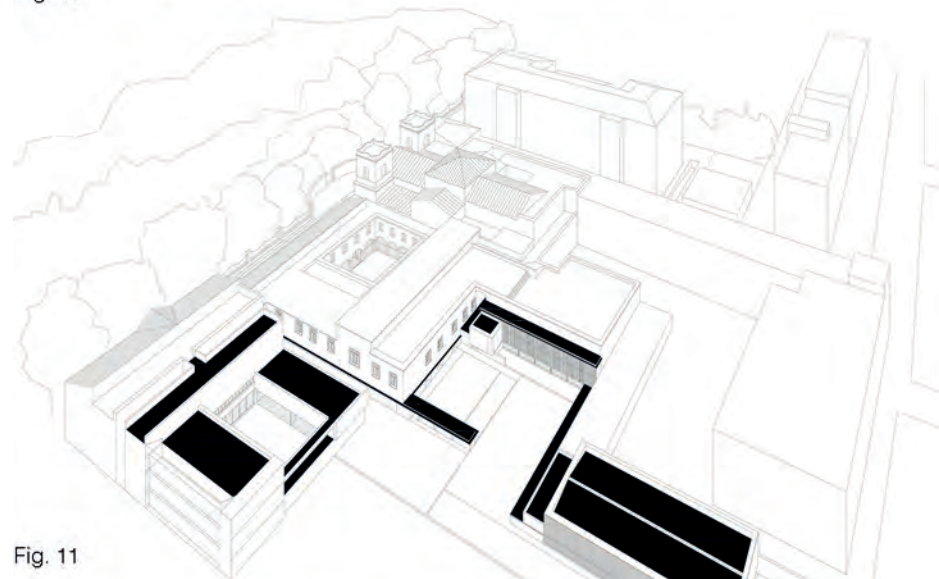


Fig. 11



1. pensilina d'ingresso
2. nuovo atrio
3. palestra scolastica
4. aulario

Fig. 12



Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15

ascensore e collegamenti sia con l'edificio ottocentesco che con i nuovi volumi. Dei due corpi perpendicolari quello interno è alto tre piani ed ha due aule per ogni piano, l'atrio, quello lungo la stradina di accesso, è sollevato da terra, libera il piano terra con vetrate e comprende spazi laboratoriali, aule ed il collegamento con l'ex convento.

Note

* Il Progetto di Piano della Scuola Medi P. Giannone ed il Progetto Esecutivo del primo lotto è stato realizzato con l'architetto Maria Linda Di Giacomo Russo

¹ Juan José Lahuerta, 'La tradizione dell'invisibile', in 'Giorgio Grassi', ed. Motta, 1995.

² Italo Calvino, 'Lo sguardo dell'archeologo', in 'Una pietra sopra', ed Einaudi, 1995.

³ Crescenzo Esperti, 'Memorie storiche della Città di Caserta villa Reale', Napoli 1773

⁴ Luciano Iannacci e Carmelo Gulli 'La chiesa e il convento di S. Antonio dei Minori Conventuali in Caserta' estratto da 'Miscellanea Franceseana, 2003 tomo 103, Fasc. III-IV

⁵ Cettina Lenza 'Monumento e Tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800', Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997

Didascalie

Fig. 1: Ricostruzione urbana della Caserta preborbonica / borbonica

Fig. 2: Ricostruzione del Convento di Sant'Antonio nel '500

Fig. 3: Vista del 1881 di Corso Giannone

Fig. 4: Ricostruzione tipologica del progetto di Pietro Valente

Fig. 5: Ricostruzione della Scuola Giannone al 1939

Fig. 6: Prospetto su Corso Giannone

Fig. 7-8: Foto d'epoca della Palestra Grande

Fig. 9: Foto dinizio novecento dell'Aula Magna

Fig. 10: Sezione laterale di progetto

Fig. 11: Prospettiva lato sud/est di progetto

Fig. 12: Pianta Coperture di progetto

Fig. 13: Pianta e prospetto del nuovo ingresso

Fig. 14: Sezione della pensilina / frangisole

Fig. 15: Ricostruzione del chiosstro

Bibliografia

Lucia Giorgi (2004), 'Caserta e gli Acquaviva', Spring Edizioni.

Rosa Carafa, Giovanna Sarnella (2002), 'Caserta dalla Reggia alla Chiesa di S. Agostino', Caserta, RCE edizioni

Ferdinando Patturelli (1826), "Caserta e San Leucio", Napoli, Dalla Satmperia Reale.

Riparare l'umano: lezioni da un manicomio di frontiera

Giuseppina Scavuzzo

Università degli Studi di Trieste, DIA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Professoressa associata di Composizione architettonica e urbana, ICAR/14, gscavuzzo@units.it

Valentina Rodani

Università degli Studi di Trieste, DIA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Dottoranda di ricerca in Ingegneria civile-ambientale e Architettura, valentina.rodani@phd.units.it

Riparare, tra confine e follia

«L'architettura è la costruzione di un rifugio [...] si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero.»

Le Corbusier, 1937¹.

«Le tecniche di riparazione del corpo sono dunque le tecniche di riparazione del corpo sociale, esplicitamente legate e dipendenti dalle sue esigenze di riproduzione, controllo e guarigione.»

Franco Basaglia, 1978².

Partendo dal doppio significato del verbo riparare – proteggere e aggiustare – si mettono a confronto l'architettura, che da sempre ha il compito di costruire un rifugio e che oggi si propone anche di aggiustare preesistenze e tessuti urbani aprendoli a nuove funzionalità, e la psichiatria, che storicamente ha preteso di correggere, cioè aggiustare, la mente del folle, e insieme di proteggere la società attraverso la pratica dell'internamento.

Un confronto opportuno se si affronta il riuso di uno dei circa settanta ex manicomi oggi dismessi in Italia, indispensabile se il manicomio in questione è quello in cui nel 1961 nasce la rivoluzione della psichiatria italiana che porterà al riconoscimento dei diritti dei malati mentali e, con la legge 180 del 1978 o legge Basaglia, alla messa “fuori legge” di una pratica, l'internamento, e della tipologia architettonica simbolo della negazione di quei diritti.

L'ex ospedale psichiatrico di Gorizia, ora parco Basaglia, è un luogo emblematico per il contemporaneo, *enclave* per ragion d'essere e marginale per antonomasia (uno dei suoi bordi coincide con il confine di Stato), è al contempo epicentro di una travagliata vicenda in cui si stratificano storie eterogenee: la storia del pensiero – del *logos* cartesiano, la ragione – quanto quella della follia, in cui paradigmi e paradossi si rovesciano in loro stessi; la storia collettiva di incroci tra culture, identità, lingue e ideologie; la storia individuale di Franco Basaglia e dei suoi pazienti che negando il dispositivo e l'istituzione danno il via ad una rivoluzione; la storia di un patrimonio ben più che materiale che, condannato ad una sorta di rimozione, non riesce a tradursi in esperienza.

L'ospedale di Gorizia: da *machine à guérir* alla rivoluzione basagliana

Il ricco dibattito viennese tra architettura e psichiatria, ben lontano dalle influenze lombrosiane esercitate invece su molta architettura manicomiale italiana, porta alla costruzione di sette ospedali nell'Impero Austro-Ungarico tra la fine dell'Ottocento e la Prima Guerra Mondiale. Il più grande e famoso è lo *Steinhof*, realizzato a Vienna nel 1907 da Otto Wagner. Il più piccolo invece è proprio il *Manicomio Francesco Giuseppe I*, realizzato a Gorizia nel 1911, che ne riprende lo schema: un asse centrale con servizi compone simmetricamente i padiglioni che, ispirati a ville extraurbane, sono destinati da un lato agli uomini dall'altro alle donne, e disposti in successione graduale per gravità e tipo di disturbo degli internati.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale l'ospedale, posto sulla linea del fronte, viene evacuato e i pazienti sono trasferiti in una regione più interna dell'Impero Asburgico, la Moravia, che, una volta finita la guerra, diviene Repubblica Cecoslovacca. Gorizia diventa invece italiana, e il manicomio viene distrutto dai bombardamenti: i malati goriziani, incarnando una moderna *stultifera navis*, riprendono il loro vagare trasferiti prima a Siena, poi divisi tra Venezia e Udine. Solamente nel 1933 lo Stato italiano, sotto il regime fascista, ricostruisce l'ospedale sullo stesso impianto austriaco, eccetto alcune modifiche: parte dei giardini è segregata in cortili chiusi mentre i padiglioni per i pazienti paganti sono eliminati; da qui in poi il manicomio sarà luogo dei poveri, mentre i ricchi si rivolgeranno alle cliniche private. Alla fine della seconda guerra mondiale Gorizia è divisa in due dal nuovo confine tra Italia e Jugoslavia, che i soldati americani tracciano proprio sul bordo orientale del parco del manicomio; molti internati vengono di conseguenza dichiarati *apolitici* perché provenienti da territori assegnati alla Jugoslavia.

Sul muro dell'ospedale psichiatrico convergono così due condizioni: quella intrinseca, per la quale già da tempo la città dei folli e della sragione è esclusa dalla città dei sani, dalla ragione; e quella estrinseca di costituire frontiera tra stati e ideologie, ovvero parte di quella Cortina di ferro che dividerà l'Europa per molti anni a venire.

Quando il giovane Franco Basaglia arriva qui nel 1961, al suo primo incarico come direttore trova, nel complesso progettato per ospitare 350 persone, ben 620 pazienti: molti sono di lingua slovena e, internati negli anni del fascismo, non comprendono l'italiano; ma ci sono anche i fascisti, finiti in manicomio dopo la guerra, nonché i partigiani comunisti, incappati nel ritorno all'ordine seguito al 1948. C'è perfino una donna reduce dal campo di concentramento di Auschwitz.

In quest'*enclave* dell'istituzione totale all'ombra dei cilegi giapponesi hanno dunque inizio per lo psichiatra veneziano la battaglia per i diritti delle persone con disturbi mentali e una sperimentazione sulla deistituzionalizzazione delle cure psichiatriche. In altre parole, un'esperienza vertiginosamente sperimentale, europea *ante litteram*, che diverrà famosa in tutto il mondo. Jean-Paul Sartre dirà «Se volete vedere una realtà dove si elabora un sapere pratico, andate a Gorizia». Michel Foucault scriverà per il libro di Basaglia *Crimini di pace* il saggio *La casa delle follie*. Al filosofo delle eterotopie non sarà sfuggita l'unicità di questo ospedale che, come la *nave dei folli* con cui apre la sua *Storia della follia*, è circondato, almeno in parte, da un vero confine.

Sotto la direzione di Basaglia si assiste passo dopo passo ad una restituzione: di frammenti di identità, quando ai pazienti vengono forniti dei comodini per custodire oggetti e memorie personali, architetture *in nuce* secondo la visione poetica dello spazio di Bachelard; di spazio, con l'apertura dei reparti e l'eliminazione dell'elettroshock e delle varie forme di contenzione fisica così come delle reti tra i cortili; soprattutto ai malati viene restituito il diritto di parola, attraverso l'istituzione di assemblee generali a cui partecipano sia il personale che i pazienti, ai quali sono accordati anche dei permessi d'uscita. Contestato dai rappresentanti politici locali e da parte dell'opinione pubblica, oggetto di attacchi e denunce, nel 1969 Basaglia sarà costretto a dimettersi e lasciare Gorizia, per continuare a Trieste la sua attività, che culminerà nel 1978 con l'approvazione della legge 180. Dopo le sue dimissioni e poi, con l'entrata in vigore della legge 180, ha inizio per l'ospedale goriziano un percorso che, diversamente da quanto auspicato, ha condotto ad una progressiva frammentazione: della proprietà, suddivisa tra Azienda Sanitaria e

Amministrazione Provinciale; della spazialità, alterata da inserimenti e ampliamenti disorganici; dell'integrità, erosa da lottizzazioni successive; persino del verde, abbandonato all'incuria. Paradossalmente, l'aver ospitato il difficile avvio della rivoluzione basagliana ha condannato l'ospedale a una *damnatio memoriae*, rendendolo un luogo retroattivamente escluso e non reclamato dalla città.

Eppure, con l'ingresso della Slovenia nell'Unione Europea il confine assume un nuovo significato – transfrontaliero ed europeo – e con esso, progettualmente, anche il parco.

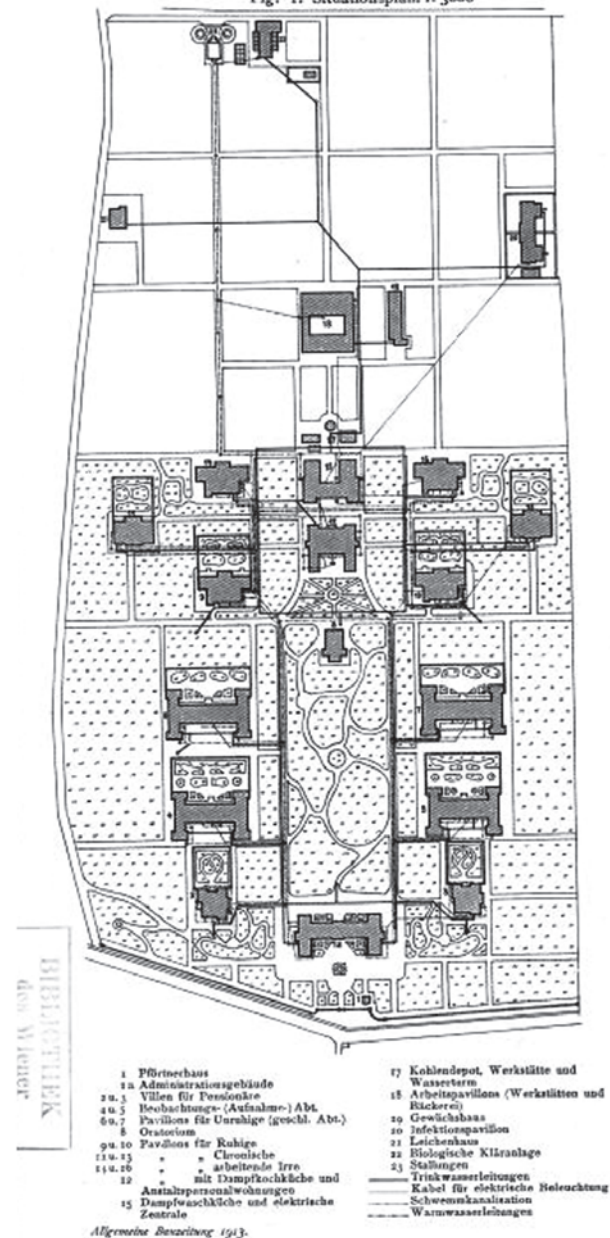
Parco Basaglia come laboratorio di progetto

Il corso di laurea magistrale in Architettura dell'Università degli Studi di Trieste, con sede a pochi metri di distanza dall'ex manicomio goriziano, ha dato il via ad un lavoro sul parco coinvolgendo le diverse dimensioni del fare proprie dell'Università – ovvero didattica, ricerca, divulgazione e disseminazione – per quattro anni accademici consecutivi, dal 2015 al 2019. Come il lavoro di Basaglia è iniziato nel segno di una restituzione, dei diritti, della parola, della dignità, così il lavoro dell'Università è stato guidato dalla convinzione che fosse necessaria un'altra restituzione, quella di questo luogo e del suo *genius loci* rivoluzionario alla città.

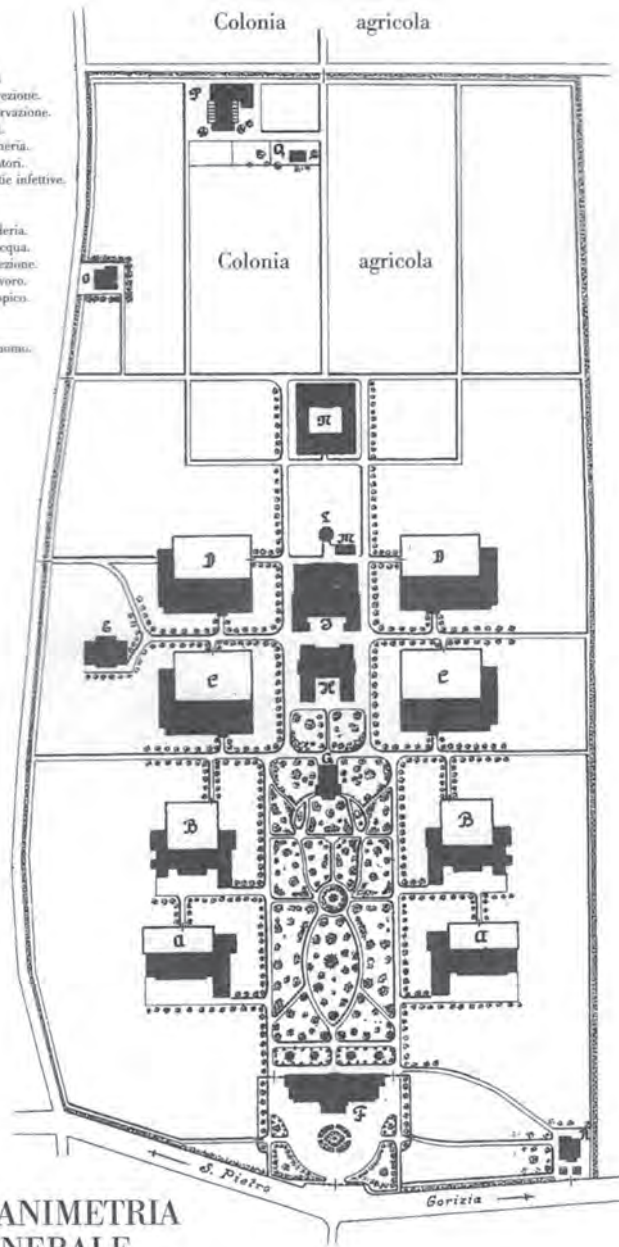
Mentre in medicina si parla di *restitutio ad integrum* per indicare la guarigione completa, a cui è finalizzato ogni ospedale nella concezione classica della *machine à guérir*, la parola restituzione può in realtà assumere altre varie accezioni. Nel significato più comune indica una riconsegna, spesso intesa a sanare una privazione: è il caso dei matti e dei loro diritti, ma anche della città e di un suo brano, condannato alla marginalità dalla sua posizione e all'oblio dalla sua stessa storia. Nel campo della rappresentazione definisce inoltre il complesso delle operazioni per conoscere forme, misure e caratteristiche materiali di un oggetto o di un'architettura: è quanto si fa, nei corsi di progettazione che affrontano delle preesistenze, attraverso le analisi e i rilievi sul campo e i relativi elaborati. In filologia, restituzione di un testo, *restitutio textus*, significa ricostruirne la lezione originaria.

Così, nel lavorare sul parco all'interno di un percorso universitario, si è

Fig. 1. Situationsplan. 1:3000



- LEGENDA:**
- F. - Edificio della Direzione.
 - AA. - Padiglione d'osservazione.
 - BB. - Padiglione agitati.
 - CC. - Padiglione infermeria.
 - DD. - Padiglione laboratori.
 - E. - Padiglione malattie infettive.
 - G. - Oratorio.
 - H. - Cucina centrale.
 - I. - Centrale e lavanderia.
 - L. - Torre serbatoio acqua.
 - M. - Padiglione disinfezione.
 - N. - Padiglione del lavoro.
 - O. - Servizio necroscopico.
 - P. - Stalla.
 - Q. - Pollaio.
 - R. - Villino per l'Economia.



PLANIMETRIA
GENERALE

ritenuto che progettare la sua restituzione alla città richiedesse soprattutto di ricostruirne la lezione: nella convinzione che, tra le varie potenzialità di quest'area transfrontaliera, la più preziosa sia la riattivazione di un passato in grado di mettere in discussione il presente, quella tensione a proiettarlo in un futuro possibile, non in un altrove astratto o ideale, ma in uno spostamento del reale che può essere anche transitorio ma traducibile in un significativo miglioramento di una condizione. Quella che è stata chiamata, nelle parole di Franco Basaglia quanto in quelle di Ernesto Nathan Rogers, un'*utopia della realtà*.

Quindi, le attività di ricerca storica e teorica, sui rapporti tra architettura e psichiatria, sono state sviluppate di pari passo alle indagini proprie del restauro architettonico, sullo stato di conservazione e sulle modificazioni apportate agli interni che testimoniano i mutamenti nelle pratiche d'uso, per ipotizzare i possibili interventi. Ricostruendo ed esplorando il patrimonio immateriale emerso dal *corpus* di testi e disegni dei progetti realizzati e non, e decostruendo la stratificazione di segni materiali che la storia dell'ex ospedale psichiatrico porta con sé, il parco è stato proposto nei corsi come area d'intervento e perciò sottoposto attraverso un progetto interdisciplinare all'interpretazione, sperimentazione e alla verifica.

Per allargare lo sguardo e per confrontarsi ad un dibattito più ampio sul contemporaneo, il parco è stato nel giugno 2019 oggetto del workshop internazionale di progettazione *Riparare l'umano*, che ha visto come ospiti lo studio TAMassociati di Venezia, il collettivo LEMUR Urban Emergency Lab di Barcellona e il prof. architetto Luca Merlini, di Parigi. Sono così state offerte tre letture parallele, molto diverse tra loro, di questo luogo unico, proponendolo come modello per forme sostenibili di agricoltura urbana, o come luogo simbolico su cui fondare un'idea di comunità a scala europea, fornendo ulteriori, ricchi spunti di riflessione. La proposta più concettuale è *L'arcipelago di Marco Cavallo*, così chiamata per omaggiare l'errante cavallo blu, ovvero quel «simbolo di libertà da contrapporre alla miseria della psichiatria [...]» nelle parole di Basaglia. Proprio la storia d'eccezione della costruzione collettiva di questa scultura mobile porta a trasformare il parco in un *cadavre exquis*

che diventa il testo-manifesto politico per una collettività d'Europa, il cui sogno è oggi in pericolo, incarnata da un'architettura nomade, una torre omerica ribattezzata *the walking archipelago*. Concludendo, nell'attività didattica e in quella progettuale in collaborazione con gli enti proprietari, questo complesso patrimonio è stato proposto alla riflessione di più saperi e pratiche, entrando a far parte di un processo tuttora in essere. L'Università infatti ha cercato di trarre dal parco e dalla sua storia una lezione per l'architettura e di tradurla in azioni concrete, elaborando quel « sapere pratico » cui si riferiva Jean-Paul Sartre, ed è parte attiva del tavolo tecnico del *Progetto di rigenerazione urbana in chiave storico/culturale del Parco Basaglia a Gorizia*, avviato nel 2018 dall'ERPac della Regione Friuli Venezia Giulia. Inoltre, la candidatura delle città di Nova Gorica-Gorizia a *Capitale europea della cultura 2025* può rappresentare un'ulteriore occasione per rimettere in gioco, il più laicamente possibile, l'invito che ci ha lasciato Basaglia andandosene da Gorizia, quando scrive di avere solo « messo la chiave nella toppa ». Consapevoli che il compito di girarla e schiudere la porta, cioè di proseguire il processo di apertura dell'ospedale, non possa che darsi fondamento nel restituire alla città il suo parco, per riparare l'umano e, dunque, riparare l'urbano.

Note

¹ Le Corbusier (1937), "Il vero sola ragione dell'architettura", in *Domus*, n°118, ottobre 1937, pp. 1-8.

² Franco Basaglia (1978), "Appunti per un'analisi delle normative in psichiatria", Relazione per il convegno nazionale di medicina preventiva, Roma, maggio 1978.

Didascalie

Fig. 1: Ing. A. Glessig, arch. L. Braidotti (1904), *Progetto del manicomio provinciale Francesco Giuseppe I*, realizzato 1905-08 ed inaugurato nel 1911.

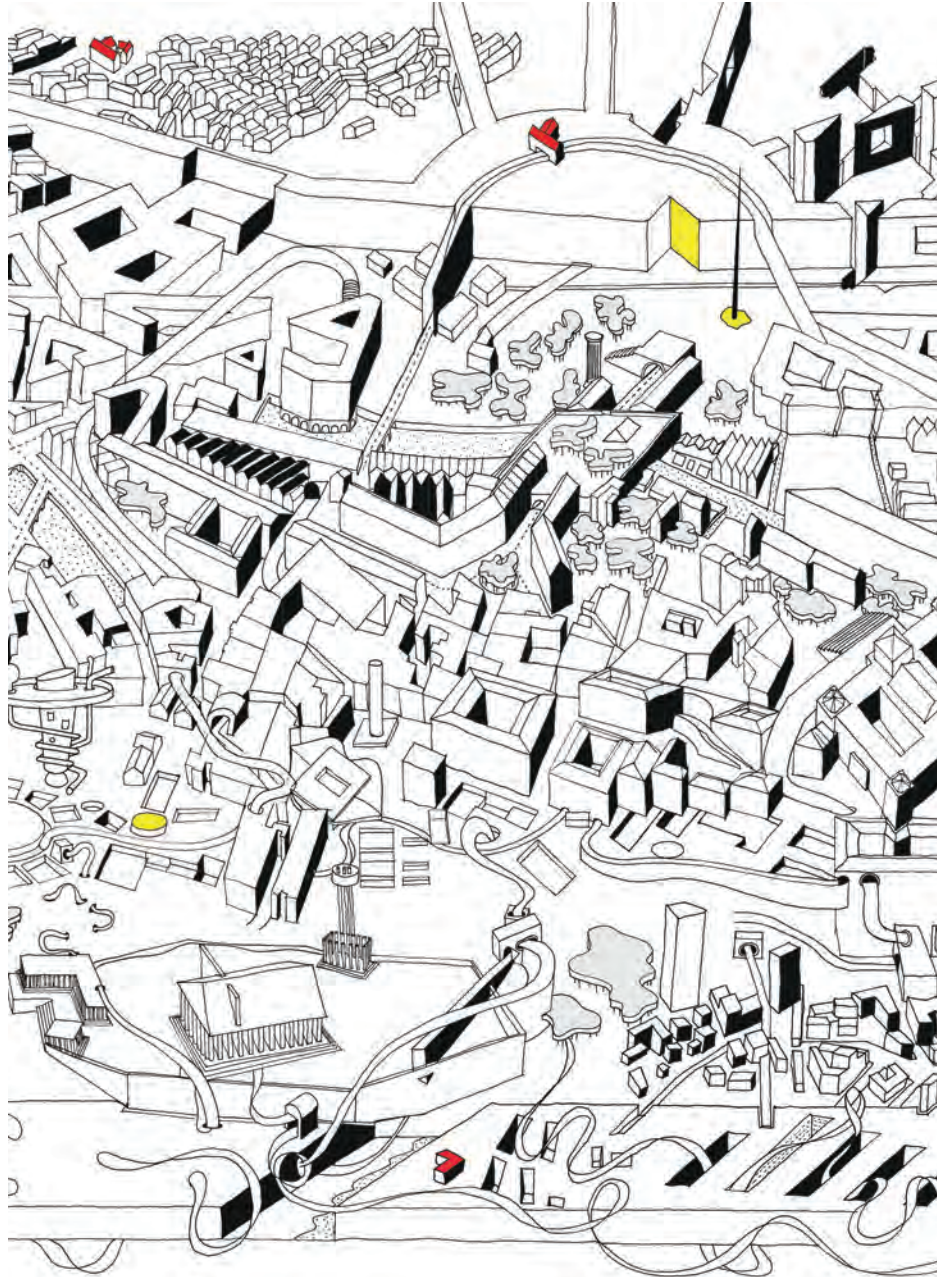
Fig. 2: Ing. arch. S. Barich, italianizzato Baresi (1928), *Progetto per la ricostruzione del Manicomio della Provincia di Gorizia*, inaugurato nel 1933.

Fig. 3 e 4: *L'arcipelago di Marco Cavallo*, elaborati del gruppo di studenti seguito da Luca Merlini e Valentina Rodani, workshop *Riparare l'umano*, Università di Trieste, Gorizia, 3-7.06.2019.

Bibliografia

Cesare Ajroldi, Maria Antonietta Crippa, Gerardo Doti, Laura Guardamagna, Mariachia-





ra Guerra, Cettina Lenza, Maria Luisa Neri (2013), *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Electa.

Franco Basaglia (1968), *L'istituzione negata*, Torino, Einaudi.

Franco Basaglia, Franca Ongaro Basaglia (1975), a cura di, *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione*, Torino, Einaudi.

Jean-Paul Dollé (2001), *L'architecture de l'hôpital psychiatrique comme syntôme de l'évolution récente de la ville*, in *L'hôpital : espace de soin, espace urbain*, Bron-Rhône, Éditions La Ferme Du Vinatier.

Michel Foucault (1961), *Storia della follia*, ed. originale: *Folie et déraison – Histoire de la folie à l'âge classique*, Parigi, Librairie Plon.

Michel Foucault in Jeremy Bentham (2001) *Panopticon*, a cura di Michel Foucault, Michelle Perrot, Venezia, Marsilio.

Michel Foucault (2001), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis.

Michel Foucault (2003), *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Milano, Feltrinelli.

Catherine Fussinger, Deodaa Tevaeearai (1998), *Lieux de folie, monuments de raison: architecture et psychiatrie en Suisse romande, 1830-1930*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

Catherine Fussinger, Deodaa Tevaeearai (2001), "L'évolution des modèles architecturaux, un reflet de l'évolution de la thérapeutique?" In *Architecture et psychiatrie: L'hôpital: espace de soin, espace urbain*, Éditions La Ferme Du Vinatier, Bron, Rhône.

Erving Goffman (1968), *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1961; trad. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino.

Pierre Pinon (2001), "Architecture et thérapie" In *Architecture et psychiatrie: L'hôpital: espace de soin, espace urbain*, Bron-Rhône, Éditions La Ferme Du Vinatier.

Marco Plesnicar (2011), *L'ospedale psichiatrico di Gorizia Francesco Giuseppe I. Nascita e sviluppo dell'istituzione manicomiale nel dibattito politico provinciale*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.

Sergio Santiano (1980), *B come architettura z come salute, per un uomo che sembra doversi liberare, per sopravvivere, e della medicina e della architettura diventate mercificazione...*, con prefazioni di Franco Basaglia, Agostino Pirella, Mario Federico Roggero, Verona, Bertani Editore.

Giuseppina Scavuzzo, "Architetture tra sovrana ragione e diritti dell'altro", in *Ardeth* n°4, 2019.

Antonio Slavich (2018), *All'ombra dei ciliegi giapponesi. Gorizia 1961*, Merano, Edizioni Alphabeta Verlag.

Leslie Topp (2017), *Freedom and the Cage: Modern Architecture and Psychiatry in Central Europe, 1890-1914*, Penn., State University Press, University Park Penn.

Invenzioni, metamorfosi e riscritture Indagine sui frammenti di casa Corio a Milano

Gianluca Sortino

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura
Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, docente a
contratto di Composizione architettonica e urbana, ICAR14,
gianluca.sortino@polimi.it

«I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, deve 'tutto' essere modificato, magari di pochissimo; contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio; e questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo. Chiunque approvi questa idea di un ordine, di una forma [...], non troverà assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato»¹.

Queste parole di Thomas Stearns Eliot sono state offerte agli studenti del Laboratorio di Progettazione Architettonica 2 come premessa teorica per il loro esercizio progettuale, da svolgersi nell'ambito del giardino "Aristide Calderini" di via Sant'Agnese a Milano, in corrispondenza dei resti dell'edificio rinascimentale appartenuto alla famiglia Corio². Traslate dall'ambito della letteratura e della poesia a quello dell'architettura, suggeriscono le possibilità per un progetto appropriato e conforme che voglia confrontarsi con i lasciti del passato senza subire il fascino dei frammenti o limitarsi ad ambientarli, né proponendosi di registrarne la storia in quanto tale; un progetto, dunque, che ammetta la trasformazione come atto necessario non solo per riportare all'uso quei resti ma, soprattutto, per restituire ad essi equilibri e pienezze di forma.

D'altronde la fecondità dei frammenti – anche di quelli assai esigui e fortemente mutilati di casa Corio – risiede tanto nella capacità di evocare ancora l'intero di cui erano parte, quanto nell'incitare e alludere a nuove scritture, invenzioni e compimenti possibili, a conferma del continuo stratificarsi dell'architettura su se stessa. È «l'invincibile necessità» e la «perentoria eloquenza dell'incompiuto» che descrive Salvatore Settis³, ricordando le parole di Paul Valéry sul germe contenuto in ogni frammento, «qualcosa che vale più di un significato, la spinta ossessiva ad essere completato».

L'architetto com-prende con il pro-getto⁴, non prima di esso; progettare e conoscere sono, allora, due momenti indissolubili che guidano il suo 'fare', dove uno è coerente e reciproca continuazione dell'altro.

Quando (ma non solo) deve intervenire sull'esistente, avvia quell'inventare, cui – etimologicamente – si affida il compito di ri-trovare la forma sostanziale delle cose, la vera essenza di ciò con cui si sta confrontando⁵. Come ogni indagine, il progetto cerca dunque, in quello che già c'è e che è restato, gli indizi che delineano il quadro delle possibilità per una metamorfosi che sia in grado di rinnovare e interpretare il senso dei frammenti. Segue le tracce per giungere a svelare ciò che altrimenti rimarrebbe illeggibile, impossibile da conoscere e comprendere prima del progetto e senza di esso.

Ogni progetto è, pertanto, una riscrittura consapevole e ogni riscrittura dà forma a un'invenzione che proprio la distanza di tempo dagli antefatti stimola e consente.

I lavori degli studenti qui raccolti e selezionati propongono alcune metamorfosi per i resti di casa Corio, rispondendo al programma d'insediare nel giardino nuovi spazi espositivi dove raccogliere studi e stampe sulla topografia di Milano romana; tra queste, la pianta della *Forma Urbis Mediolani*, redatta dalla commissione diretta proprio da Aristide Calderini⁶, cui è dedicato tuttora il piccolo parco.

Del palazzo a corte con giardino sul retro, rimane oggi ben poco, a causa dei bombardamenti bellici del 1943, dello spoglio incontrollato di manufatti e decori, di insufficienti interventi di cura e, infine, delle demolizioni eseguite in previsione del tracciato – mai compiuto – di un'arteria stradale (la cosiddetta 'Racchetta') che avrebbe dovuto riorganizzare la viabilità delle parti più antiche di Milano⁷.

Casa Corio si trova, infatti, nella fascia occidentale della città storica, in un sito ampiamente stratificato, prossimo ai complessi monumentali di Sant'Ambrogio e di San Vittore al Corpo. Lungo la via Sant'Agnese, poco prima del giardino "Calderini", s'incontra la mole neoclassica della caserma dei "Veliti Reali" (ora "Garibaldi"), edificata sul sedime del monastero e della chiesa di San Francesco Grande; poco oltre, dalla parte opposta della via, la prima sede dell'Università Cattolica, realizzata da Giovanni Muzio intervenendo sull'edificio che Luigi Canonica costruì intorno al 1815 come propria residenza, occupando il sito dell'antica

chiesa agostiniana dedicata a Sant'Agnese.

Ridottissime, si diceva, le parti sopravvissute della casa: due muri in laterizio, intonacati verso la via e lasciati a vista sul giardino, s'incastano perpendicolarmente a individuare uno spazio quasi quadrato; con tutta probabilità la corte originaria che, come parzialmente documentato in foto d'archivio, doveva essere cinta da un portico con archi e volte, accessibile dalla via mediante un androne.

Si trattava, forse, di una di quelle case milanesi, con «la loro facciata invistosa rivolta alla strada e la loro facciata vistosa, la loro 'vera' facciata rivolta a guardare il giardino 'interno'. Estremo perfezionamento del *mégaron*», a conferma – nelle intense parole di Alberto Savinio – della bellezza greca e dell'ellenismo di Milano, una «città tutta di pietra in apparenza e dura, ma morbida invece di giardini 'interni'»⁸.

Le indagini conoscitive, le ricerche d'archivio e i rilievi hanno evidenziato sia le fasi costruttive e le differenti configurazioni che l'edificio ha assunto nel tempo, sia lo stato attuale, con i soli due lati conservati della corte; quelli che oggi appaiono rinforzati da sette speroni in laterizio posti a trattenere i frammenti e con le colonne, le cornici e gli elementi in cotto delle arcate stretti in pareti con aperture di varia dimensione e forma.

Una rovina in parte conquistata da una vegetazione spontanea, 'irrispettosa'; una 'stanza' incompleta e rivolta al cielo, abitata da 'misteriosi' spettatori di pietra che – come accade nelle scene con amazzoni e gladiatori dipinte da Giorgio De Chirico – dalle aperture s'affacciano a cogliere e testimoniare eventi e vicende. Sorta di diaframma fisso, in bilico tra l'essere limite o soglia, che quotidianamente allestisce il mutevole elenco di luci e ombre, sbiadendo i contorni tra interno ed esterno, fronte e retro, sosta e passaggio.

Più degli esiti interessava la ricerca di un metodo, di un procedimento per risolvere il nodo emblematico del 'come fare', lungi dal fidarsi in presunte genialità creative o in atteggiamenti interessati all'affermazione della contemporaneità fine a se stessa e dell'assolutamente nuovo. Piut-

tosto, volgersi all'enigma del frammento guardando in profondità tanto l'evidenza concreta dello stato di fatto quanto la conformazione formale e tipologica che si può supporre avesse in origine, per trarne i possibili indizi (misure, proporzioni, allineamenti e scarti, tracciati regolatori) sui quali fondare la plausibilità e l'appropriatezza delle congetture del progetto.

Per arrivare alle soluzioni si sono fatti collidere quei dati con idee ricorrenti e temi compositivi riconosciuti attraverso l'indagine di alcune opere della storia dell'architettura, del passato come più recenti, ritenute paradigmatiche per il rapporto che le parti aggiunte instaurano con le preesistenze.

Le ipotesi di trasformazione materiale delle cose dovevano procedere insieme al trasferimento di relazioni e significati desunti da altre opere: metamorfosi e metafora dunque, in uno scambio continuo e prolifico dai risultati spesso sorprendenti⁹.

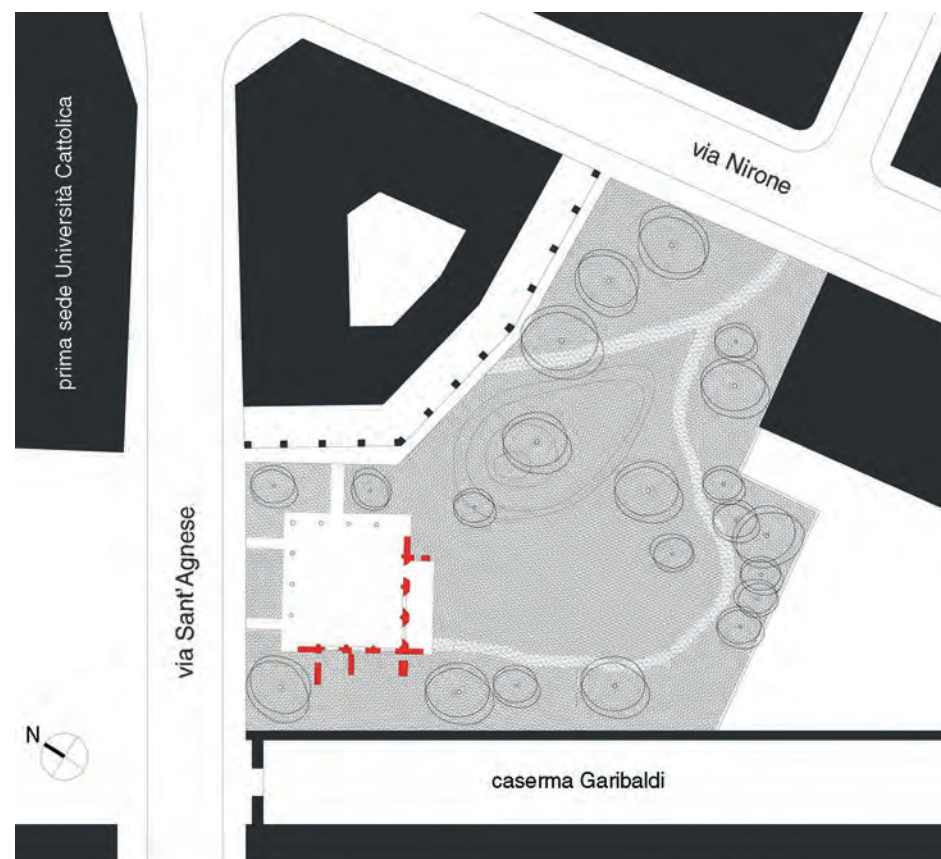
Soggiace a questo approccio il credere che un progetto e, di più, l'idea che lo genera, possa anche precedere l'incontro con un'occasione specifica, un programma e un luogo; e che certe forme e certi temi migrano per luoghi e tempi dell'architettura, ripresentandosi altrove con differenti declinazioni e necessari adattamenti.

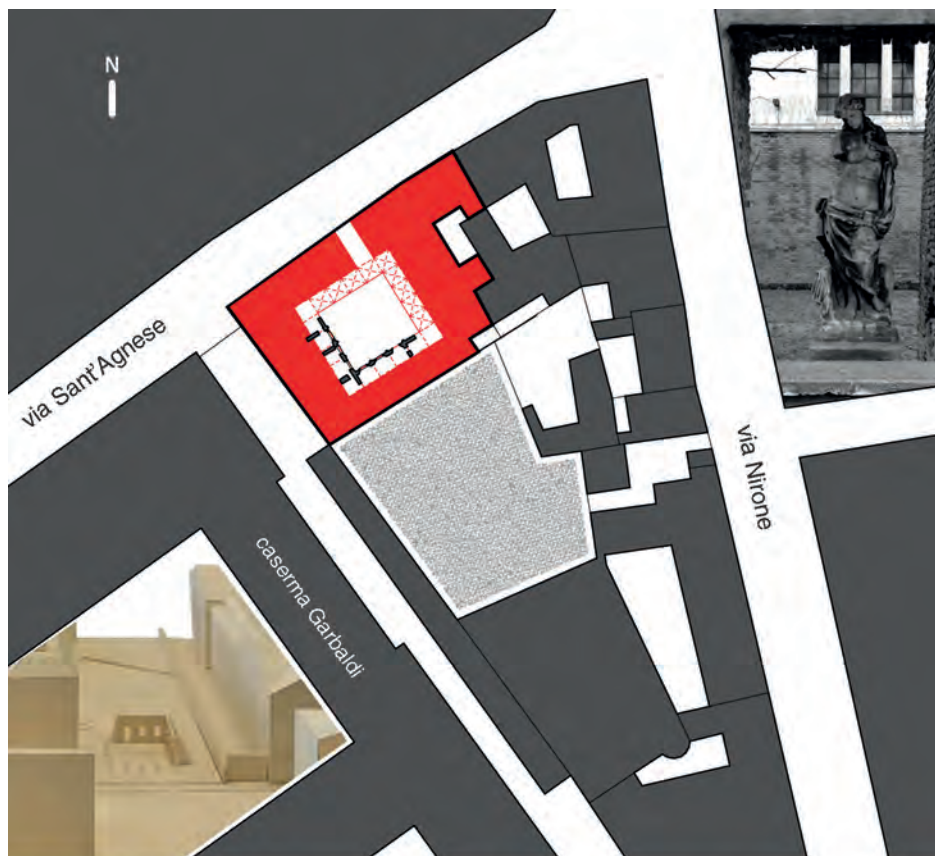
Dall'accordo tra l'astrazione delle idee esemplificate dai casi studio con la concretezza del sito e delle richieste, sono scaturite le soluzioni di progetto, alcune alla ricerca di un dialogo con gli assetti passati della casa, altre in direzione alternativa o dissonante.

Chi ha colto nei resti la porzione di un recinto interrotto e in attesa essere completato da un nuovo perimetro, sciogliendo il nodo tra il manifestare o dissimulare le reciproche differenze e con l'obiettivo di dare forma a una corte murata che alludesse a quella su cui affacciavano le fabbriche del palazzo.

Altri, volendo ritrovare di quella corte il passo delle campate del portico che, verosimilmente, l'avvolgeva all'inizio; per scegliere poi di continuare quel ritmo a ordinare tutto il giardino.

In entrambi i casi ha prevalso una lettura dell' 'antico' in chiave tipo-





logica e formale, scevra da ogni suggestione romantica e mirata a un 'proseguire conforme'.

Altri ancora, hanno preferito lasciare libero il frammento, intendendone il valore scenico lungo la via e, però, coinvolgendolo come atrio *en plein air* in una sequenza di forme costruite e spazi aperti distesa sul retro. Oppure contrappuntandolo con una composizione di pezzi autonomi, regolata da rigorose geometrie e disposta sul suolo artificiale di un podio, cui affidare il compito d'intessere e modulare le relazioni tra le cose. Un'ipotesi ha previsto l'inversione della corte in sala coperta, incastonando i resti in un volume chiuso volto a ricomporre la cortina edilizia sulla strada; e usandoli, quei resti, come materia concreta della costruzione.

Alcune prove si sono cimentate con l'idea dell'attraversare e del guardare in movimento; con l'architettura di un percorso, quindi, inteso come matrice di forma, misura e motore di molteplici variazioni, lungo il quale 'registrare' gli accadimenti architettonici, uno dopo l'altro.

Si è provato, in più di un caso, anche a volgere in positivo gli effetti di perdite e distruzioni, guardando ai frammenti come a scene fisse in grado di rivelare inaspettate qualità teatrali in spazi urbani prima costretti entro dense edificazioni.

Infine, con un progetto si è voluta marcare la misura della corte sospendendo rispetto al suolo una grande trave-parete che – con ruolo simile alla cornice di un quadro – avvolgesse il frammento e stabilisse la 'giusta distanza' per offrirlo allo spettatore¹⁰. Opponendo poi, a quell'astratta cornice, l'ordine ctonio e rustico di spazi espositivi disposti nel sottosuolo, intorno a una 'fossa'.

Tutti i lavori ricercano equilibri parziali, a loro volta frammentari e spesso precari; capaci però di restituire ordine e compiutezza alle rovine. Investigano e propongono possibili sviluppi e sintesi a partire dal riconoscimento di segni, giaciture e tracce, materiali o invisibili.

Preesistenze e piccole addizioni definiscono insieme le nuove disposizioni spaziali e formali in un colloquio che dà senso ad entrambe; un colloquio che riconosce alla corte di casa Corio un carattere e ruolo ur-

bano che la perdita di ampie parti ha fatto emergere e che le configurazioni immaginate dai progetti devono essere in grado di rappresentare.

Note

¹ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in id., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Londra 1920; (*Il bosco sacro*, trad. it. di V. Di Giuro e A. Orbetello, Bompiani, Milano 1967, p.70). Questo passo di Eliot sulla letteratura ha acquisito importante notorietà anche nel campo dell'architettura, entro cui è stato spesso trasferito e citato.

² I progetti sono stati elaborati nel Laboratorio coordinato da G. Sortino con P. Condoleo e S. Goidanich negli a.a. 2016-17 e 2017-18, al corso di Laurea Triennale in Progettazione dell'architettura, presso la Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano.

³ S. Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004, p. 35.

⁴ La scrittura evidenzia l'etimologia dei termini, entrambi di derivazione latina. *Comprehendere*: prendere insieme, abbracciare con la mente le idee, afferrare con l'intelletto, cioè intendere appieno; *pro-jectus*: gettare in avanti, ciò che si ha intenzione di fare, il primo disegno e l'abbozzo di una cosa (<https://www.etimo.it>).

⁵ Sul rapporto tra conoscenza e progetto e sull'architetto 'inventore': A. Torricelli, "Goethe, Schinkel e il principe di Salina", in id., *Palermo interpretata*, a cura di G. Di Benedetto, LetteraVentidue, Siracusa 2016, pp. 35 - 71. Dello stesso autore, sul tema della metamorfosi in architettura: "La composizione come necessità", in *Alessandro Christoffellis. L'opera e l'insegnamento*, a cura di G. Fiorese, L. Ferro, C. Pallini, Araba Fenice, Cuneo 2012, pp. 150-151; "In alternativa, l'architettura", in *Angelo Torricelli. Architettura in Capitanata. Opere e progetti / Works and projects 1997-2012*, a cura di C. Baglione, Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 203-222.

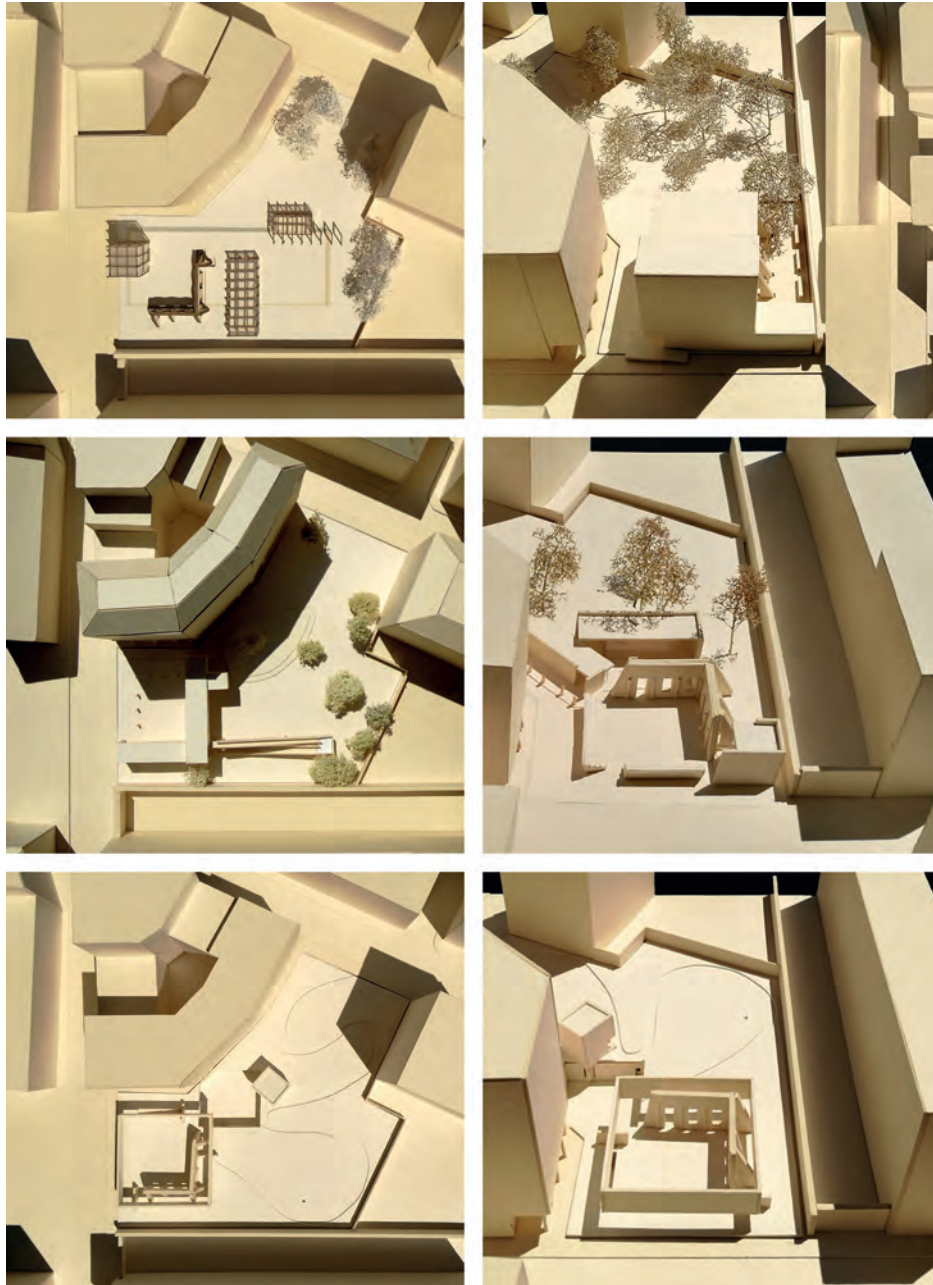
⁶ La commissione per la *Forma Urbis Mediolani*, istituita nel 1917, fu diretta dagli anni '30 da Aristide Calderini, archeologo, docente dell'Università Cattolica e studioso di Milano romana. Tra le sue pubblicazioni: *Milano romana*, Strenna dell'Istituto Ortopedico Gaetano Pini, Milano 1965.

⁷ Sulla ricostruzione post-bellica a Milano si segnalano: L. Gambi, M. C. Gozzoli, *Milano*, collana "Le città nella storia d'Italia", Laterza, Bari 1982; M. Grandi, A. Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980. Sulla via Sant'Agnes e, più in generale, sul settore urbano occidentale di Milano si possono consultare: P. Mezzanotte, G.C. Bescape', *Milano nell'arte e nella storia*, Bestetti Edizioni, Milano 1968; *Milano*, collana "Guide d'Italia" del T.C.I., 1985.

⁸ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1984, p. 237 e p. 335.

⁹ Quella tra metamorfosi e metafora è una raffinata opposizione lessicale che Francesco Venezia trae dalla lingua greca; in F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giave-





doni, Pordenone 2010, p. 24. Sul perpetuarsi delle forme si veda anche: H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1972.

¹⁰ Sul tema della cornice si rimanda ai saggi di J. Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice" e di G. Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico", ora in: *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mondadori, Milano 1997.

Didascalie

Fig 1. Il giardino "Calderini", planimetria dello stato di fatto con evidenziati in rosso i frammenti di casa Corio. In basso: fotografie della fronte sulla via (a sinistra) e degli speroni di rinforzo verso il prato (a destra).

Fig 2. Montaggio del frammento di casa Corio sulla planimetria dello stato antecedente ai bombardamenti bellici; in evidenza il palazzo rinascimentale a corte, l'androne di accesso dalla via e il portico (le campate con volte a crociera sono rappresentate esclusivamente nei due lati certi). In angolo a sinistra: vista del modello dello stato attuale. In angolo a destra: una delle statue incorniciate dalle aperture del frammento. In basso: vista di scorcio e dettaglio di G. Brenna, *Pianta di Milano*, 1860 (Civica Raccolta Stampe "A. Bertarelli") con evidenziato il sito oggetto di studio.

Fig 3. Selezione dei progetti degli studenti, dall'alto verso il basso: la corte murata (S. Cefis, M. Ceretti, M. Colombo); il portico (M. Cazzani, M. Colaci, G. Cortinovis); l'atrio *en plein air* (a sinistra: A. Carini, P. Dellerà, M. Delle Fave; a destra: G. Prinziavalli, M. Ravasio, G. Sina).

Fig 4. Selezione dei progetti degli studenti: la piattaforma (in alto a sinistra: D. Dell'Occhio, I. Ongarelli); la sala-scrigno (in alto a destra: G. Lecce, D. Rota, H. Toufik); il percorso (al centro sulla sinistra: E. K. De Gregorio, G. Donzelli, C. Forte); la scena fissa (al centro sulla destra: M. Chiussi, L. Codilupi); la cornice (in basso: L. Alajmo, M. Annunzi, M. Ciccarelli).

Bibliografia

Testi, saggi e i libri di riferimento sono citati nelle note precedenti.

Interruzioni e scritture nel progetto dello spazio archeologico.

Una Promenade nel parco diffuso di Hipponion

Marina Tornatora

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe - Dipartimento di Architettura e Territorio, ricercatore universitario, ICAR14, mtornatora@unirc.it

Francesco Leto

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe - Dipartimento di Architettura e Territorio, dottore di ricerca, ICAR14, francesco.letto@unirc.it

Il paper propone una riflessione sul progetto dello spazio archeologico a partire da una esperienza sviluppata durante la Summer School *Contemporary architecture and archaeological sites in Calabria*, promossa nel 2019 dal Dipartimento dArTe, per tentare di tracciare chiavi interpretative e strategie d'azione che, oltre a investigare nuove interazioni con i 'luoghi della memoria', abbiano anche delle ricadute sulla trasformazione della città contemporanea.

La sperimentazione progettuale, dunque, è stata interpretata come momento fondativo per approfondire le questioni concernenti il senso più profondo delle presenze archeologiche e per comprenderne il loro ruolo nei processi di modificazione, tanto nel contesto storico quanto nelle aree extraurbane.

In questa direzione il progetto si configura come una 'sfida' nel tentativo di aprire il campo a un'indagine che superi l'approccio conservativo, causa principale di isolamento e di una diffusa 'musealizzazione' dei manufatti del passato, e che tuttavia provi a superare quella pratica molto frequente nella contemporaneità di 'depositare oggetti' accanto alle presenze archeologiche senza stabilire quelle interazioni necessarie a riattivarne un legame con la vita reale. Inoltre, in particolare in Italia, una visione dell'archeologia come 'scienza degli oggetti' accompagnata da un sistema normativo vincolistico e dalla settorializzazione delle competenze, ha comportato una pluralità di interventi finalizzati alla tutela, non connessi tra loro che hanno accentuato l'isolamento dello spazio archeologico rispetto a quello urbano, evidenziando la mancanza di una visione progettuale proiettata a misurarsi con il ruolo reale delle presenze archeologiche nelle dinamiche urbane contemporanee.

Un primo passo non può prescindere da un diverso dialogo tra la disciplina architettonica, spesso troppo portata a dover affermare visibilmente la sua presenza, e quella archeologica il cui approccio filologico, orientato all'integrità, la proietta su azioni di tutela in un'ottica prevalentemente interdittiva. Ibridare queste divergenti posizioni potrebbe consentire di mettere a fuoco soluzioni *site specific* capaci di riattivare quella connessione tra il tempo e lo spazio che è nella natura del progetto e che nei frammenti archeologici è 'sotto traccia'. Questo non significa

ristabilire le condizioni originarie, ma, distillare nella stratificazione della città, in un dialogo costante con l'archeologo, quelle presenze che possono rappresentare un fattore di 'memoria collettiva'¹ e riconnetterla alle dinamiche della vita contemporanea.

La riflessione sulla memoria, spesso erroneamente identificata con la storia, diventa un nodo cruciale in questo percorso. Alois Riegl lega il senso della memoria al presente perché è la sensibilità contemporanea a riconoscerne il valore, quella sensibilità che porta Pikionis nel progetto alla Acropoli di Atene (1954-1957) a rinunciare a qualunque tipo di citazione «per giungere ad un'astrattezza densa di significati, grazie alla quale può essere salvata una memoria più sostanziale»².

«Lettura - traccia - decifrazione - memoria [...] definiscono il sistema che permette di solito di strappare il discorso alla sua inerzia e di ritrovare per un istante qualcosa della sua perdita vivacità. Ma la peculiarità [...] non è quella di risvegliare i testi dal loro attuale sonno per ritrovare, agendo magicamente sui caratteri ancora leggibili alla loro superficie, il bagliore della loro nascita; si tratta invece di seguirli lungo il loro sonno, o piuttosto di rimuovere i temi imparentati al sonno, all'oblio, all'origine perduta, e cercare quale modo di esistenza possa caratterizzare gli enunciati, indipendentemente dalla loro enunciazione, nello spessore del tempo in cui sussistono, in cui sono conservati, in cui vengono riattivati e utilizzati»³.

Il concetto di memoria si attualizza e si lega a quello di identità definendo un binomio che potrebbe tracciare una possibile strategia capace di riformulare i principi del 'progetto di archeologia' come superamento di una visione romantica della 'rovina' e di un atteggiamento di deferenza nei confronti dei ritrovamenti. Compito, dunque, del progetto di architettura, potrebbe essere quello di 'restaurare atmosfere', rendendo i luoghi 'identitari' e 'narrativi' attraverso quello che Marcel Proust individua come 'uso attivo' della memoria.

Impronte al suolo in Calabria

La riflessione sulla memoria assume un valore fondativo in Calabria, una regione ricca di storia della quale manca una 'narrazione' capa-

ce di trasmettere i significati più autentici delle sue importanti presenze archeologiche, dalla Magna Grecia sino ai resti di epoca bizantina e normanna. Una mancanza che non consente di rivelare e trasmettere quella originalità descritta da François Lénormant nell'Ottocento e che ha affascinato i viaggiatori del *Grand Tour*. A fronte di una crescente domanda di turismo culturale globalizzato, intervenire su questo deficit narrativo diventa oggi necessario per riposizionare i valori identitari della Calabria attraverso una strategia innovativa che non rinuncia a quell'idea di memoria che «conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi»⁴.

Inoltre, in tale contesto, alle condizioni delle aree archeologiche sopra descritte, si aggiunge la peculiarità del carattere 'frammentario' dei numerosi ritrovamenti archeologici disseminati sia nel paesaggio e all'interno dei tessuti urbani. Una condizione che si rivela attraverso un palinsesto di 'tracce' difficilmente riconducibili alla loro forma architettonica, e che raccontano il loro essere attraverso una condizione di 'impronta al suolo', un'orma che però non evoca la loro originaria monumentalità. L'archeologia calabrese può quindi definirsi come un'archeologia di pianta', disegnata da linee e frammenti diffusi, che si mostra come una 'scrittura della terra' e che stabilisce con il paesaggio continue relazioni, rimandi e cambi di punti di vista. Questa parzialità di informazioni fisiche infine, unita alla discontinuità spaziale dei ritrovamenti, comporta spesso una 'interpretazione' dei resti, non potendo decifrare lo schema originario, e che può rappresentare una traiettoria progettuale per provare a far rivivere il passato in un presente al quale risulta quasi totalmente estraneo.

Il progetto di archeologia in Calabria, dunque, deve ripartire dal ricucire il legame tra i sistemi insediativi e il paesaggio, quel legame sul quale si sofferma ripetutamente Paolo Orsi nei suoi diari durante le campagne di scavi, e che ha molte similitudini con le riflessioni di Pikionis nei testi *Topografia estetica e Discorso in difesa del paesaggio*.⁵ Anche in questo caso viene individuato il legame della conformazione della città non in una matrice geometrica ma nella topografia del terreno andando a tracciare una concezione paesaggistica del progetto di archeologia.

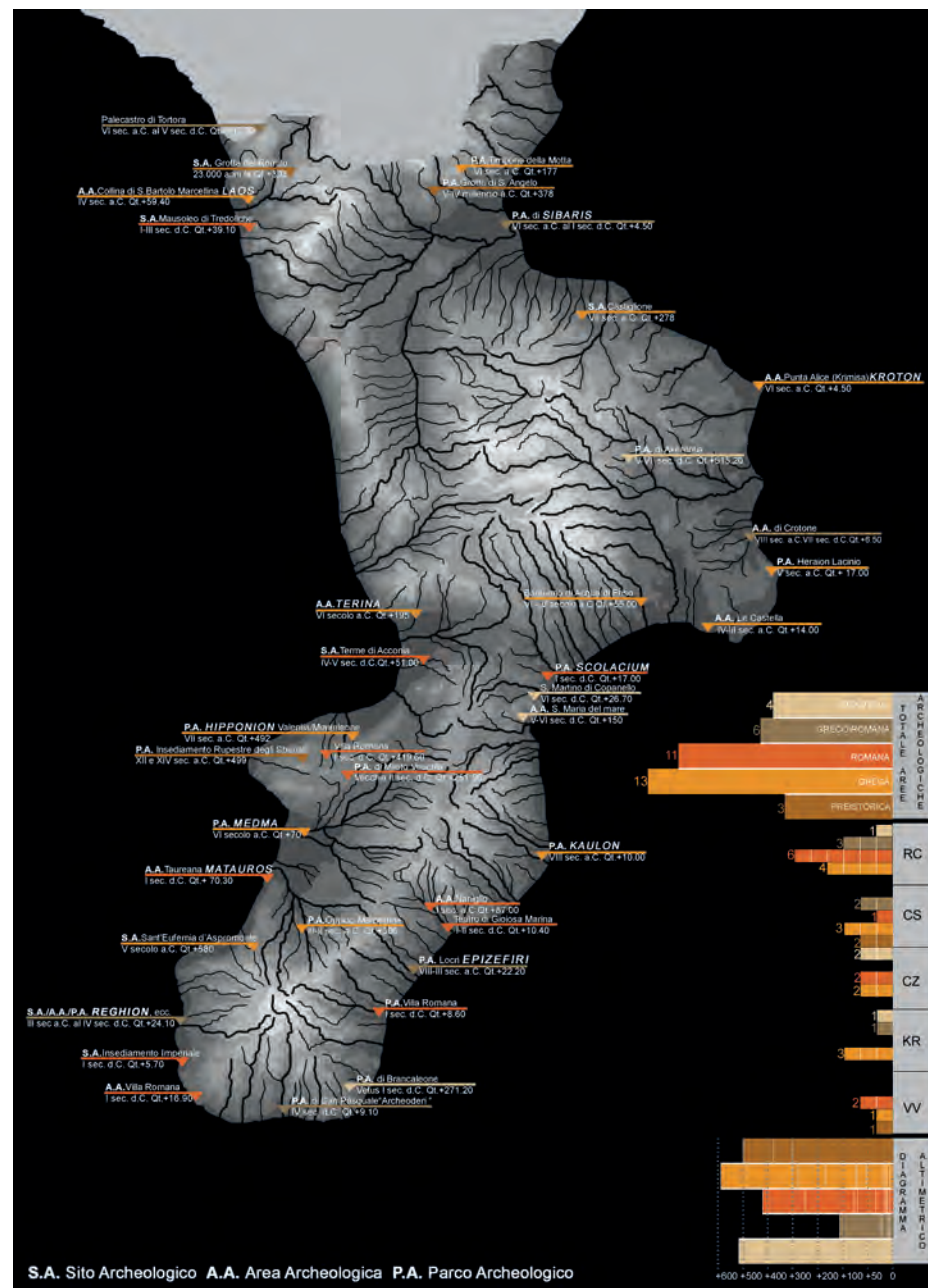
Un approccio che mette in rapporto le relazioni visuali con la forma del sito espressa anche nella trattazione del pittoresco greco da Auguste Choisy.

Una Promenade Archeologica nel parco diffuso di Hipponion

In questa direzione, il progetto del *Parco diffuso di Hipponion* a Vibo Valentia, sviluppato con un approccio multidisciplinare tra architetti e archeologi nell'ambito dell'esperienza didattica della Summer School, si configura come un percorso di conoscenza attraverso la scomposizione della stratificazione dei frammenti archeologici, oggi relegati in *enclaves* isolate. La loro discontinuità solo apparente, rivela in filigrana il legame originario con la geografia del sito. Così, gli strati dei diversi rinvenimenti - greci, greco-romani, romani, bizantini, medievali - molti dei quali portati alla luce dalla campagna di scavi di Paoli Orsi tra il 1912 e il 1925, corrispondono a uno specifico posizionamento in relazione alla morfologia dell'area, al paesaggio circostante e al loro rapporto reciproco. Si svelano, dunque, le diverse parti della città ognuna delle quali corrispondente alle esigenze umane basilari come 'l'abitare', adagiato su un piano lungo l'antico *Asse Ippodameo* e come il 'celebrare', posto sull'area sacra nella parte più alta laddove ancora oggi è collocato il cimitero e si rintraccia il maggior numero di rinvenimenti di templi. Episodi urbani che si traducono attraverso elementi architettonici solo apparentemente privi di una regola aggregativa rispondendo a una geometria basata sui coni ottici e sulle relazioni a distanza.

Una posizione strategica, quella di Hipponion, che le consentiva di dominare un'ampia porzione di Appennino calabro - il Monte Poro e le Serre -, la pianura del fiume Mesima e un vasto tratto di mare, dove sorgeva lo scalo portuale oggi completamente sommerso. Tali caratteri strategico-territoriali, comuni alle città della Magna Grecia, non rivelano solo una volontà di controllo e difesa ma anche una conoscenza dei luoghi e uno stretto legame con il paesaggio.

L'interpretazione, dunque, delle diverse 'sequenze' si è tradotta in una inedita *mappa archeologica*, non concepita come un elenco indifferenziato dei siti rilevanti, ma come 'svelamento' di un racconto che nel





progetto è materializzato nella forma di una *Promenade Archeologica*. Questa è concepita come una 'macchina della visione' che intercetta angoli visuali sul paesaggio, ricostruisce o evoca geometrie nel tentativo di riattivare la memoria del luogo identificata con l'orografia del sito dell'antica Hipponion, momento fondativo del primo insediamento. Quasi come una traccia che rende visibile la *Forma del tempo* (G. Kubler, 1976), la *Promenade* prova a riattivare il colloquio tra i materiali edilizi sparsi, ridefinendo percorsi originari, eliminando barriere e recinti e configurando spazi di interazione con le presenze architettoniche e naturali. Seguendo il tracciato delle originarie *Mura greche*, solo in parte rinvenute, vengono integrati i frammenti archeologici di età ellenica disseminati nella città, adottando una procedura progettuale che materializza e dà forma alle interruzioni (M. Foucault, 1969) e si articola in continue sospensioni e riprese, manifestazioni e pause, tentando di mettere a fuoco le 'assenze' tra le evidenze archeologiche.

La *Promenade*, dunque, attraverso modellazioni del terreno, rialzi, 'mirador' e piattaforme, concepiti come dispositivi che consentono viste interrotte, connette il tracciato delle *Mura*, l'antico *Asse Ippodameo*, il rudere del tempio noto come *Belvedere-Telegrafo*, la collina del tempio ionico del *Cofino*, le *Aree Sacre* delle due necropoli e il *Castello Normanno Svevo* oggi sede del Museo archeologico nazionale *Vito Capialbi*.

Inoltre, nell'intersezione tra l'antico *Asse Sacro* e la *cinta muraria* è collocata una nuova emergenza architettonica, in parte ipogea, che rappresenta la *Porta* di accesso al parco diffuso, e si configura come un dispositivo di cerniera e raccordo tra diverse quote orografiche, compenetrando il percorso di visita agli elementi connettivi interni.

Tale inserimento tenta di razionalizzare un nodo urbano disaggregato, dove dilaga una fitta rete infrastrutturale e una materia edilizia informe. L'accesso al parco è, dunque, concepito come il ridisegno di un 'frammento di paesaggio' che, rimodellando il suolo su cui insiste, definisce una nuova sequenza urbana. La porta del parco diventa, dunque, un dispositivo con una doppia valenza: un luogo di raccolta ed esposizione di oggetti e reperti derivati dagli scavi archeologici e, allo stesso tempo, oggetto di un racconto visivo che rimanda all'origine dell'antica

Hipponion. La nuova presenza rimodella il piano di campagna sul quale affiorano, come dei solchi scavati, le tracce delle funzioni interne - spazi espositivi, foyer, bookshop, uffici - collegandosi a un sistema di parcheggi e interiorizzando la *Promenade* sino a ricongiungersi al frammento di mura esistenti. Qui la rimozione dell'attuale struttura di copertura e la costruzione di un nuovo percorso è accompagnato dall'inserimento di un sistema di piccoli *Mirador* orientati sulla città e sul paesaggio. Sono dei dispositivi che, ricostruendo le altezze delle torri poste lungo le mura, provano a ridefinire lo skyline originario del tratto murario senza rinunciare all'introduzione di piccoli elementi architettonici che consentono una nuova esperienza di fruizione dello spazio.

Infine il percorso raggiunge il Castello recuperando un accesso storico attualmente murato e trovando un'ideale conclusione visiva sull'Asse Ippodameo, attraverso la simbolica ricostruzione un frammento di mura.

Note

¹ Halbwachs M., *La memoria collettiva*. A cura di P. Jedlowski, L. Passerini, T. Grande, Unicopli, Milano 2009

² Ferlenga A., *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2014, p. 71

³ Foucault M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2011, pagg. 7, prima ed. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p.7

⁴ Nathan Rogers E., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, 1981; nuova ed. Guida, Napoli 1990, p.77

⁵ Pikionis D., *Topografia estetica e Discorso in difesa del paesaggio*, in Ferlenga A., *Pikionis 1887-1968*, Mondadori Electa, Milano 1999, pp 329-331

Didascalie

Fig. 1: Mappa delle aree archeologiche in Calabria.

Fig. 2: Diagramma del progetto con evidenziato in rosso il tracciato della Promenade archeologica; Planimetrie: tratto della Promenade dal Tempio del *Belvedere-Telegrafo* alla *Porta* (1); Intervento lungo il tratto di *Mura greche* rinvenuto (2): .

Fig. 3: Vista frontale e sezione prospettica della *Porta*.

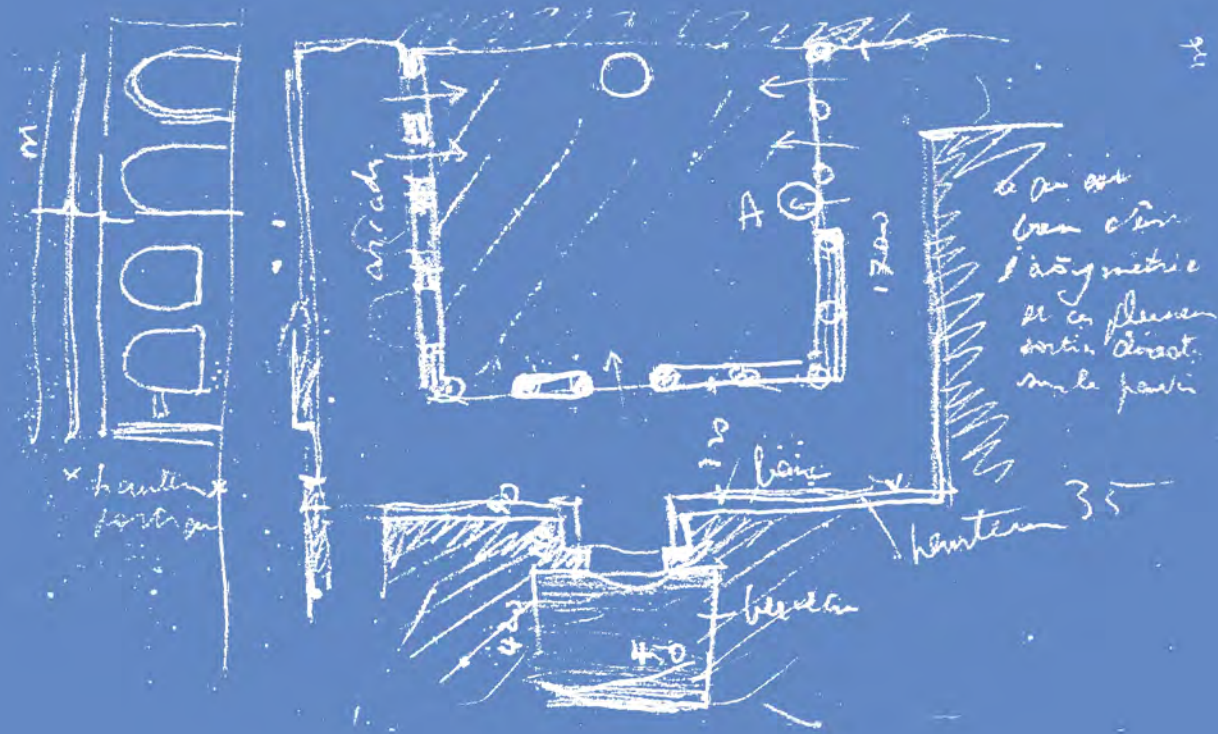
Fig. 4: Vista dei *Mirador* e del percorso sulle *Mura*.





Bibliografia

- Thomas Aumüller (2017), *Le mura di Hipponium. Risultati delle ricerche sulla parte nord occidentale delle mura greche di Vibo Valentia*, in Maria D'Andrea (a cura di), *Archeologie. Vibo Valentia e il suo territorio in età greca, romana e medievale. Miscellanea di studi*, Adhoc Edizioni, Vibo Valentia
- Alessandra Capuano (2014) (a cura di), *Paesaggi di rovine paesaggi rovinati. Landscape of ruins ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata
- Andea Carandini (2008), *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino
- Casabella (1993), *Il disegno degli spazi aperti*, n.597-598
- Francesco A. Cuteri. (2012), *Hipponion, Medma e Caulonia: nuove evidenze archeologiche a proposito della fondazione*, in *Alle origini della Magna Grecia. Mobilità migrazioni fondazioni*, in Atti 50 Conv. di Studi sulla Magna Grecia
- Alberto Ferlenga (2014), *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa
- Michel Foucault (2011), *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, prima ed. (1969) *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris
- Maurice Halbwachs (2009), *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, L. Passerini, T. Grande, Unicopli, Milano
- Maria Teresa Iannelli et al. (2017), *Hipponion tra la seconda metà del IV e la fine del III sec. a.C.: ricostruzione topografica alla luce di nuove scoperte*, in Giovanna De Sensi Sestito, Stefania Mancuso (a cura di), *Enotri e Brettii in Magna Grecia. Modi e forme di interazione culturale*, Volume II, Tomo 2, Rubbettino editore, Soveria Mannelli
- Maria Teresa Iannelli (2014) (a cura di), *Hipponion, Vibo Valentia, Monsleonis. I volti della città*, Laruffa editore, Reggio Calabria
- George Kubler (1972), *The shape of time*, Yale University Press, Yale University
- Stefania Mancuso (2005), *Per una metodologia della valorizzazione dei beni archeologici: analisi e prospettive in Calabria*, Rubbettino editore, Soveria Mannelli
- Ernesto Nathan Rogers (2006), *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare De Seta, Christian Marinotti Edizioni, Milano
- Dimitris Pikionis, *Topografia estetica e Discorso in difesa del paesaggio*, in Alberto Ferlenga (2004), *Pikionis 1887-1968*, Mondadori Electa, Milano
- Salvatore Settis (2004), *Futuro del classico*, Giulio Einaudi Editore, Torino



m

handlun
partie

arcade

A

1.70m

à ce coté
ben c'est
l'asymetrie
et en plus
on a sorti
d'abord
sur la partie

bain

handlun 35

bureau

4.50

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,7} Il Patrimonio come proiezione

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,7} Il Patrimonio come proiezione

La sotto-sessione "Il patrimonio come proiezione" intende esplorare non solo l'eredità che il patrimonio incarna, ma soprattutto le occasioni di progetto che offre. Il progetto di ricerca applicata diventa la sede all'interno della quale poter sperimentare questa chiave interpretativa per la quale il lavoro sul patrimonio predispone il sovvertimento di processi di abbandono e manomissione per avviare quelli di rigenerazione, riuso, ri-significazione e ricomposizione, tanto alla scala del singolo manufatto, quanto alla scala dell'aggregato urbano. Come avvengono questi reciproci condizionamenti tra ciò di cui il patrimonio è depositario e ciò che dal progetto per il patrimonio prende avvio? Partendo da una consolidata modalità di lavoro che trova nella ricerca interdisciplinare un approccio indispensabile per l'impostazione del progetto, è possibile desumere modelli applicativi capaci di proiettare il senso stratificato del patrimonio oltre la sua condizione di testimonianza del passato?

Barbara Angi

Edifici compromessi

Giuseppe Arcidiacono

Nóstos. Un progetto per il parco archeologico di Hipponion a Vibo Valentia

Carlo Atzeni, Stefano Cadoni, Adriano Dessì, Francesco Marras

Recuperare il centro storico, progettare con la memoria. Il nuovo polo museale Antonio Gramsci di Ghilarza

Alessandra Capanna, Giampiero Mele

Misurare, conoscere, progettare. Progetti di riuso per il Palazzo Vernazza di Castri di Lecce

Orazio Carpenzano, Giovanni Rocco Cellini, Angela Fiorelli, Filippo Lambertucci, Manuela Raitano

Il Centro visitatori del Parco Archeologico del Colosseo.

Il progetto architettonico contemporaneo come depositario della città sedimentata

Giovanni Marco Chiri, Donatella Rita Fiorino

Paesaggi militari, territori di confronto e sintesi tra progetto e restauro

Giovanni Battista Cocco, Adriano Dessì, Caterina Giannattasio

Il valore del vuoto come monumento.

Il recupero del chiostro delle Colonne del complesso mauriziano a Cagliari

Fabrizio Foti

L'archeologia, futuro della città contemporanea. Un'esperienza didattica

Parole chiave: archeologia, progetto, città contemporanea

Andrea Grimaldi, Cristina Imbroglini

Riattivare patrimoni abbandonati: il caso del S. Maria della Pietà

Simone Leoni

La quota come luogo dell'esperienza.

Strumenti per lo studio e l'indagine nel progetto architettonico

Olivia Longo, Davide Sigurtà

Ri-abitare le ex basi militari italiane.

Sperimentazioni progettuali per il riuso di bunker e fortificazioni nelle province di Brescia Trento e Verona

Edoardo Marchese

Lo spazio antico e i modelli virtuali

Pasquale Mei

Materie disciplinari e materiali progettuali. Verso una sinossi del progetto architettonico

Luigi Stendardo, Luigi Siviero

Architettura? No, grazie

Valerio Tolve

'L'unione fatale'. Il Museo Romano di Atene

Luigi Veronese, Viviana Saitto

Le Terme suburbane a Pompei: un laboratorio interdisciplinare di sperimentazione progettuale

Edifici compromessi

Barbara Angi

Università degli Studi di Brescia, DICATAM - Dipartimento di Ingegneria Civile, Architettura, Territorio, Ambiente e di Matematica, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, barbara.angi@unibs.it

L'attenzione che si può riscontrare oggi verso le periferie dimostra come il Progetto sia alla ricerca di meccanismi efficaci volti alla riqualificazione "integrata" - strutturale, energetica ed architettonica - di ampie porzioni urbane che sfuggono a più precise prescrizioni di tutela come invece accade per i centri storici. In questi ambiti, come accade per gli edifici tutelati, per comprendere il grado di ammaloramento del costruito, sono necessarie ricerche di fonti d'archivio spesso malamente catalogate e di non facile consultazione. Indizi che possono intercettare esempi di architettura contemporanea e/o proposte per soluzioni spaziali di qualità realizzate in ristrettezza economica.

Nelle periferie il Progetto – i suoi aspetti intangibili – entra in collisione con richieste d'intervento pragmatiche legate ad uno stato permanentemente emergenziale. Sono luoghi in cui le risorse scarseggiano; dove le criticità (strutturali e/o energetiche, di disagio abitativo) possono mettere in secondo piano qualsiasi positività di questo importante, anche se scomodo, patrimonio. Perché il concetto di patrimonio implica l'idea di tramandare ai posteri i propri beni, l'idea di un valore che va al di là della semplice rendita, ma che ha a che fare con il vissuto delle persone, con gli affetti. In breve, con la vita e con le tracce che, nelle sue continue mutazioni, lascia anche sugli edifici e sugli spazi aperti (Angi, Botti, Montuori, 2016). A nostro avviso è possibile individuare principi architettonici ri-compositivi capaci di considerare un "secondo tempo" della vita dell'ambiente costruito partendo da quei piccoli frammenti decomposti in cui sussistono, ancora, caratteristiche positive di urbanità.

In termini operativi è il momento della modificazione, dell'adattamento con lo scopo di rispondere a urti e sollecitazioni difficilmente prevedibili nelle attuali condizioni socioeconomiche che richiedono, alla discipline coinvolte, il necessario raggiungimento di "compromessi" nell'originale solennità del termine: l'onore della promessa condivisa. È necessario, di fatto, applicare strumenti progettuali capaci di ricomporre gli habitat urbani contemporanei, sfrangiati, logorati, malandati che, metaforicamente, riprendono "l'arte di abbracciare il danno" il *Kintsugi*, la sapiente tecnica giapponese della riparazione della ceramica grazie a saldature con materiali preziosi. Rompendosi, la ceramica prende nuova vita attraverso

le linee di frattura dell'oggetto, diventando ancora più pregiata. Grazie alle sue cicatrici. L'imperfezione diventa parte della storia dell'oggetto. L'arte del *Kintsugi* trasforma crepe e scheggiature in decorazioni uniche. Perché la fragilità è preziosa. E in ogni traccia del tempo c'è una storia da raccontare (Angi, 2018).

Periferie in azione, sportivamente

L'atteggiamento progettuale necessario per operare in aree urbane periferiche implica riflessioni congiunte riguardo le discrasie da risolvere e le risorse disponibili, specialmente di natura economica. Appare auspicabile, per raggiungere buoni risultati, attuare piani di riqualificazione che abbraccino i concetti esposti da Pier Vittorio Aureli (2013) nel saggio *Less is Enough* capaci cioè di «ridefinire ciò che è veramente necessario e cosa non lo è, al di fuori del regime di scarsità imposta dal mercato.»

Negli ultimi anni molti autori hanno impostato riflessioni e progetti al riguardo con risultati inediti e di sicuro interesse disciplinare. Tra questi l'operato dello studio francese diretto Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal rappresenta certamente un utile riferimento per agire nelle periferie. Nel 1996 l'allora emergente gruppo parigino si aggiudica il primo posto al concorso per il piano di *Embellissement* - "abbellimento" - di alcune piazze della città di Bordeaux. Una di queste, Place Léon Aucoc (Fig. 1), ha forma triangolare, è delimitata da alberi, presenta panchine e uno spazio per il gioco delle bocce: uno scorcio perfetto che rimanda alla dimensione relazionale di un villaggio rurale. Intorno, le case con facciate sobrie e ben progettate formano, insieme allo spazio pubblico, un eccellente esempio di quartiere di edilizia residenziale pubblica.

Alla prima visita gli architetti francesi hanno la sensazione che il luogo sia già "bello" per via della sua autenticità, priva di raffinatezza. La piazza, per gli autori, possiede «l'incanto di ciò che è ovvio, necessario, giusto. Il suo significato è chiaro. Le persone sembrano a casa in un'atmosfera di armonia e tranquillità plasmata da molti anni di convivenza» (Lacaton, Vassal, 2015). Lacaton & Vassal, mentre elaborano la proposta, trascorrono del tempo ad osservare le attività che si svolgono in essa nelle varie ore del giorno e si confrontano con gli abitanti. A conclusione di questa

fase di indagine ed "ascolto" si interrogano sui possibili miglioramenti da apportare allo spazio per arrivare a concludere che un progetto di "abbellimento" non è necessario.

In questo luogo la "bellezza" è fatta di elementi architettonici semplici – una panchina, un campo da bocce – ben progettati e capaci di garantire – ancora – un positivo dispiegarsi di relazioni tra gli abitanti. Da questa riflessione la proposta presentata dagli architetti parigini indica piccoli lavori di manutenzione – sostituzione della ghiaia, un programma di pulizia urbana più frequente – quasi a mettere in evidenza una delle lezioni di Jacob Berend Bakema che, nella seconda metà del secolo scorso, propone campi di indagine alternativi ai metodi progettuali funzionalisti. Infatti, per l'autore olandese «ogni giorno scopriamo [riscopriamo, N.d.R.] che le uniche cose che esistono sono le relazioni, e forse si può anche dire che lo scopo della vita è quello di diventare consapevoli dei principi fondamentali di una vita completa di relazioni. Mi sembra che sia questa la ragione per cui, quando ci occupiamo di concetti spaziali in architettura e in urbanistica, così spesso parliamo di continuità dello spazio. Per noi [...] le relazioni tra le cose e l'interno di esse sono più importanti delle cose stesse. Possiamo esprimere questa nostra consapevolezza delle relazioni e possiamo anche predire come esse si svilupperanno» (Bakema, 1954).

Simili *incipit* sono oggi individuabili nell'operato di un sempre più consistente numero di progettisti impegnati in contesti urbani fatiscenti. E lo sport, inteso mezzo di aggregazione e di riscatto, rappresenta senz'altro il programma più esplicito anche per denunciare fenomeni di squilibrio civico.

Con il progetto *Au four banal* (2011) – azioni atte a rivitalizzare i vecchi luoghi di socialità di un piccolo villaggio francese Busséol – il gruppo *Collectif Etc*, mette in scena un processo partecipato grazie al quale un vecchio forno per il pane è trasformato in un piccolo *bistrot*, la cabina telefonica in una biblioteca, la chiesa, oramai dismessa, in un cinema e il lavatoio per la lavorazione di metalli in una piscina (Fig. 2).

La proposta del collettivo ha senz'altro lo scopo principale, tramite una sorta di *performance* artistica collettiva, di indurre una riflessione sul-

la possibilità di immaginare nuovi usi dei luoghi pubblici conformabili secondo le esigenze, spesso primarie, di cittadini ai margini dei grandi sistemi urbani ai quali non è concesso accedere con facilità ai servizi di natura cultura e sportiva (*Collectif Etc*, 2015).

Questa riflessione accompagna anche il gruppo madrileno *Todo por la Praxis* che, con i loro interventi nello spazio pubblico della capitale spagnola, vogliono denunciare una politica amministrativa incentrata sullo sviluppo di grandi poli ricreativi localizzati maggiormente in aree centrali generando, di fatto, un forte squilibrio nell'accesso delle attrezzature sportive. Per il team multidisciplinare, composto da architetti, urbanisti, sociologi e antropologi, il deficit delle strutture sportive a Madrid è percepito soprattutto nella difficoltà della pratica sportiva informale, causata dalla mancanza di piccoli impianti ginnici locali influenzando, di fatto, la qualità di vita dei cittadini soprattutto nelle periferie (Fig. 3). Dal 2009 *Todo por la Praxis* realizza micro-innesti ludici chiamati *Street Games*, in piazze, angoli e spazi apparentemente in disuso. Dai canestri portatili che di volta in volta possono essere posizionati in funzione del luogo dove svolgere la partita, alle tribune costruire attraverso un sistema di costruzione generato da moduli costituiti da tamburi industriali, soppesando l'economia di mezzi e di linguaggio, fino alla costruzione di un spazio multiuso realizzato con gli scarti della cantieristica navale (*Todo por la Praxis*, 2019), le proposte del collettivo spagnolo sembrano indicare una via possibile per operare, in un'ottica "impermanente" (Angi, 2014) e sperabilmente democratica, in quelle porzioni urbane spesso dimenticate.

Il progetto AdESA

Nell'ambito delle azioni sopradescritte si inseriscono le scelte progettuali che il Gruppo Architettura, afferente al Dipartimento Dicatam dell'Università degli Studi di Brescia, ha messo in campo nel progetto AdESA, sistema per l'adeguamento Sismico, Energetico ed Architettonico degli edifici esistenti.

Il sistema prevede di intervenire sul tessuto edificato, oppresso da patologie ricorrenti e con gradi diversi di obsolescenza (effettiva e normativa) per riportare nella contemporaneità ciò che ha le sue origini nella mo-



dernità. Si prefigge di portare rimedio a *deficit* strutturali e di sicurezza antisismica, a *deficit* prestazionali limitando le caratteristiche energivore dei manufatti. Nel fare questo si fa carico, per mezzo della “seconda pelle ingegnerizzata” che lo inverte, di costruire una nuova morfologia dell’edificio, testimone consapevole ed evidente dell’avvenuto *molteplice upgrade*.

Inoltre AdESA propone la riqualificazione “integrata”, che sia a un tempo strutturale, energetica e morfologica; questo nella convinzione che un mero intervento formale condanni l’edificio a una precoce vecchiaia non risolvendo i problemi ma semplicemente nascondendoli sotto a una fragile patina di contemporaneità; che il solo intervento strutturale possa - se condotto senza la necessaria sensibilità - irrompere nel delicato equilibrio dei panorami morfologici delle città alterandoli; che un pur meritorio *retrofit* tecnologico e prestazionale possa rivelarsi un *nonsense* in assenza di una messa in sicurezza dell’intero manufatto. Infatti la riqualificazione integrata è il risultato di una sovrapposizione di *layer* differenti, a partire dall’involucro esistente, ed è preceduta da un’attenta anamnesi del manufatto stesso, perché AdESA è in realtà sistema plurale, che può e deve essere dosato a seconda di quanto effettivamente serve. Il primo *layer* è costituito dal legno, che in pannelli di X-Lam resi solidali con la struttura esistente ne corregge e rafforza i comportamenti statici. Il secondo *layer* è costituito dall’isolante termico, la cui natura e spessori dipendono dall’anamnesi dell’edificio e dall’analisi del contesto climatico. Il terzo *layer* è quello che coincide con la resa formale dell’intero processo. L’aspetto finale che non sarà il risultato di un *maquillage* ma avrà in dote, e offrirà alla città, quanto di buono “nasconde”: gli altri *layer* del progetto e le loro efficaci prestazioni. È questo un *layer* con n possibili spessori e n possibili facce, all’interno tuttavia di un abaco finito di elementi la cui applicazione rende il sistema sempre differente e sempre coerente (Fig. 4).

AdESA così descritto rappresenta la versione, per così dire, *Basic*, oltre la quale si propone come strumento di modificazione del reale in termini tipologici e volumetrici, offrendo numerose *chance* per interventi di radicale trasformazione del costruito. E proponendo, nei casi più fortunati,

elementi eterodossi (non necessari) che rappresentano il reale vettore di collegamento tra la riqualificazione funzionale di un edificio e il ruolo che lo stesso edificio decide di assumere, una volta rinnovato, all’interno della città. La prima applicazione del sistema è ora in esecuzione presso una palestra di una scuola primaria sita al Villaggio Badia di Brescia.

Il caso studio: Palestra Don Milani a Brescia

La palestra della scuola Don Milani è un edificio di forma rettangolare realizzato con sistemi costruttivi prefabbricati. La sua edificazione si rende necessaria a causa dell’assenza di spazi per l’attività fisica nell’edificio della scuola stessa; situazione questa che costringe i bambini e gli insegnanti a trascorrere le ore dedicate alla ginnastica nei corridoi o nel sottotetto. Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso il Comune di Brescia stanziò i fondi per la costruzione della nuova palestra e l’appalto viene aggiudicato dallo studio di progettazione guidato da Gino Valle. L’architetto friulano inizia nel 1974 una collaborazione con la *Valdadige s.p.a.* per la messa a punto di un sistema costruttivo prefabbricato denominato *Teo*, finalizzato alla costruzione di edifici destinati a ospitare scuole medie. La palestra della scuola Don Milani rappresenta un episodio minore, e fino a ora dimenticato, di un capitolo significativo della lunga storia progettuale di Gino Valle.

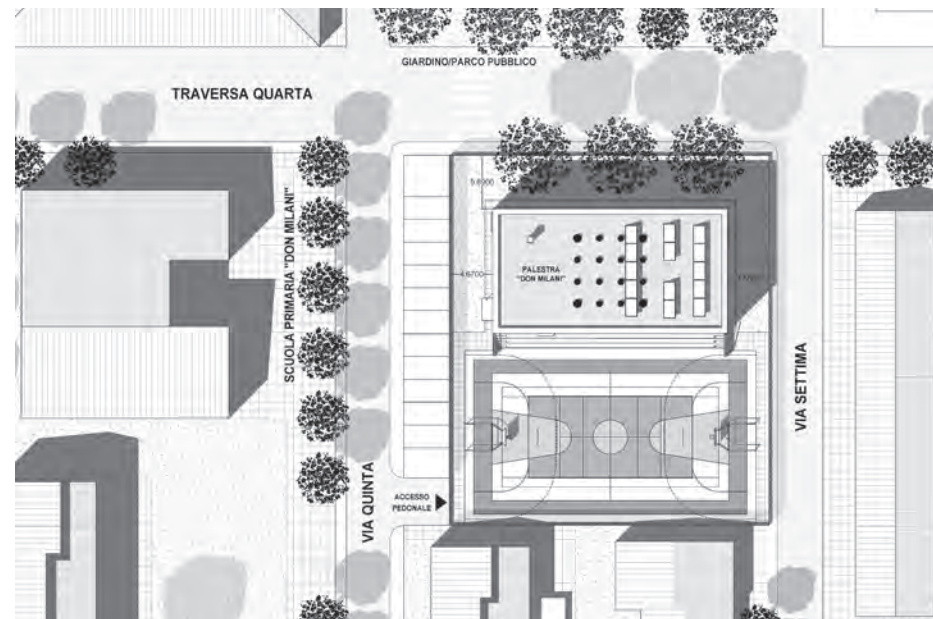
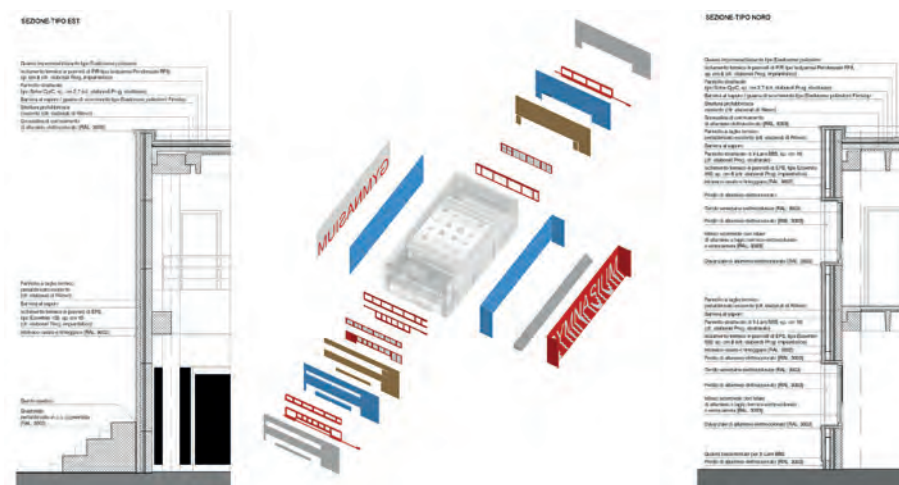
La struttura dell’edificio, come detto, è costituita da elementi prefabbricati in calcestruzzo di cemento armato preteso, assemblati in opera e da plinti di fondazione in calcestruzzo di cemento armato gettati in opera. I pilastri, tranne quello che regge il solaio del piano ammezzato, sono disposti a interasse di 6,00 metri. Tutti gli elementi prefabbricati, com’è d’uso per edifici che adottano questa tecnologia, sono parte di un abaco e rispondono ognuno a un codice di identificazione univoco (Fig. 5). All’esterno il progetto prevedeva, sul fronte opposto alla strada e parallelo a uno dei prospetti maggiori, un campo da basket.

Gioco di squadra

Il progetto AdESA nasce da un principio che prevede un’integrazione teorico/scientifica, a diretta ricaduta operativa, di più strumenti che co-

niughino dei contributi di natura multidisciplinare in un unico sistema di interventi atti alla rigenerazione del costruito. Azioni che contribuiscono a superare il semplicistico concetto di edificio – esistente – non più capace di adempiere in modo soddisfacente alle proprie funzioni – e quindi prossimo all'estinzione – restituendo alla città (siano essi interventi di carattere privato o pubblico) un patrimonio edilizio che determini dei nuovi rapporti di natura dialettica con il divenire del luogo. AdESA, per definizione, è uno strumento che rende difficilmente percepibili le linee di confine tra le competenze degli attori del processo progettuale in quanto, la soluzione adottata, sempre variabile all'interno di un ventaglio finito di possibilità, è allo stesso tempo strutturale, energetica e architettonica. L'Architettura qui si pone quale sintesi di un processo che trova nella centralità del Progetto – frutto di una attiva azione multidisciplinare – la sua ragione. L'edificio analizzato ci rivela quanto minuti, ma puntuali interventi possano divenire un *ensemble* capace di rideterminare l'identità di un luogo e dare origine a nuove relazioni tra manufatto e città.

Nel progetto di riqualificazione della palestra Don Milani solo due fronti (Nord–Sud) su quattro sono oggetto di intervento integrato, poiché quelli a Est e Ovest, paralleli all'asse viario Traversa Quarta, non necessitano di un alcun consolidamento. Su questi AdESA procede applicando un semplice rivestimento, coerente in termini figurativi, con il resto dell'intervento. I fronti a Nord e Sud, invece, sono gli unici che presentano delle aperture: le finestre a nastro hanno comportato uno specifico approfondimento tecnico per proporre una strategia di messa in sicurezza strutturale che non alterasse l'immagine dei prospetti, uno dei quali d'ingresso. Inoltre, la gradinata della palestra della scuola Don Milani – nella quale tra l'altro viene ripristinato il campo da gioco esterno (Fig. 5) riprendendo le linee di intervento enunciate all'inizio del presente saggio - *mutatis mutandis*, ripercorre la strada di fondare l'edificio sul suolo, generando quel radicamento necessario e rendendo evidente (anche ai piccoli) quanto una soluzione tecnica possa essere non solo appannaggio di addetti ai lavori che risolvono un problema, ma l'occasione per ampliare le possibilità di utilizzo di ciò che intorno all'edificio "risolto" sta (Fig. n. 6).





L'uso del colore come materia che riveste l'intero progetto e l'introduzione della macrografica rappresentano un altro omaggio alle tematiche care a Gino Valle. Se è probabilmente vero che "il colore non è architettura" come sosteneva Louis Kahn (ma potremmo ugualmente proporre molti esempi contrari a questa affermazione apodittica) è vero anche che il colore entra nella formulazione di un linguaggio e che, in certi speciali casi (se non fossimo all'interno di un ambito squisitamente disciplinare potremmo dirlo con franchezza) porta una benvenuta allegria.

Bibliografia

- Jacob Berend, Bakema, (1954), *Rapporti tra uomini e cose*, in E. N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt, *Il Cuore della città*. Milano, Hoepli.
- Pier Vittorio, Aureli, (2013), *Less is enough: on architecture and asceticism*, Moscow, Strelka Press.
- Barbara, Angi, (2014), *Manipulations anti-table rase. Stratégies architecturales adaptatives*, Clermont-Ferrand, «Le Philothope», n. 10.
- Collectif Etc, (2015), *Le Détour de France, une école buissonnière*, Marseille, Hyperville editions.
- David, Huber, (2015), *Beyond relief*, New York, «Artforum International», n. 12.
- Barbara, Angi, Massimiliano, Botti, Marina, Montuori, (2016), *Eutopia Urbanscape*, In AA.VV, *SAFESUST workshop*, Ispra Joint Research Centre, EU Publications Office.
- Marina, Montuori, (2016), *E pleribus unum*, in B. Angi, (a cura di). *Eutopia Urbanscape, the combined redevelopment of social housing*. Siracusa, Lettera Ventidue Edizioni.
- Barbara, Angi, (2018), *Ricomposizioni architettoniche. Parallelismi e analogie*, Siracusa, Lettera Ventidue Edizioni.
- Todos por la Praxis, (2019), *Urbanismo Táctico*, Madrid, Autopublicaciones.

Didascalie

- Fig. 1: Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, *Place Léon Aucoc*, Bordeaux, 1996. [Lacaton & Vassal]
- Fig. 2: Collectif Etc, *Au four banal*, Busséol, 2011. [Collectif Etc]
- Fig. 3: Todo por la Praxis, *Street Games 2*, Quito, Ecuador, 2009. [Todo por la Praxis]
- Fig. 4: *Il sistema AdESA, le stratigrafie di progetto*. [Barbara Angi, Massimiliano Battisti, Massimiliano Botti].
- Fig. 5: *Il sistema AdESA applicato alla palestra Don Milani: ripristino del campo da gioco all'aperto*. [Alberto Soci].
- Fig. 6: *Il sistema AdESA applicato alla palestra Don Milani: i prospetti riqualificati* [Barbara Angi, Massimiliano Battisti]

Nóstos. Un progetto per il parco archeologico di Hipponion a Vibo Valentia

Giuseppe Arcidiacono

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe
- Dipartimento Architettura e Territorio, professore ordinario,
ICAR/14, giuseppe.arcidiacono@unirc.it

Analisi

Partiremo col ribadire la particolarità di Vibo V. in seno alla regione Calabria: che è la *continuità* storica della crescita dei suoi tessuti urbani in uno stesso luogo. Vibo V. rispetto alla maggioranza delle città calabresi presenta eccezionali caratteri di *stratificazione urbana*: perché non c'è discontinuità tra le aree archeologiche e la città attuale, dal momento che la città classica non è stata abbandonata a favore di altri insediamenti (come è -invece- il caso di Locri, Sibari, Scolacyum, che sono città-morte, e perciò si propongono come “naturali” parchi archeologici separati dagli attuali contesti urbani); e perché il terremoto del 1783, che ha distrutto una gran parte dei centri storici calabresi e ne ha determinato una rifondazione ex novo secondo le piante libresche dei trattati illuministi (come è il caso di Palmi, Mileto, Seminara), a Vibo V. ha prodotto un razionale riassetto “a scacchiera” dell'impianto urbano, che ha inglobato i tracciati della città antica. Da questa condizione derivano opportunità e problemi. A Vibo V. la città contemporanea con la sua inscindibile periferia convive e si scontra con i resti della città magnogreca di Hipponion: la tutela e la conservazione di questo patrimonio urbano stratificato ha costituito fino ad oggi solo un *problema* per la espansione della città, ma deve trasformarsi in una *risorsa* per la configurazione della città contemporanea; che contiene i vecchi paesaggi e deve trasformarli in nuovi paesaggi urbani. Ma questo mutamento del punto di vista potrà avvenire solo se agirà tanto sugli agenti che invocano sviluppo ed espansione, quanto sugli agenti che perseguono la conservazione dell'antico. Ad es. ogni nuovo intervento d'architettura a Hipponion non potrà che giovare della presenza del parco archeologico che preserva il godimento di aree verdi/panoramiche ed aumenta il valore degli immobili; ma a condizione che il vincolo che tutela l'area non si riduca solo a una negazione del costruito, e diventi occasione per sollecitare interventi che accolgano nuovi servizi per la collettività, in un dialogo tra memoria storica e progresso civile. Attualmente non è così. Nella cartografia relativa al Piano Strutturale Comunale, il limite del “centro storico”, all'interno del quale sono censite le emergenze del Sistema Culturale del Paesaggio, esclude la città magnogreca, classi-

ficata come “periferia” benché sia un’area centrale: così, da un lato, la pianificazione di settore continua a presentarci una situazione ereditata dal vecchio PRG, dove il centro storico, seguendo le consuetudini di un’urbanistica antiquata, è contornato dall’espansione edilizia della città contemporanea; salvo scoprire che la tavola sul regime di tutela dei suoli sottopone a vincolo archeologico una gran parte di questa corona di espansione edilizia, realizzando di fatto un congelamento anche sproporzionato della crescita urbana. E’ necessario, a nostro avviso, innescare strategie d’intervento utili a superare l’impasse: governando questi fenomeni con soluzioni progettuali che sappiano temperare le ragioni della conservazione del paesaggio culturale con quelle dello sviluppo urbano: evitando ogni processo di mummificazione, e quelli, altrettanto pericolosi, dello “sradicamento” culturale, per porsi all’ascolto dei luoghi dando un adeguato contributo di soluzioni formali.

Arrivando dall’autostrada, l’ingresso nord di Vibo V. presenta un’ampia veduta verso il mare, dal molo greco ancora leggibile nelle acque di Trainiti-Bivona al porto di Venere ancora in uso. E’ un’area che il PRG ha destinato a verde pubblico/sport, e che, sebbene parzialmente compromessa, va tutelata nei suoi valori panoramici. Superando logiche di semplice funzionalità che rischiano di usare il sito come uno svincolo automobilistico; di questa area occorre potenziare le caratteristiche di porta della città e di accesso alle aree archeologiche greche. Infatti, guardando verso il mare, da sinistra a destra si trovano collocati in ordine sparso:

1. il Parco di Hipponion-Belvedere -con i resti del Tempio di Kore e della “Torre-Faro” del porto antico- che tuttavia è poco frequentato per la mancanza di attrezzature per il tempo libero e di ristoro;
2. la caserma di polizia, con un campo di calcio e altri impianti sportivi rivolti sul viale S. Aloe, che porta al sito archeologico della città romana;
3. due aree triangolari adibite a parcheggio e giardinetto, che fanno da mesta cornice al viale De Gasperi, diretto in centro città, mentre sul bordo esterno l’anonimo viale delle Accademie raggiunge il Castello-Museo Archeologico;

4. infine troviamo il viale Paolo Orsi che costituisce l’ingresso al Parco di Hipponion-Trappeto: questo percorso segue il tracciato delle mura greche in parte ancora interrate - da riportare alla luce - e immette attraverso un cancello da palazzina residenziale alle mura ciclopiche disseppellite nel 1921, che aspettano di essere protette e valorizzate con una adeguata copertura.

C’è dunque bisogno di un progetto che ridisegni l’ingresso nord di Vibo Valentia come nuova porta della città contemporanea; e che metta in relazione visiva e architettonica il Parco di Hipponion-Belvedere con il Parco di Hipponion-Trappeto, al fine di realizzare un più grande e unitario Parco Archeologico della città greca. Il progetto urbano e paesaggistico del Parco Archeologico di Hipponion in particolare approfondisce alcuni temi architettonici:

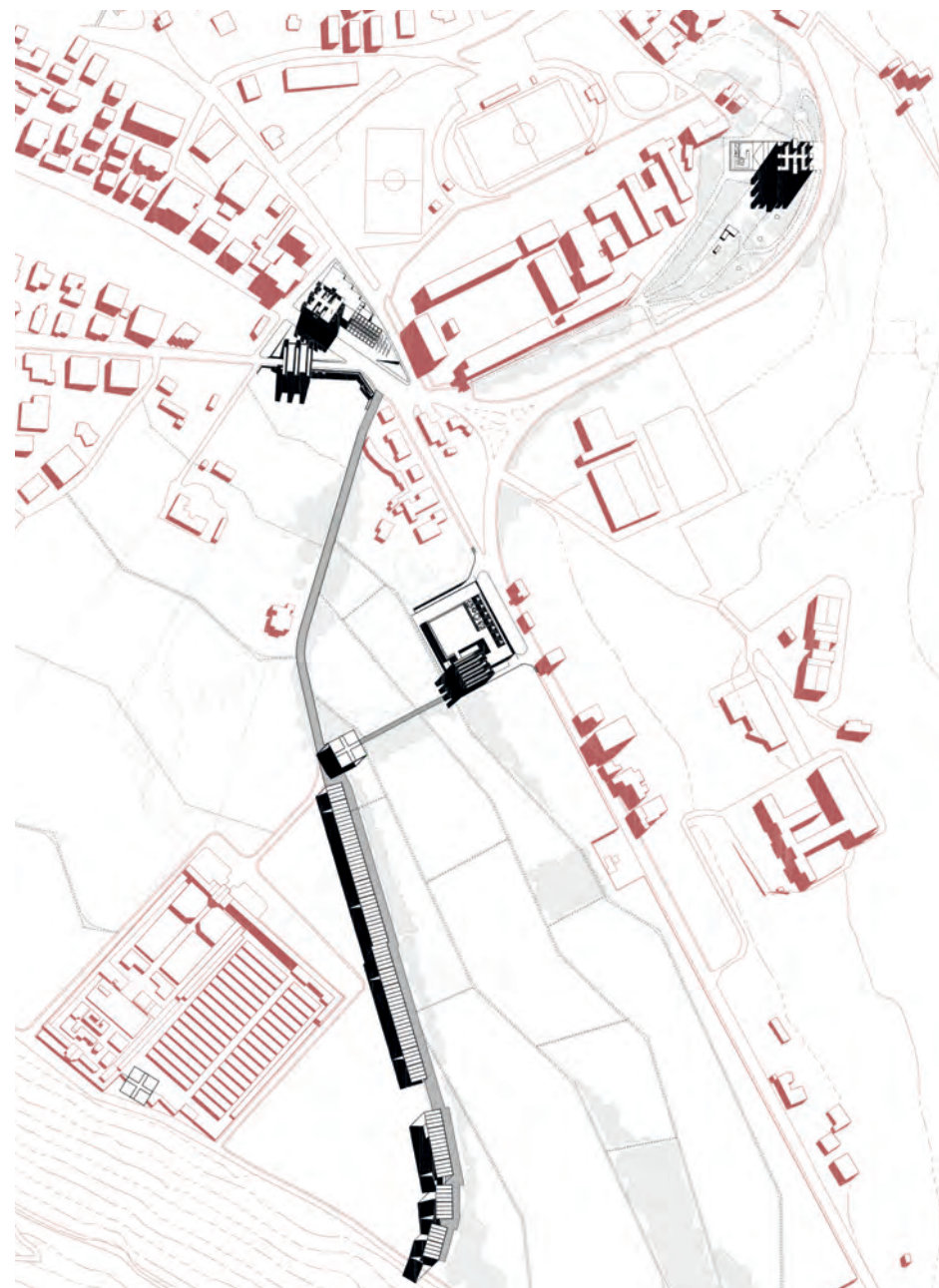
- nuovi punti d’ingresso e segnali urbani in grado di costruire relazioni fra le aree archeologiche di Hipponion-Belvedere e di Hipponion-Trappeto;
- la nuova copertura di protezione per le mura ciclopiche della città greca;
- la collocazione di servizi per il Parco Archeologico (centro informazioni, bar-ristorante, bookshop, piccoli negozi di artigianato e prodotti locali, fermata autobus, etc.);
- la collocazione di un parcheggio extraurbano e di collegamenti verticali sotto la collina delle mura ciclopiche, nell’area oggi dismessa del centro commerciale ARD-discount.

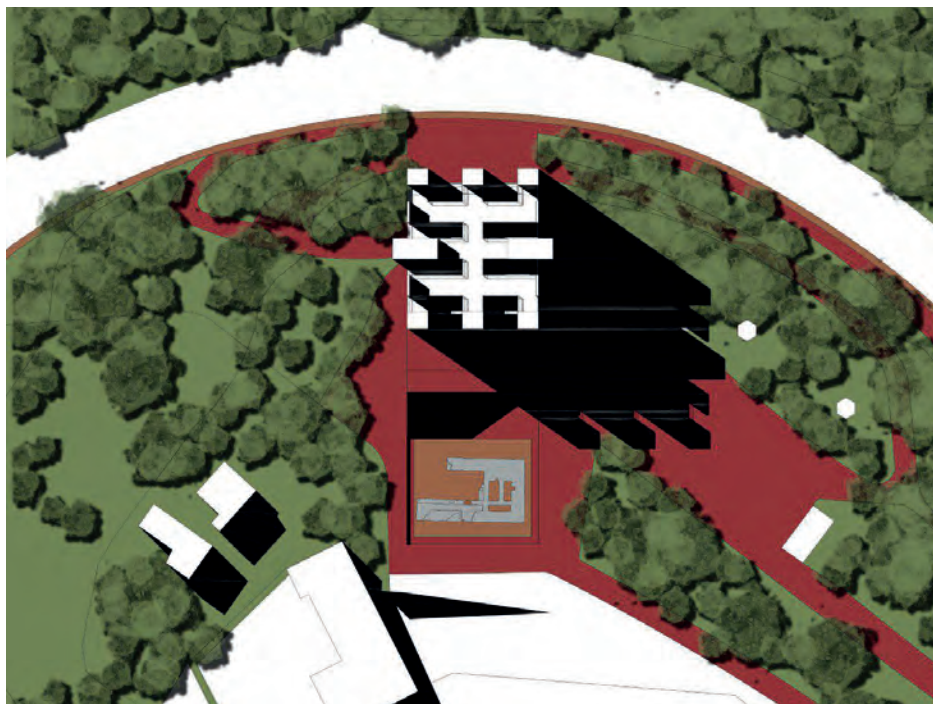
Progetto

Dal mare sono giunti, all’approdo. Dall’attracco di Trainiti e dal seno di Porto Venere hanno riconosciuto il sito, il rilievo acropolico di Hipponion. Con questo sguardo -amoroso e guerriero- oggi torniamo a guardare la città antica che origina la moderna Vibo Valentia; senza tuttavia nascondersi le contraddizioni di un incontro che è anche scontro di visioni urbane: perché è questa tensione che genera il progetto. Certo, la città contemporanea ha provato a nascondere e dimenticare la città magno-greca. Noi oggi facciamo un progetto *per* la città contemporanea, *della* città contemporanea: reso possibile -grazie all’archeologia- a partire da

un disvelamento della città antica; che non è un semplice ricordare ma ancora un ri-conoscere, un conoscere di nuovo ed un nuovo conoscere. Arrivando dal mare - e oggi dall'autostrada - a Vibo Valentia, le mura di Hipponion tornano a segnalare il margine della città ed il suo ingresso: è un ciclopico righello orizzontale che solca la collina di Trappeto; cui fanno eco, a partire dall'opposta altura Belvedere - in dialogo e in controcanto verticale - le presenze puntiformi di moderne torri. La prima torre si colloca a fronte del Temenos di Kore, per ricordarne l'antica funzione di faro urbano; e dare nuovo impulso all'uso contemporaneo di centro sportivo, previsto dal PRG, per il Parco Belvedere. Altre due torri condensano a Vibo nord il tema della nuova porta della città: attraversata dall'asse che conduce in centro, e da quello che risale verso il Castello/Museo; segnalando con un ponte pedonale un ingresso finalmente leggibile, dai tessuti residenziali moderni verso il Parco Archeologico di Hipponion, sul bordo dell'antica area sacra del Còfino. A questa porta simbolica fa da contrappunto funzionale un secondo ingresso dal bordo esterno viario della collina di Trappeto: dove un'ultima torre di progetto permette -con i suoi ascensori panoramici- la risalita diretta verso le mura ciclopiche, da un ampio parcheggio che sa trasformare il suo tetto-giardino in un teatro di antiche e nuove visioni della città. Le torri sono torri moderne, che - come Kahn ci ha insegnato - sanno *cum-prehendere*, tenere insieme, le tecnologie, le funzioni, i materiali, le spazialità della nostra modernità, con il senso della storia dei luoghi: la Storia che è un campo di rovine, origine e meta di ogni architettura. Noi progettiamo la nostra città: una sola, quella contemporanea; che comprende tutte le città che l'hanno preceduta: Hipponion, Valentia, Monteleone, Vibo V.

E il nostro *nóstos* è possibile perché è il nuovo che dà senso all'antico. I - La Torre Belvedere propone una operazione di "anastilosi" per slittamento: si colloca, infatti, di fronte al temenos di Kore, come segnale urbano simile a quello che svolgeva l'antico tempio come faro. Alla quota principale del parco, una loggia d'attraversamento rende possibile il passaggio tra le due zone del giardino pubblico e si affaccia sul temenos dall'alto. Dalla medesima loggia si può scendere alla saletta





di esposizione e informazione archeologica, che permette di accedere al temenos (sollevato rispetto alla quota attuale, per restituire con un leggero piano inclinato l'antico ruolo dello stilobate). Le scale scendono ancora di una quota, ai depositi e all'area di carico/scarico che hanno accesso dalla strada carrabile posta più in basso intorno al Parco Belvedere. Le medesime scale, salendo dalla loggia ai piani alti della torre, distribuiscono un sistema di grandi e piccole palestre, che culminano sul top in un bar-ristorante panoramico. Questa scelta di funzioni all'interno della torre corrisponde alle previsioni definite dal PRG, per incrementare con nuovi usi compatibili le aree di verde pubblico / archeologiche.

II - Le Due Torri a Vibo nord interpretano in chiave contemporanea il tema della Porta di Città, collocandosi ai lati del viale De Gasperi che conduce in centro. Una delle torri, sfruttando il salto di quota dell'attacco a terra, costruisce la nuova Piazza Triangolare: tagliata da un percorso d'acqua sul filo di un alto pergolato, e rivolta verso il verde del prospiciente campo sportivo con una balconata misurata da una scacchiera di bergamotti. L'edificio presenta i suoi spazi artigianali/commerciali secondo un articolato succedersi di volumi: che destrutturano l'impianto cubico della torre, conferendole un aspetto di moderna rovina. Sul lato opposto del viale De Gasperi, l'altra torre, che ospita uffici e servizi di accoglienza/informazione turistica, assume un "portamento" di edificio ribaltato su uno dei suoi fianchi. In questo modo, si realizza un ponte pedonale che supera la strada diretta al Castello-Museo, e conduce a uno degli accessi principali al Parco archeologico di Hipponion: quello sull'antica area sacra del Còfino.

III - Il terzo elemento di "triangolazione", tra la città contemporanea e il Parco di Hipponion, è costituito da un'ultima torre che -sull'area di un Ard Discount dismesso- fa da contrappunto a una orizzontale stazione di parcheggio, per autobus e veicoli dei turisti diretti a visitare la muraglia ciclopica della città magnogreca. Il recinto del grande parcheggio oppone sulla strada un articolato continuo muro di mattoni; mentre sul fondo si staglia lateralmente il profilo della torre: che con i suoi ascensori urbani consente una veloce risalita della collina di Trappeto e alle

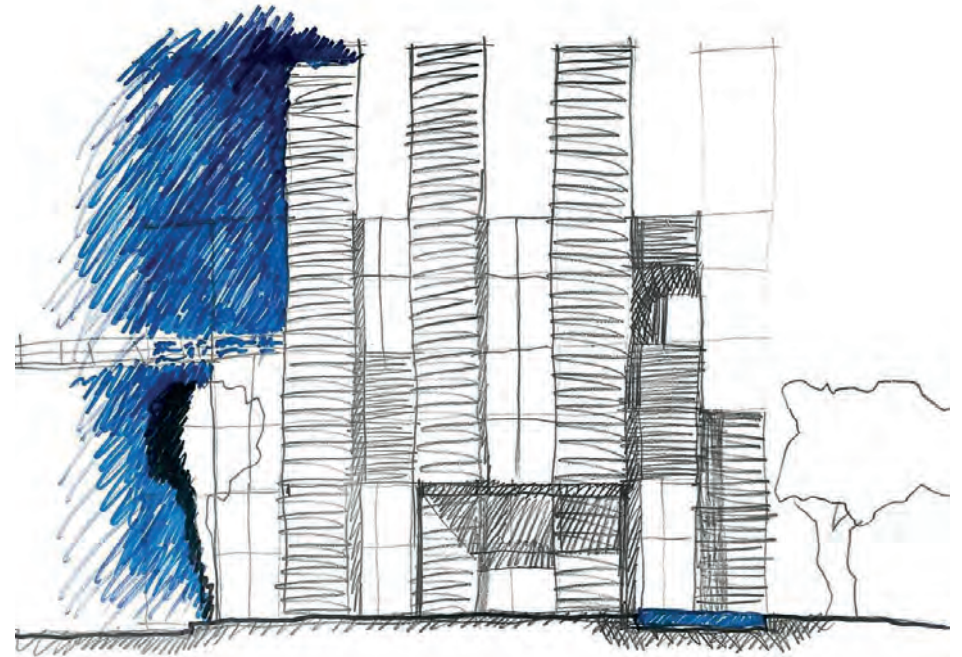
mura.

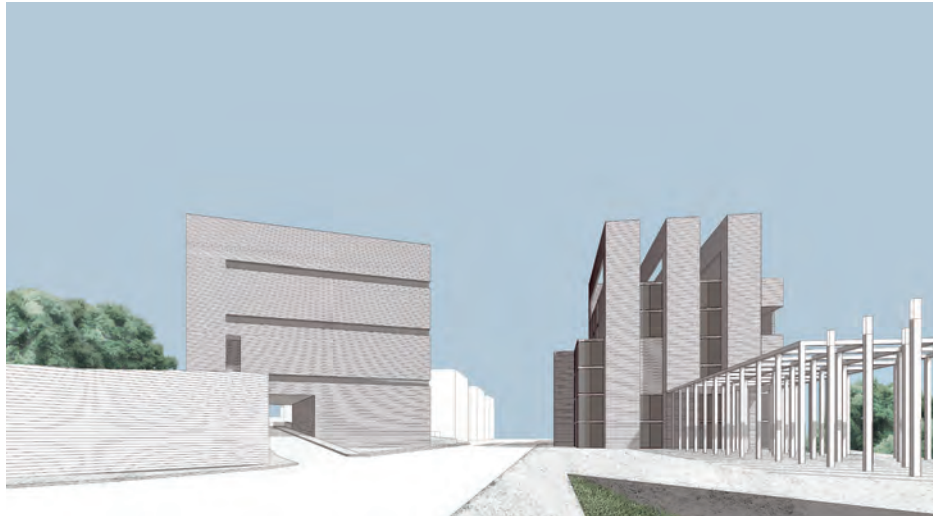
Il tetto-giardino del parcheggio, raggiungibile anche attraverso una in-troversa e ombrosa rampa pedonale, si configura come una stanza solare che ha per soffitto il cielo; ma la sera diventa il luogo di un'arena all'aperto per proiezioni cinematografiche, o spazio teatrale che guarda la scena delle mura illuminate.

IV – In alto sulla collina di Trappeto, si snoda -sfondo comune alle moderne torri- il profilo delle mura di Hipponion: esse sono difese dall'armatura di una nuova copertura, che segna col suo acciaio la quota d'imposta dell'antico camminamento di controllo militare; mentre un tavolato ligneo antistante protegge e copre il primo fossato difensivo, e consente un'utile distanza per la lettura dell'intero sviluppo del margine urbano dell'antica polis. La pensilina di copertura solleva le scaglie quadrate dei suoi moduli in relazione a ciò che resta delle possenti torri antiche: per evidenziare lo scarto che gli elementi verticali di avvistamento e controllo imponevano un tempo -come picchetti di misura- all'andamento lineare continuo della cinta. Torri antiche e torri moderne, mura ciclopiche e muri di nuovi mattoni, scavi archeologici e ri-composizioni progettuali, si profilano a Vibo in un disegno simile a quello di una costellazione in cui rintracciare figure antiche o moderne geometrie. Molti sostengono che il passato come un faro possa illuminare il futuro; io credo piuttosto che è la nostra contemporaneità a guardare da un suo punto di vista, che può essere un punto di vista laterale e finanche "strabico", il passato: ma questo serve a riportarlo dall'ombra alla luce, alla nostra dimensione del presente. Tutto questo, però, non annulla la distanza tra passato e presente, nel migliore dei casi la interpreta: e come tutte le traduzioni la migliore è quella infedele.

Crediti

Giuseppe Arcidiacono, *capogruppo*,
con Antonello Russo (composizione architettonica e urbana)
e Alberto De Capua (tecnologia);
Lidia Errante, *tutor*;
G. Adda, G. M. Alberto, E. Dattoli, R. Licandro, A. Quattrone,
collaboratori.





Didascalie

Fig.1 – Planivolumetrico e area di intervento

Fig. 2 – Torre Belvedere

Fig. 3 – Schizzo di una torre

Fig. 4 – Porta della Città

Bibliografia

Maria Teresa Iannelli, Vincenzo Ammendolia (2000), *I volti di Ipponion*, Rubettino editore, Soveria Mannelli (CZ);

Laura Thermes, Marco Mannino, Laura Marino L. (2006), *Il progetto dell'esistente. Ripensare Vibo Valentia*, Iiriti editore, Reggio Calabria;

Maria Teresa Iannelli (2014), *Ipponion, Vibo Valentia, Monsleonis*, Laruffa Editore, Reggio Calabria;

Giuseppe Arcidiacono (2018), *Vecchi e nuovi paesaggi urbani a Vibo Valentia*, in AA.VV., *Architettura&Città. Ricostruzione e innovazione*, Di Baio Editore, Milano.

Recuperare il centro storico, progettare con la memoria. Il nuovo polo museale Antonio Gramsci di Ghilarza

Carlo Atzeni

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore ordinario, ICAR 10, carlo.atzeni@unica.it

Stefano Cadoni

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 10, stefano_cadoni@tiscali.it

Adriano Dessì

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR, Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, docente a contratto, ICAR 14, adrianodessi@unica.it

Francesco Marras

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR, Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 10, francesco.marras@unica.it

Il progetto per il nuovo Polo Museale Antonio Gramsci, promosso dalla Fondazione Casa Gramsci di Ghilarza e sviluppato con il supporto scientifico del DICAAR dell'Università di Cagliari, si fonda sulla messa a sistema di una serie di edifici contigui nel centro storico di Ghilarza, fra i quali spicca la casa dove visse Antonio Gramsci durante la sua infanzia e adolescenza, attualmente Casa-Museo. La Casa Gramsci, piccolo edificio a corte retrostante costruito in pietra di basalto, ha già visto importanti interventi di restauro a partire dagli anni '70 del Novecento tra i quali emerge la conversione museale e il progetto di allestimento ad opera dell'architetto Cini-Boeri. Oltre il valore documentale e storico della casa per la quale si prevede un intervento di restauro puntuale, lo studio esplora il potenziale spaziale offerto dalla condizione urbana e dalla disponibilità degli immobili in un quadro di particolare interesse, sia per il complesso museale che per quanto concerne la riqualificazione di una porzione significativa di centro storico. La proposta progettuale scaturisce da un lato dall'esigenza di adeguare alla rete Regionale dei Musei l'attuale Casa nei termini di un allestimento e di sistemi per l'accessibilità più efficienti e adeguati agli standard contemporanei, dall'altro di ampliare il Polo Museale alla scala urbana proporzionandolo alle nuove attività e alle crescenti iniziative socio-culturali.

Si intende dunque costituire un sistema integrato che da un lato pone la Casa Gramsci come fulcro del percorso museale ma che dall'altro si arricchisce degli spazi necessari al buon funzionamento e per gestire i flussi crescenti di visitatori con il ripensamento dell'intero sistema composto dalle diverse unità edilizie. L'idea di progetto è articolata in due fasi: la prima prevede il restauro conservativo e l'adeguamento della Casa Gramsci e il progetto di una micro-unità di accesso nell'edificio contiguo della sede dell'ex PCI, attualmente in realizzazione; la seconda prevede un intervento più complesso con l'obiettivo di porre in continuità fisica la Casa con la sede attraverso la demolizione di tutti i volumi incongrui e il ripristino delle permeabilità dell'isolato. L'attenzione verso la materia, la riduzione dei segni proposti per l'estensione del Polo museale e la volontà di cercare relazioni con i paesaggi storici e culturali della prima formazione di Gramsci, costituiscono la cifra della proposta.

Recupero del centro storico, definizione di un paesaggio culturale

Il progetto di recupero della casa di Antonio Gramsci a Ghilarza si inserisce all'interno di un progetto culturale di valorizzazione dei luoghi Gramsciani, da un lato "istruisce" il recupero critico e la valorizzazione dei manufatti – l'edificio della Casa e la sede del PCI a Ghilarza con l'integrazione del palazzetto storico dell'ex Pretura – dall'altro, e forse questo è ancor più decisivo, si propone di costruire e proiettare i tanti "micro-luoghi" di Gramsci in un sistema più ampio che parte dalla Sardegna come primo e originario "paesaggio gramsciano".

Costruire nel costruito e riconfigurare un brano di tessuto urbano consolidato rappresenta un percorso operativo che necessita di un approccio multiscalare e pluridisciplinare partendo dai concetti di tradizione e continuità come proposti da Nathan Rogers, ovvero "come continuo fluire dell'esperienza di una generazione nelle esperienze delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura"¹.

La proposta s'inquadra nell'ambito di una collaborazione scientifica tra il DICAAR dell'Ateneo Cagliariitano, il Comune di Ghilarza e la Fondazione Casa Gramsci per quanto attiene la definizione delle linee guida per la messa in relazione fra i paesaggi e gli spazi gramsciani secondo una prospettiva che mira alla costruzione del nuovo Polo Museale Antonio Gramsci. La casa della famiglia a Ghilarza e il suo tessuto insediativo tradizionale rappresentano un'ossatura culturale importante per la costruzione di un sistema integrato che si pone in maniera diffusa sul territorio. In questo Ghilarza può rappresentare un'importante polarità e costituirne un nucleo di addensamento di attività e di riconoscibilità. L'estrema prossimità degli edifici della casa di Gramsci, della ex-sede del PCI, della ex Pretura, della biblioteca degli studi Gramsciani, gli spazi della torre Aragonese, della Chiesa di San Palmerio e del Centro per l'arte contemporanea, la casa Aragonese di proprietà comunale, possono costituire un'importante rete urbana. I tessuti insediativi storici rappresentano in questo caso infatti una straordinaria occasione per il progetto che trova nella ricucitura di trame dell'insediamento storico consolidato fornendo una logica sistemica in grado di radicarsi nel luogo attraverso il principio dell'adeguatezza.

Un progetto come processo

La vicenda sarda di Gramsci s'inserisce dentro il quadro del già vastissimo corpo di studi sul ruolo politico e sul pensiero gramsciano come un'analessi, un entroterra culturale e narrativo poco o nulla noto, i cui tratti si perdevano in un itinerario toponomastico propedeutico al salto d'oltre mare. Se gli studi e la ricostruzione documentale iniziano a delineare l'importanza della formazione isolana nella personalità e nello sviluppo delle prime idee fondative del pensiero di Gramsci, il progetto d'architettura è chiamato ad elaborare una proposta che non risponda solo alla necessità di maggiore dotazione di spazio utile e dei requisiti per ottenere il riconoscimento dello status museale, ma a operare una sintesi che restituisca i luoghi della prima formazione del giovane Gramsci alla vitalità del tessuto insediativo storico, evitandone una paralisi conservativa.

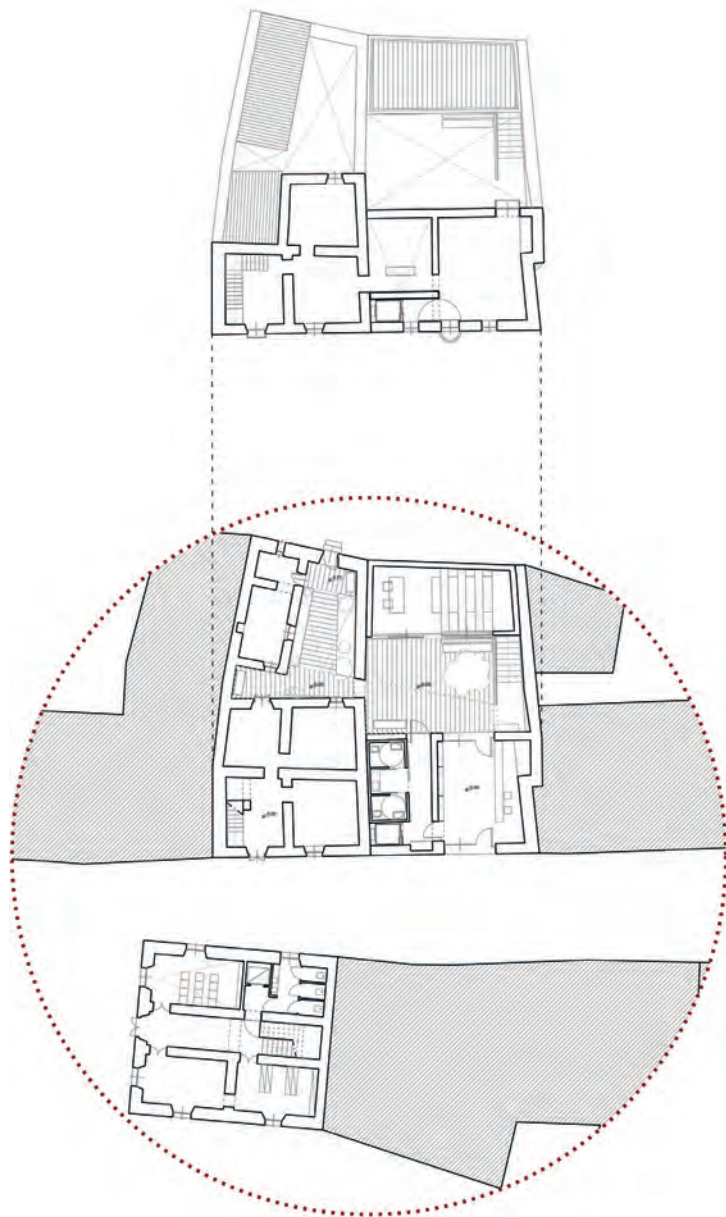
Il progetto delinea un approccio alla preesistenza che metabolizzi lo stacco temporale e introduca il visitatore nella casa di Antonio Gramsci bambino e ragazzo con uno stacco temporale netto, come una narrazione parallela alla storia principale, uno spaccato *in medias res* della casa dei primi del novecento, ricucendo attraverso minimi interventi contemporanei, una sequenza di ambienti esterni ed interni conservati nella struttura del tipo, nei caratteri architettonici, nelle forme e nei materiali.

Il progetto elabora un sistema composto da due unità interdipendenti: la casa museo e l'ampliamento nell'attiguo edificio già sezione del PCI. Si tratta di raccontare la prima parte della vita di Gramsci e di osservare per un verso la vita di Gramsci da questo particolare angolo visuale e per il verso opposto osservare e raccontare i paesaggi nel quale l'uomo si è formato dall'interno di questi stessi luoghi. La casa dunque, pur riconosciuta e dichiarata monumento di interesse nazionale, non ha un valore monumentale in quanto oggetto ma come crogiuolo/calco della prima formazione del pensatore che tra quei muri ha vissuto e che quei luoghi ha abitato. La casa intesa come testimonianza dell'atto umano fondamentale e comprensibile al di là di ogni cultura: abitare. In questo senso il suo valore sta non solo nell'essere stata abitata da Gramsci ma proprio nella sua ordinarietà, nel suo essere parte integrante di un

sistema insediativo territoriale, il cui valore sta appunto nella diffusione e non nell'emergenza. La casa museo è in questo senso tanto più interessante perché parte di un tessuto e non emergenza culturale o artistica in esso e conserva perciò i caratteri tipologici e architettonici di quel tessuto insediativo e traccia un primo profondo legame col paesaggio. Un legame vivo e attuale, rielaborato attraverso il progetto del nuovo che ripulisce dalle sedimentazioni incoerenti con l'insediamento storico, rammenda il tessuto e ne riattiva lo spazio.

Il nuovo progetto definisce una nuova porta di accesso alla casa come una soglia profonda, che attraversa il tessuto, si fa spazio attraverso la cortina costruita dei fronti stradali continui per giungere la porosità luminosa riconquistata. Il tema dell'attraversamento che segna inevitabilmente il delicato rapporto vecchio-nuovo e che diventa spesso il filo guida del progetto quando il tema è museale, in questo caso è stato elaborato al fine d'introdurre uno stacco spaziale e temporale. Questo è il significato dell'ingresso dalla corte, un micro luogo cardine del tessuto insediativo che diventa al tempo stesso, alla scala dell'edificio, baricentro del sistema museale. Qui lo spazio si dilata e l'attraversamento rallenta; qui ci si deve orientare e varcata la soglia del muro della corte si è portati dentro i luoghi più intimi della dimora del giovane Antonio; qui ha inizio l'analessi su una vicenda che sembrava già nota ed esaurita in ogni suo aspetto. Nel progetto questa transizione nello spazio e nel tempo è esplorato attraverso lo strumento della sezione, che introduce alla casa rinunciando all'ingresso dalla porta principale in favore della nuova soglia in profondità; in questo modo, dentro il perimetro dell'espedito narrativo dell'analessi, il tempo della casa viene isolato da quello della strada, per poi riattivarne lo scorrere solo una volta all'interno. Così, con un necessario salto di scala il visitatore si ritrova in *medias res*, all'interno nella più profonda invariante costitutiva della casa e del tessuto insediativo, la corte. Il progetto mira alla definizione di un polo museale completo in cui l'ex sede del PCI, unità attigua alla casa Gramsci possa diventare uno spazio a servizio della casa museo e in grado di porsi in continuità fisica con quest'ultima. L'edificio della casa Gramsci è una casa tradizionale, a corte retrostante, sviluppata





parzialmente su due livelli. L'impianto è a quattro cellule giustapposte a coppie al piano d'ingresso, e tre al piano primo.

Con l'intento di costruire il Polo Museale di Antonio Gramsci, vista la strategicità dell'iniziativa, si rende necessario ampliare gli spazi espositivi integrandoli con alcune funzioni fondamentali per la gestione e la valorizzazione della conoscenza, secondo una concezione museale interattiva e contemporanea: uno spazio di accoglienza per i visitatori con punto informazioni, bookshop e corte esterna; i servizi igienici; una sala espositiva e per la comunicazione multimediale; uno o più spazi destinati ad attività laboratoriali; uno spazio archivio. Questa dotazione consentirà di liberare la Casa Gramsci da alcune funzioni, come quella di prima accoglienza, permettendo di articolare la struttura museale in due parti ben definite: la Casa museo propriamente detta, e la sua addizione di interfaccia col pubblico, all'interno della quale, tra l'altro sarebbe possibile risolvere compiutamente la fruizione per i portatori di disabilità, attraverso la realizzazione di sistemi di risalita automatizzati interni agli edifici. Il recupero degli spazi adiacenti consentirà di riqualificare una porzione di centro storico, visto che in entrambi i casi si tratta di edifici fortemente degradati. Oltre alla loro natura costruttiva incongrua per materiali, tecniche e modalità esecutive, entrambi i casi mostrano un'interpretazione del tema storico-tipologico inaccettabile, occupando quasi per intero le corti retrostanti e attraverso una presenza lesiva dell'immagine della casa Gramsci, per incompiutezza e incongruità di linguaggi e volumi.

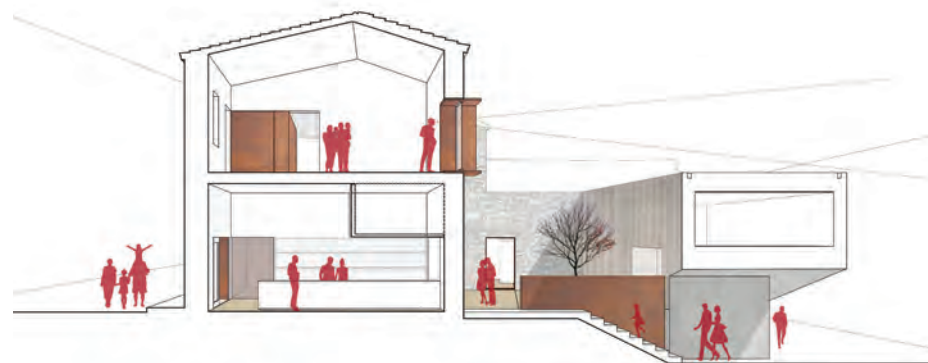
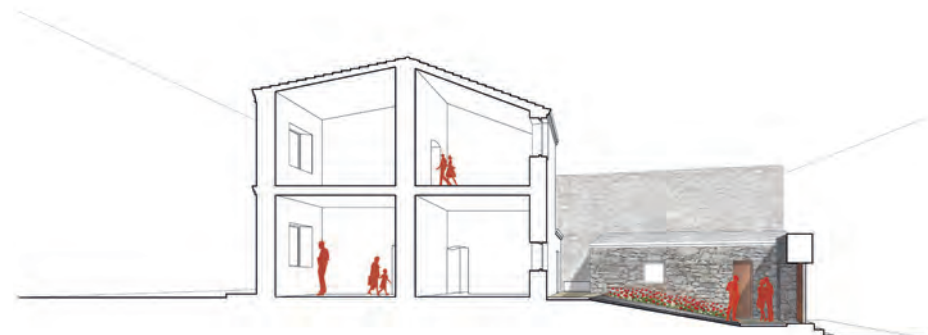
In sintesi i caratteri su cui si fonda il progetto sono:

- accessibile: perché l'edificio deve permettere un modello di accessibilità democratica a tutti i livelli sia fisica che percettiva e temporale attraverso le nuove tecnologie
- permeabile: perché deve comportarsi come elemento in grado di garantire il passaggio tra le due strade su cui si affaccia
- concreto: perché si configura come un museo fisico che mostra gli spazi storici della casa e i documenti e le riviste della sua infanzia
- inclusivo: perché deve contenere spazi aperti alla cittadinanza verso l'istituzione di un continuo laboratorio culturale

- integrato: perché casa museo ed edificio adiacente devono funzionare come un sistema unitario, fortemente integrato e multiconnesso sia negli spazi interni sia negli spazi esterni
- appropriato: perché dovrebbe riconoscere e reagire ai caratteri del luogo dell'area che occuperà.²

Il progetto di accessibilità democratica

La prima fase del processo descritto è attualmente in corso e riguarda il progetto di adeguamento della casa museo ai requisiti minimi per l'inserimento nel Polo Regionale dei Musei – adeguamento che riguarda, in primo luogo la dotazione impiantistica e il sistema dell'accessibilità – e la riqualificazione del piano terra della sede dell'Ex-PCI, che diventerà la sala di accoglienza e il punto informativo del museo. Se quest'ultimo intervento si sta realizzando all'interno di un edificio, pur appartenente al centro matrice, di chiara costruzione recente e con importanti superfetazioni e manomissioni sopravvenute negli ultimi decenni, la Casa-Museo, oltre ad essere manufatto storico, è stata oggetto, agli inizi degli anni settanta del novecento, di un importante progetto di recupero e allestimento autoriale, quello dell'architetto milanese Cini-Boeri. Quest'ultimo ha trasformato in senso contemporaneo quella che era l'immagine di una casa tradizionale, istituendo forti contrasti tra un concetto di allestimento "modernista" e alcuni tratti della casa volutamente lasciati nel loro aspetto "vernacolare". I successivi adeguamenti, la necessità di dotare i piccoli spazi, soprattutto al piano terra, di elementi informativi sufficienti a superare l'inaccessibilità del primo e la necessaria collocazione di un piccolo angolo di accoglienza, hanno però progressivamente alterato anche quella visione, oltre che diventare elementi obsoleti e insufficienti. Inoltre il processo di degrado della fabbrica originaria, soprattutto della copertura, hanno reso necessario un intervento di manutenzione integrale che si è subito dovuto confrontare con gli interventi precedenti. La facciata principale, sul Corso Umberto I, è stata completamente restaurata e tinteggiata col bianco latte di calce delle case rurali ad eccezione della zoccolatura, in pietra di basalto grigio, che contraddistingue il centro abitato e con cui sono costruite





tutte le case storiche. L'intervento ha riguardato anche il nuovo disegno della piccola corte retrostante, ripristinando il sistema degli accessi storici della casa del forno, anch'essa sede di un piccolo allestimento temporaneo e predisponendoli, attraverso una rampa perimetrale, ad un'accessibilità per disabili. Questa rampa svolgendosi a bordo-muro storico, dal quale la separa una sottile linea di verde preesistente, lascia libero lo spazio centrale nel quale si recupera la pavimentazione in acciottolato originaria. La costruzione delle "nuove soglie" del piccolo complesso museale si conferma per l'accesso alla sede dell'ex-PCI, nel quale un'ampia apertura originariamente carrabile, diventa un accesso profondo e trasparente sul Corso che anticipa e proietta le informazioni verso lo spazio esterno. Anche qui il basalto, attraverso un uso contemporaneo, diventa il materiale che media tutti i passaggi tra pubblico e privato, oltre che elemento di finitura nobile delle facciate urbane.

Note

¹ E. Nathan Rogers, *Esperienza dell'Architettura*, Skira, Milano, 1997, pag. 252

² R. Moneo, *L'altra modernità, Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Marinotti, Milano, 2012, pag.40.

Didascalie

Fig. 1: Stato di fatto delle due unità della casa Gramsci ed ex sede PCI, sul fronte strada e dall'interno della corte saturata dalle aggiunte e modificazioni

Fig. 2: Planimetrie dei due livelli della casa Gramsci ed ex sede del PCI

Fig. 3: Le sezioni mostrano la permeabilità tra la strada a monte e il vicolo a valle, la capacità del nuovo edificio di aprirsi come mirador verso il paesaggio e dall'altra il recupero del cortile storico della casa Gramsci fronte all'edificio del forno.

Fig. 4: Il progetto di recupero: la foto del portale storico recuperato e il nuovo accesso alla ex sede del PCI.

Bibliografia

Ernesto, Nathan Rogers, (1997), *Esperienza dell'Architettura*, Milano, Skira.

Rafael, Moneo (2007), *Costruire nel Costruito*, a cura di M. Bonino, Torino, Allemandi

Rafael, Moneo (2004), *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino, Allemandi

Antonello, Sanna, Giangiacomo Ortu (2009), *Manuali del recupero dei centri storici della sardegna. Atlante delle culture costruttive. Le geografie dell'abitare*, Roma, DEI Tipografia del Genio Civile.

Il Centro visitatori del Parco Archeologico del Colosseo. Il progetto architettonico contemporaneo come depositario della città sedimentata

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore ordinario, ICAR/14, orazio.carpenzano@uniroma1.it

Filippo Lambertucci

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR/14, filippo.lambertucci@uniroma1.it

Manuela Raitano

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR/14, manuela.raitano@uniroma1.it

Angela Fiorelli

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, assegnista di ricerca, ICAR/14, angela.fiorelli@uniroma1.it

Giovanni Rocco Cellini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR/14, giovannirocco.cellini@gmail.com

Ente 'Parco Archeologico del Colosseo': coordinamento Alfonsina Russo (direttrice Ente Parco), con Nicola Saraceno, Responsabile Unico del Procedimento, Alessandro D'Alessio e Giulia Giovannetti, archeologi.

Progetto del centro visitatori: coordinamento Orazio Carpenzano (direttore Dipartimento di Architettura e Progetto), con Filippo Lambertucci, Manuela Raitano, Giovanni Rocco Cellini, Angela Fiorelli, con Simone Leoni, Paolo Marcoaldi e Andrea Parisella; strutture: Vincenzo Gattulli, Dipartimento di Ingegneria Strutturale e Geotecnica.

Progetto della piazza: studio "Spin", Niccolò Cau e Carlotta Montefoschi.

Il 'Parco Archeologico del Colosseo', costituitosi nel 2017, è l'esito recente di una riforma del MiBACT avviata nell'anno 2014, che prevedeva il riassetto, in una cornice istituzionale unitaria, dell'area del Foro Romano, del Palatino, dell'Anfiteatro Flavio, della Domus Aurea, dell'Arco di Costantino e della Meta Sudans nella valle del Colosseo. L'ente Parco discende dunque da una riorganizzazione più ampia della 'Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'Area Archeologica Centrale' e completa l'articolato processo di riforma messo in atto dal Ministero, in seguito al quale la Soprintendenza viene ridenominata 'Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma', mentre il 'Parco Archeologico del Colosseo' viene reso autonomo dal punto di vista della gestione e della tutela, capace di interfacciarsi direttamente con il Comune di Roma. L'autonomia dell'ente è garantita inoltre da una sua propria amministrazione, da un comitato scientifico indipendente e, soprattutto, dalla presenza di un direttore distinto dalla figura del Soprintendente che esercita di fatto, sull'area archeologica, le funzioni spettanti ai Soprintendenti di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, così come definito nell'accordo tra il Ministero e Roma Capitale.

In quanto 'Parco Archeologico', stando all'art. 101 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, il nuovo ente autonomo amministra «un ambito territoriale caratterizzato da importati evidenze archeologiche e dalla compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali, attrezzato come museo all'aperto». Nello specifico, il 'Parco Archeologico del Colosseo' amministra un ambito urbano e paesaggistico che caratterizza l'immagine del nostro Paese: il sito in questione custodisce infatti alcune tra le più importanti testimonianze della storia della civiltà occidentale,

dalla fine dell'età del bronzo all'età contemporanea. Di fronte a un contesto di tale complessa gestione, l'obiettivo è quello di rilanciare il dialogo con la città di Roma per valorizzare in maniera più integrata un'area che da un lato è patrimonio dell'umanità intera, ma che dall'altro è parte integrante anche della città contemporanea, migliorandone la fruibilità in termini di quantità dei visitatori e di qualità dei servizi. Per questa ragione, il nuovo ente autonomo ha sentito innanzitutto la necessità di ridefinire la logistica dell'intero ambito museale - e quindi dell'area del Parco - cercando di introdurre importanti criteri di efficienza di gestione: attraverso l'incremento dei servizi e la regolazione dei flussi dell'intero comparto urbano e museale, si è infatti razionalizzata la percezione complessiva del Parco e la fruibilità generale dell'intera area. In questo quadro, l'introduzione del biglietto unico per l'ingresso dei visitatori è stata sicuramente un'iniziativa strategica innovativa ed efficace per la regolazione dei flussi; tuttavia, l'Ente sente anche la necessità di intervenire da un punto di vista più strutturale, introducendo nuovi dispositivi architettonici da intendersi come 'nuove porte', come elementi di 'soglia' tra lo spazio urbano contemporaneo e lo spazio archeologico.

La dislocazione di tutto il sistema e le potenziali connessioni con i comparti urbani limitrofi - in particolar modo con l'asse di via Cavour - nonché la vicinanza con Piazza Venezia e con l'Altare della Patria, hanno spinto dunque l'ente Parco a riflettere sulla possibilità di ridefinire l'accesso al Foro Romano-Palatino, situato presso Largo della Salara Vecchia. Qui, ai piedi della Chiesa di San Lorenzo in Miranda (e quindi del Tempio di Antonino e Faustina), sussiste già attualmente un piccolo manufatto adibito a biglietteria che tuttavia, data la sua qualità di architettura provvisoria, non riesce a funzionare come dispositivo né significativo, né ordinatore, per questo luogo. Alle spalle della biglietteria, un muro di altezza irregolare separa il dentro dal fuori e costituisce, al momento attuale, la soglia di accesso al Parco. Addossati lungo il lato interno del muro, i servizi igienici e un piccolo bookshop sono dislocati in volumi indipendenti e disconnessi tra loro. L'insieme è quindi disomogeneo, né vi si riconosce, al momento, quella qualità rappresentativa che dovrebbe avere un luogo che accoglie il passaggio del visitatore nel suo transito

dalla Roma contemporanea alla Roma antica.

Allo scopo di riqualificare questo importante punto di accesso, il 'Parco Archeologico del Colosseo' ha dunque affidato al Dipartimento di Architettura e Progetto di Sapienza Università di Roma, nell'aprile 2019, lo studio di fattibilità per il riassetto dell'ingresso al Foro Romano-Palatino da Largo della Salara Vecchia. La richiesta è stata quella di predisporre il progetto di una nuova polarità attrezzata al suo interno con spazi per la biglietteria, per la caffetteria, il bookshop e per gli idonei sistemi di controllo; il piccolo edificio doveva quindi funzionare come una vera e propria porta di ingresso al sistema del Parco Archeologico, con l'obiettivo di superare la condizione attuale caratterizzata da pezzi sparsi e poco dialoganti tra loro. Subito si è compreso, perciò, che si doveva disegnare un nuovo intervento dotato di un carattere architettonico fortemente unitario.

Il progetto è stato dunque sviluppato da un team di docenti e dottori di ricerca del Dipartimento, con il supporto di altre figure specialiste nel campo dell'ingegneria e dell'archeologia. Parallelamente, lo studio per la progettazione dello spazio aperto antistante, ovvero del piano di connessione con via dei Fori Imperiali e la sovrastante Via in Miranda, è stato affidato a uno studio romano. Nel suo insieme dunque, il progetto per il nuovo ingresso al Foro Romano e Palatino di Largo della Salara Vecchia nasce dalla collaborazione virtuosa del soggetto istituzionale con l'Università e con il mondo della professione.

All'interno del DiAP, inoltre, questo lavoro ha dato l'opportunità per indagare alla scala di dettaglio il tema del museo diffuso come possibile strategia di valorizzazione del cuore archeologico romano, in parallelo allo sviluppo del progetto di ricerca di Ateneo *Colosseum_Square and Museum. Moving through history in the time of global tour*, al momento in fase di pubblicazione.

Nel quadro più generale della ricerca sopra citata, lo studio condotto dal DiAP approda alla definizione del progetto contemporaneo delle rovine con l'obiettivo di restituire la tensione corale delle parti in un'unità tangibile, pur se evocata e immaginifica. In questa direzione, la

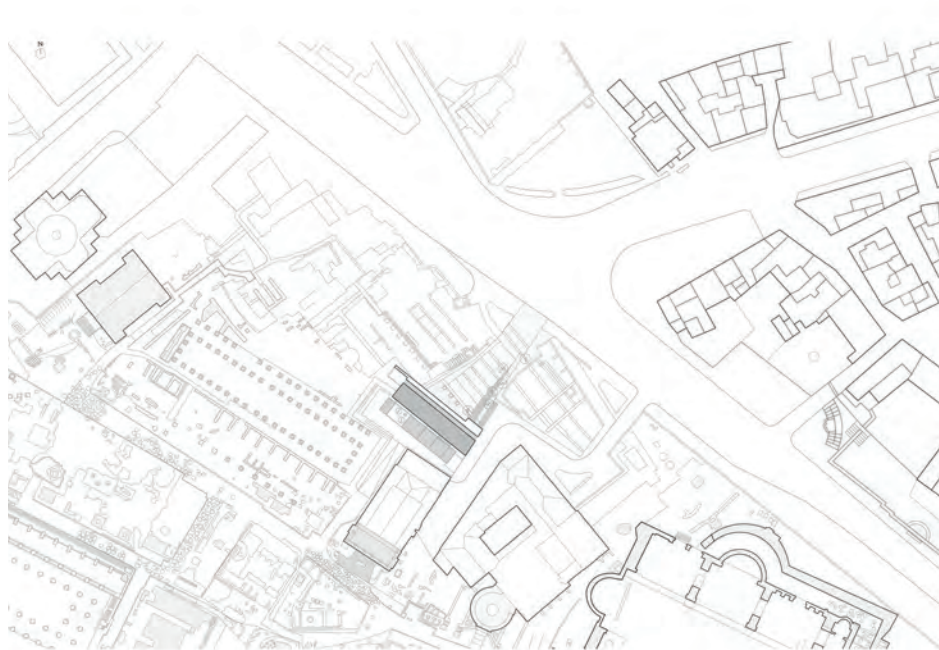
definizione di un disegno d'insieme per l'area archeologica centrale si è articolata in quattro ambiti strategici di intervento: lo spazio anulare intorno all'anfiteatro Flavio, la Domus Aurea e la Meta Sudans; i resti del Ludus Magnus e la connessione con il sistema paesaggistico del Celio; l'arco di Costantino, la relativa piazza e l'innesto con via di San Gregorio e il Palatino; la Velia, la Via del Fori imperiali e la riqualificazione di Villa Silvestri Rivaldi.

Negli obiettivi della ricerca prevale l'idea di un parco attrezzato in cui lo spazio pubblico diviene in sé stesso il connettivo in grado di restituire, nella giustapposizione delle diverse emergenze archeologiche e nella stratificazione dei differenti periodi storici, un'unità d'insieme tanto percettiva quanto infrastrutturale. A ciò consegue un disegno architettonico che tiene conto del riordino delle gerarchie di flussi e della coerenza materica delle superfici e delle pavimentazioni, un nuovo assetto tematico e diversificato degli spazi espositivi dedicati e dei servizi ad essi connessi, nonché dei nodi di scambio tra la città e il piano archeologico. Il nuovo centro visitatori si è inserito quindi all'interno del quadro programmatico della ricerca, rappresentando uno strumento di verifica (alla scala architettonica) delle intuizioni della ricerca alla scala urbana.

Nello specifico, il progetto si compone di tre elementi posti in successione. Essi sono, dall'esterno all'interno, il "muro stratificato", vera e propria interfaccia tra il Parco e la città; il corpo servizi, che ospita le principali funzioni; la corte interna, dalla quale si accede infine alla rampa che conduce alla quota archeologica.

Dal punto di vista urbano, il nuovo corpo di fabbrica si colloca lungo via dei Fori Imperiali, all'altezza dell'incrocio con Largo Corrado Ricci, e per chi si avvicina ai Fori da nord rappresenta il varco principale di accesso al Parco Archeologico, chiudendo al contempo il fondale prospettico di Via Cavour. Data la sua posizione di cerniera, l'oggetto architettonico rappresenta il risultato di un costante confronto con l'antico, tanto inter-scalare (nella misurazione estetico-figurativa), quanto interdisciplinare (nel programma complesso di intervento). L'architettura che ne scaturisce è un manufatto asciutto e plastico generato dalla massività muraria





e ripiegato in uno spazio intimo e sospeso. Il muro, quinta urbana e dispositivo bifronte, è l'elemento primario del progetto: è un muro che si fa edificio coerentemente con la tradizione romana, ed espone, come nel Palazzo di Lorenzo di Francesco Venezia a Gibellina, la materica stratificazione della città sedimentata. Su questa superficie opaca, caratterizzata da un trattamento in conglomerato cementizio avente diversi colori e granulometrie, si proietta l'ombra, nelle ore mattutine, delle colonne erette del Tempio della Pace.

La prevalenza direzionale lineare, che produce un calibrato contrasto con la verticalità delle colonne antistanti, viene dilatata giocando sulla profondità intramurale: lo spessore quindi si fa architettura, spazio dell'abitare. Così come il *pomerium* romano non è un confine lineare ma un'area di delimitazione, allo stesso modo il muro si trasforma concettualmente in *moenia*, margine tra la città contemporanea e la città antica. Il manufatto funge quindi non solo da *limes*, inteso come luogo di transizione, come «confine e (...) linea mentale che segna e produce differenze», ma anche da *limen*, soglia urbana, luogo dello scambio e del passaggio.

Anche il trattamento materico registra, nell'immagine proposta, gli assunti del progetto: la stratificazione del conglomerato cementizio assume i cromatismi del paesaggio archeologico, mentre l'accesso risulta un inserto contemporaneo innestato in un articolato terreno, un suolo antropico, ma organico e omogeneo. Solo dopo aver varcato il limen, la porta archeologica vera e propria, si entra infine in un luogo aperto ma racchiuso, che media il tempo della città contemporanea e il tempo del passato archeologico della città. In questo luogo, tipologicamente uno spazio a corte articolato in una sequenza percettiva, affacciano i servizi al visitatore.

L'organizzazione della pianta asseconda la disposizione del volume edilizio in tre fasce giustapposte: la prima fascia di servizi, che ospita le biglietterie, è contenuta nello spessore murario della facciata; una seconda fascia di servizi (sala controlli, bookshop, caffetteria, sala visitatori e caffetteria e servizi), è ospitata in un corpo di fabbrica più profondo,

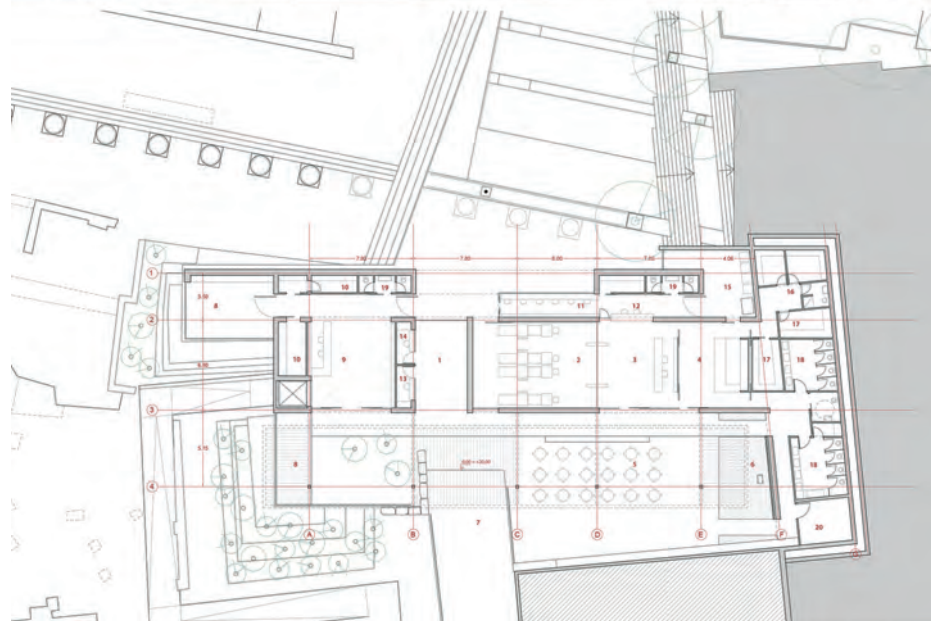
addossato al muro di facciata; fa seguito poi un giardino porticato, che ospita gli spazi aperti dedicati al ristoro. In esso si susseguono piccole corti che funzionano come stanze aperte sul paesaggio dei fori, dove la penombra dei tendaggi e dei brise soleil si alterna a quella naturale prodotta dalla vegetazione preesistente, integrata nella nuova architettura. Un sottile specchio d'acqua (nel quale viene ricollocata una statua già attualmente *in situ*) chiude questa sequenza dal lato verso via in Miranda, mentre dall'altro lato lo spazio termina in una terrazza affacciata sulla basilica Emilia.

In conclusione, si propone un'architettura gentile nei suoi spazi interni, ma assertiva nella sua immagine urbana. La figura del muro, nella sua semplicità, risarcisce infatti la lacuna rappresentata dall'assenza del basamento della chiesa di San Lorenzo in Miranda, di cui il progetto ambisce a ricostituire, virtualmente, l'immagine di terrapieno di fondazione; si viene così a configurare un 'meno che è più', una rinuncia ad altro segno o gesto, per predisporre l'architettura a fare da sfondo alle presenze archeologiche, consapevoli che solo giocando questo ruolo apparentemente secondario essa può assumere, in un luogo così denso di segni, la massima intensità possibile.

Non può essere assunta come valida, infatti, una risposta musealizzante preoccupata di una conservazione meramente difensiva del patrimonio, tanto più se questo è parte di un contesto urbano, soprattutto in un ambito in cui non solo scavi e ricerche continuano ad aggiornare il quadro delle conoscenze, ma anche continue importanti trasformazioni urbane non smettono di cambiare il quadro di riferimento generale.

È dunque indispensabile riconoscere nell'azione progettuale il presupposto per un'efficace azione di conservazione che sottragga il patrimonio a un destino cristallizzato nella contemplazione e lo reimmetta piuttosto nel contesto dinamico dei fatti urbani.

Il compito del progetto è perciò prima di tutto quello di riorganizzare la comprensibilità e il senso dell'intero sistema per turisti e cittadini e riuscire a rispondere alla domanda di fondo: «che senso ha questo patrimonio per me?»





Note

1 Cfr. Decreto 12/01/2017 - *Adeguamento delle Soprintendenze Speciali agli standard internazionali in materia di musei e luoghi della cultura, ai sensi dell'articolo 1 comma 432, della legge 11 dicembre 2016, n. 232, e dell'articolo 1, comma 327, della legge 28 dicembre 2015, n. 208*, in "Gazzetta Ufficiale", n. 58, 10/03/2017.

2 Cfr. *Parco Archeologico del Colosseo-Foro Romano e Palatino*, in "Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo", https://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Luoghi-della-Cultura/visualizza_asset.html?id=152622&pagenome=157031, consultato il 27/10/2019.

3 Si veda il colophon in apertura di testo.

4 Gruppo di ricerca: Orazio Carpenzano (responsabile scientifico), Elisabetta Cristallini, Franca Faccioli, Filippo Lambertucci, Clementina Panella, Pisana Posocco, Luca Porqueddu, Manuela Raitano; l'unità di progettazione DiAP si avvale inoltre della collaborazione di Paolo Marcoaldi (assegnista di ricerca), Irene Romano e Federica Rondoni (area Antiquarium), Edoardo Marchese e Roberta Zaccardi (area piazza del Colosseo), Andrea Parisella e Cecilia Visconti (area Ludus Magnus), Angela Fiorelli e Simone Leoni (area Velia/templum Pacis), Fabio Balducci e Anna Saviano (area Villa Rivaldi).

5 L. Benevolo, *I confini del paesaggio umano*, Editori Laterza Milano Bari 1994, p.6.

6 D. Manacorda, "A proposito di musei archeologici" in *Forma Urbis - Musei archeologici e paesaggi culturali*, n. 7/8, Luglio-Agosto 2018, pp.12-15.

Didascalie

Fig. 1,2: Vista dell'area di progetto. Oltre il box della biglietteria, è collocato il recinto che ingloba i servizi per i visitatori, dislocati in corpi edilizi disconnessi. Una rampa collega la quota archeologica alla quota urbana.

Fig. 3: planimetria generale.

Fig. 4: prospetto nord-est.

Fig. 5: vista della corte interna, verso il salto di quota della via in Miranda

Fig. 7: pianta del nuovo centro visitatori.

Fig. 8,9: Largo della Salara Vecchia. Stato attuale e sistemazione di progetto.

Bibliografia

Raffaele, Panella (1989), *Roma città e foro*, Roma, Officine edizioni.

Raffaele, Panella (2013), *Roma la città dei fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive edizioni.

Luca, Basso Peressut, Pier Federico, Calari, a cura di (2017), *Piranesi Prix De Rome. Progetti per la nuova via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aion edizioni.

Rossella, Rea, a cura di (2002), *Rota Colisei. La valle del Colosseo attraverso i secoli*, Milano, Electa.

Paesaggi militari, territori di confronto e sintesi tra progetto e restauro

Giovanni, Marco Chiri

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore associato, ICAR 14, g.chiri@unica.it

Donatella Rita Fiorino

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore associato, ICAR 19, donatella.fiorino@unica.it

Il rapporto tra le discipline del restauro e del progetto architettonico non è sempre stato facile né privo di conflitti. Il 'patrimonio', termine qui utilizzato nella forma più estesa, è stato spesso considerato in entrambi gli ambiti di ricerca quale dominio proprio *ad excludendum*, alimentando reciproche diffidenze o perfino aperte e ideologiche contrapposizioni.

Il tema della 'conservazione' vs 'trasformazione', oggetto ancora oggi di accesi dibattiti anche oltre i recinti accademici convenzionali, rappresenta invece un fertile terreno di dialogo comune e di intersezione dei saperi sul quale costruire percorsi di ricerca condivisi per il riuso e la trasformazione consapevole di luoghi e manufatti straordinari, non di rado altamente vulnerabili.

In questo contesto, il contributo illustra le riflessioni metodologiche e le prime risultanze dello studio condotto sulla riqualificazione e la rifunzionalizzazione del cosiddetto 'patrimonio difficile' quale è quello delle architetture specialistiche militari, portato avanti con approccio trasdisciplinare da alcuni docenti del DICAAR nel quadro dell'Accordo di collaborazione sottoscritto nel 2018 tra il Ministero della Difesa e l'Università degli Studi di Cagliari per la cooperazione sui temi della riqualificazione delle aree e delle infrastrutture militari della Sardegna.

Gli strumenti e i metodi di lavoro integrato sperimentati in quella sede sono esemplificati attraverso tre casi studio, abbastanza omogenei in termini di problematiche e di questioni aperte, seppur diversissimi per localizzazione, relazioni con l'intorno e vocazioni di riuso: il progetto per la riconfigurazione museale del Forte Aurelia all'interno di ciò che è stato il Campo trincerato di Roma, attualmente in uso alla Guardia di Finanza; la riqualificazione del Bastione di San Filippo, parte essenziale della piazzaforte di Cagliari e sito potenzialmente dismissibile per un nuovo uso civile; la valorizzazione della rete di fortificazioni edificata nel periodo post-unitario nell'Arcipelago di La Maddalena a difesa delle Bocche di Bonifacio.

I 'progetti esplorativi', maturati attraverso un articolato processo di analisi dei luoghi, di riconoscimento dei valori e di interpretazione delle potenzialità - culturali, spaziali, paesaggistiche e anche economiche - dei compendi analizzati, riassumono sul piano speculativo la ricchez-

za delle tematiche interne alle due discipline e, sul piano operativo, la possibilità di convergere verso soluzioni culturalmente e tecnicamente sostenibili in grado di restituire alla città e al paesaggio importanti tasselli della storia nazionale, ma anche di alimentare significativi processi di rigenerazione urbana e territoriale.

Le opere del campo trincerato di Roma, recupero e nuove funzioni per il Forte Aurelia

Il Forte 'Aurelia Antica', uno dei quindici forti del Campo trincerato di Roma (1877-1891), ospita la Caserma 'Cefalonia Corfù' in uso alla Guardia di Finanza, ed è attualmente al centro di una importante opera di riscoperta e restauro conservativo, fortemente voluta e attentamente coordinata dai vertici delle Fiamme Gialle, volta alla sua valorizzazione *dual use* a fini museali. Di impianto a tipo prussiano, con mura, terrapieno addossato al muro esterno e fossato asciutto, ha nel tempo subito una serie di interventi che, pur lasciando inalterata la complessa articolazione planimetrica del forte, ne hanno cancellato alcuni elementi rappresentativi della tipologia quali il rivellino, la traversa centrale e alcune traverse di collegamento alle caponiere laterali.

Lo studio, condotto nell'ambito di un inteso workshop interuniversitario di restauro e composizione architettonica (2019), dopo un puntuale riconoscimento degli elementi caratterzzanti la macchina militare storica, ha posto al centro del progetto l'intervento sulla lacuna, a partire dalla traversa centrale, ricomposta con linguaggio contemporaneo a citazione dell'antica sede del comando del forte per ospitare oggi il luogo dell'accoglienza con una *reception* e una caffetteria. Analoga anima contemporanea caratterizza l'opera di ricostruzione delle altre volumetrie mancanti, che citano morfologicamente la sintassi originaria delle parti. In particolare, per coprire una esigenza funzionale importante per la nuova vita del forte, è stato inserito in posizione semi-ipogea un nuovo volume - contenuto nello spessore dell'antico terrapieno - con la funzione di *auditorium* e archivio storico. L'*auditorium* è 'sospeso' al centro della sala e lo spazio libero è una sala per la consultazione dell'archivio, ma anche per mostre temporanee ed eventi culturali e istituzionali.

Riqualificazione del Bastione di San Filippo a Cagliari e insediamento delle nuove funzioni universitarie

Il complesso monumentale del Bastione di San Filippo costituisce un tassello importante del sistema murato di Cagliari e, in particolare, delle opere fatte costruire a difesa dell'area Nord della città ad opera del Governo sabaudo a partire dal 1720. All'interno del piazzale, gli edifici si articolano secondo corpi di fabbrica variamente stratificati su un arco temporale che va dal 1733 ai giorni nostri, e conservano un interessante palinsesto di tecniche costruttive e di testimonianze materiali delle architetture militari sabaude pre e post-unitarie.

Le funzioni militari insediate, in capo all'Esercito Italiano, sono ormai residuali a causa del progressivo decadimento delle strutture e della condizione giuridica del bene, incluso negli elenchi degli immobili potenzialmente dismissibili a favore di nuovi usi civili. Per quanto, fino al 2018, fosse ancora attiva la biblioteca militare di Presidio, ad oggi il complesso risulta fruito solo dalla Croce Rossa Militare, dalla Sezione Paracadutisti e dalla Associazione Ciechi di Guerra. La dismissione delle funzioni militari dello storico baluardo concede l'opportunità di ripensare integralmente un nodo di straordinaria importanza nel contesto della città storica. Il progetto di restauro conservativo, integrativo e di riuso - sviluppato all'interno di un più vasto progetto strategico e di sviluppo della Sardegna Sud-Occidentale (2019) - si articola su almeno tre livelli di ragionamento che sono tra di loro interconnessi, ma che, per chiarezza espositiva, è utile illustrare singolarmente: il primo consiste nella proiezione dell'intervento sulla matrice delle relazioni alla scala urbana; il secondo descrive le modalità di restauro e di intervento sul manufatto storico, con specifico riferimento al riconoscimento del valore storico-testimoniale, alla salvaguardia degli elementi storici, nonché alla individuazione dei gradi di libertà possibili necessari ad attuare il programma di riconversione funzionale del manufatti; il terzo rappresenta le scelte di carattere funzionale, distributivo e tipologico in relazione ai nuovi usi ai quali sarà adibita la struttura.

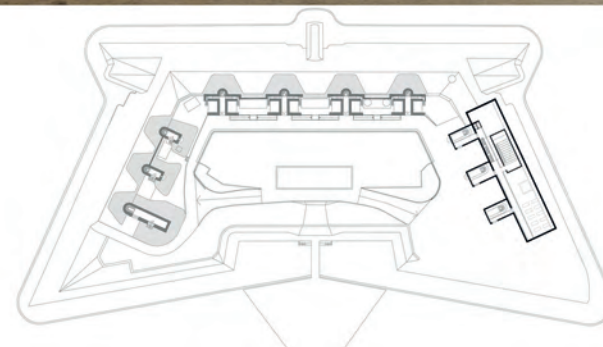
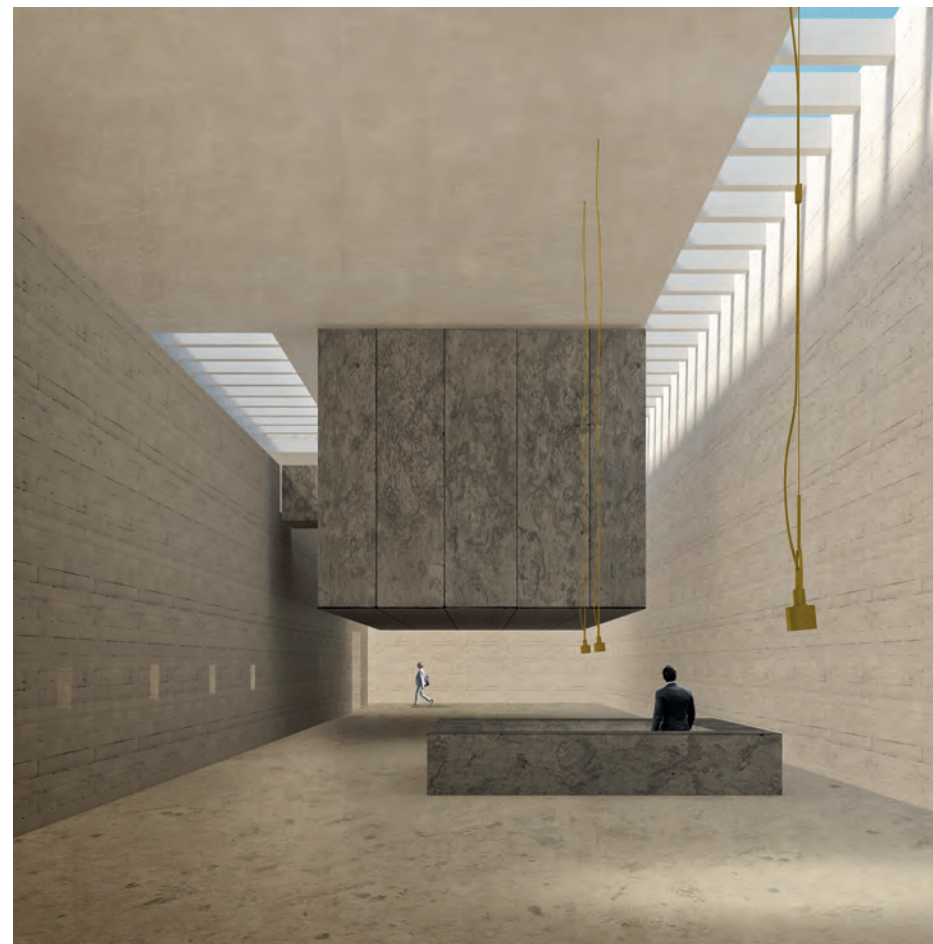
Il complesso presenta notevole eterogeneità, sia in termini di tecniche e di sistemi costruttivi che in relazione allo stato di conservazione degli im-

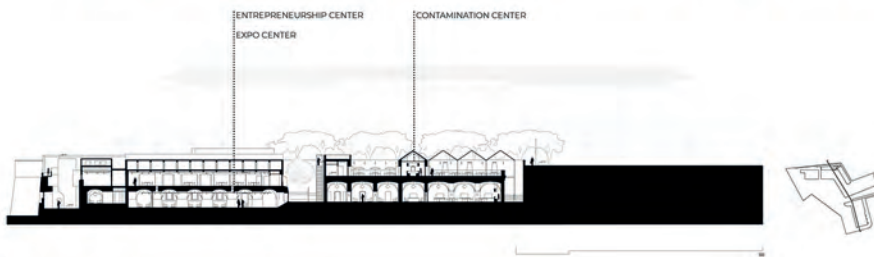
mobili. L'attenta lettura critica dei diversi corpi di fabbrica ha consentito di individuare i manufatti da conservare integralmente, quelli da riconfigurare o riqualificare, nonché di definire le aree più idonee a ospitare volumi e spazi integrativi richiesti dall'adeguamento funzionale. Il *podium*, costituito dalla sostruzione della semi-tenaglia, definisce un piano continuo sul quale insistono gli edifici necessari alla funzione militare e i loro annessi. L'inserimento di nuove funzioni ha determinato l'aggiunta di nuovi elementi che si collocano nell'insieme in relazione apparentemente paratattica e discontinua. In realtà i nuovi inserti, in analogia con quelli esistenti, 'poggiano' sul piano del podio, incontrando di volta in volta relazioni specifiche con il contesto immediato. Gli elementi che possiamo definire 'accessori', ma necessari alla fruizione piena della struttura risanata e destinata a nuovi usi, seguono invece una logica 'tettonica'.

Come azione di valorizzazione di una porzione significativa di mura urbane, la valorizzazione del polo di San Filippo riconvertito a luogo pubblico rafforza inoltre il programma strategico di fruibilità turistico-culturale previsto dal Piano Particolareggiato per il Centro Storico (PPCS) di Cagliari, potenziando il sistema delle percorrenze e delle "porte" di accesso alle diverse aree del sistema difensivo e offrendo servizi di ristoro e sosta, ma anche spazi di contaminazione culturale e socialità.

Il sistema difensivo della Piazzaforte marittima di La Maddalena, dalla dismissione al riuso

Lo studio del complesso delle fortificazioni dell'Arcipelago di La Maddalena rafforza e contestualizza uno degli assi di ricerca avviati all'interno della collaborazione interistituzionale tra Difesa e Università di Cagliari, avente come obiettivo l'elaborazione di progetti scientifici sul tema della riqualificazione di aree militari della Sardegna. Il sistema difensivo dell'Arcipelago costituisce una testimonianza significativa dell'evoluzione del sistema di difesa nazionale, a partire dalla istituzione della Piazzaforte Marittima a La Maddalena avvenuta nel 1883. Nel 1886 decolla il progetto di difesa della Piazzaforte Marittima a La Maddalena, le cui





opere per la sistemazione e la difesa dei servizi militari marittimi vennero dichiarate di 'pubblica utilità' con il Regio Decreto n. 4163, serie III, del 3 novembre 1886 che ha segnato la stagione delle 'Grandi Fortificazioni' con la costruzione delle prime dodici opere militari di La Maddalena, Caprera e della costa gallurese. Come sottolineato da diversi studiosi, il sistema delle fortificazioni sarde si discosta dagli schemi di Vauban, per poter essere più propriamente descritto come insieme articolato di 'batterie fortificate', progettate e costruite secondo i canoni realizzativi delle postazioni d'artiglieria da proteggere contro i colpi di mano. Vennero realizzate opere basse poste a presidio dei punti di accesso agli ancoraggi (Nido d'Aquila, Punta Rossa) e opere alte, destinate all'interdizione lontana e al contrasto dei tentativi di sbarco (Opera Punta Villa, Opera Colmi, Poggio Rasu Superiore e Inferiore).

Trattandosi di una rete di siti distribuiti sul territorio dell'Arcipelago e della costa sarda e corsa, la tutela paesaggistica deve essere concepita come azione di sistema, da attuare non solo sul singolo sito, ma anche in relazione alle corrispondenze storico-militari, alle analogie e alle singolarità tipologico-costruttive, alle specificità funzionali e ai reciproci rapporti visuali. Per questo motivo lo studio è stato preceduto da un capillare censimento dei siti difensivi e militari dell'Arcipelago che ha consentito la stesura di carte tematiche relative a: tipologie, cronologie, stato della tutela monumentale e paesaggistica, interventi di restauro, proprietà e uso attuale. La disamina restituisce un patrimonio a rischio, in quanto, nonostante la presenza di estesi vincoli di tutela integrale legata alla istituzione del Parco, sono pochissimi i siti per i quali è stata accertata la verifica dell'interesse culturale, mentre molto alta è la percentuale dei complessi in stato di abbandono, anche a seguito della difficoltà di impostare progetti di riuso sostenibili sia sul piano della conservazione che sotto il profilo della redditività dell'investimento. Pochi i restauri attuati, di cui quelli dell'ex Arsenale e del Forte Arbuticci rappresentano casi antitetici, seppure entrambi - ciascuno a proprio modo - 'diversamente' esemplari.

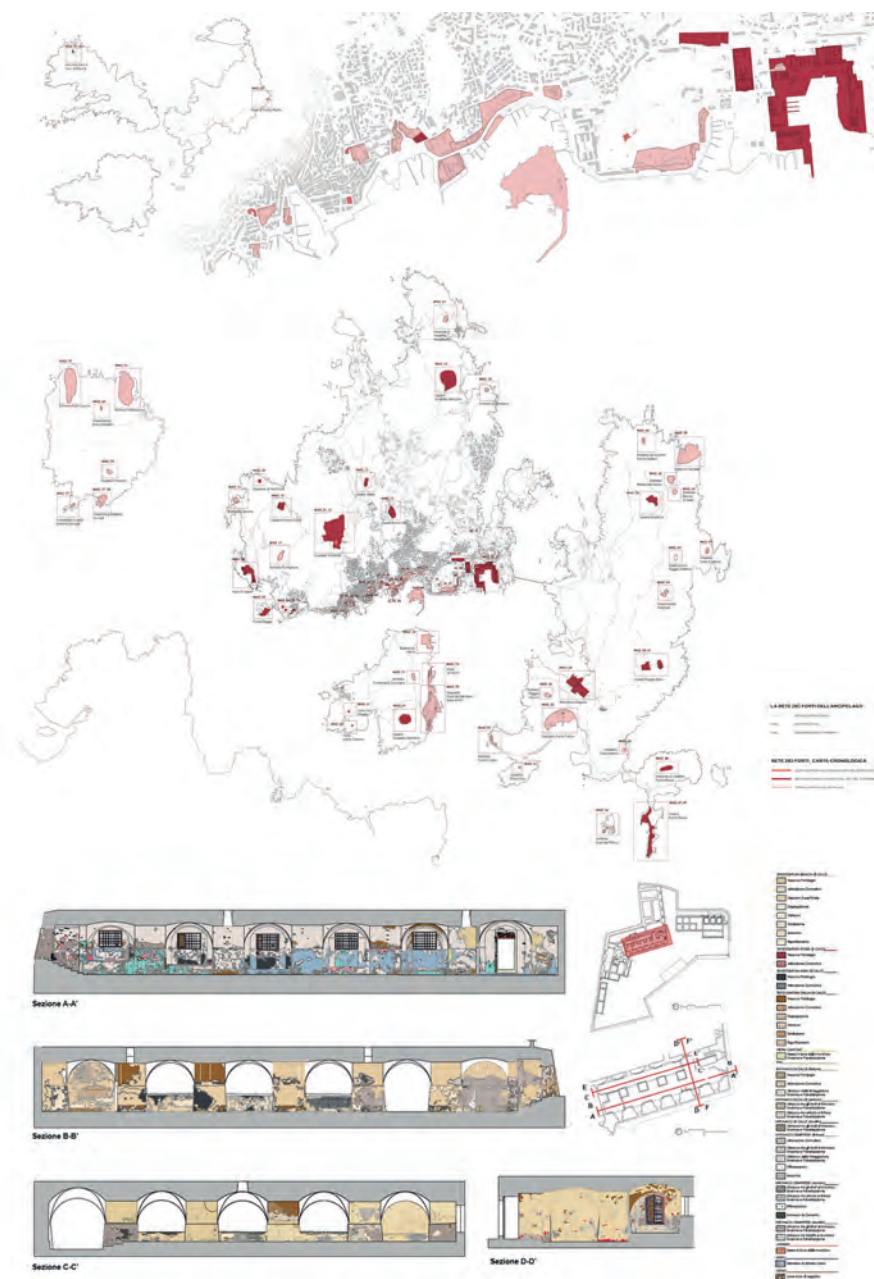
Questa cornice 'di sistema' ha caratterizzato le esplorazioni progettuali svolte nell'ambito del Laboratorio di teoria e progettazione architettonica

e del corso di Tutela del paesaggio storico, sperimentando potenzialità, modalità e linguaggi dell'integrazione antico-nuovo, a partire dalla valorizzazione del procedimento della verifica dell'interesse culturale, inteso come strumento di tutela attiva, in grado di mettere a fuoco i valori materiali e immateriali da preservare, ma anche di tracciare vie di intervento compatibili con la conservazione e aperte verso scenari di riuso che ne garantiscano la trasmissione alle generazioni future.

Conclusioni

Le sperimentazioni illustrate dimostrano come la collaborazione transdisciplinare tra la Composizione Architettonica e il Restauro, unitamente alle altre discipline che concorrono alla conoscenza del patrimonio, sia non solo possibile, ma assolutamente auspicabile nell'approccio all'intervento di rifunzionalizzazione di manufatti complessi quali quelli illustrati nel presente contributo. Sul piano metodologico il rapporto tra le due discipline è caratterizzato da una interazione continua in tutte le fasi del processo progettuale, interazione che - seppur contraddistinto dalla ricerca difficile di una sintesi - consente la reinterpretazione consapevole dei temi del 'patrimonio'. Esemplare e fruttuosa si sta rivelando anche la collaborazione interistituzionale Difesa-Università, finalizzata all'individuazione di azioni strategiche percorribili per il riuso sostenibile delle aree militari. Il prodotto scientifico che scaturisce da queste due sinergie - scientifiche e istituzionali - è caratterizzato da grande flessibilità in termini di varietà delle proposte, elevato grado di indipendenza intellettuale e di autonomia culturale.

Questo processo potrà essere tanto più incisivo quanto più si sarà in grado di coinvolgere in futuro gli Enti Locali e altri portatori di interesse, per migliorare la qualità del nostro territorio, ma soprattutto la qualità della vita di chi lo vive e lo abita. Si precisa che questa attività, pur essendo estranea al processo edilizio e alle dinamiche degli affidamenti professionali, può svolgere un importante ruolo di 'volano', in quanto supporta le fasi di definizione degli interventi da porre in programmazione, riducendo i tempi decisionali e stimolando la qualità complessiva delle azioni progettuali, a vantaggio della tutela e dei monumenti, ma





anche della valorizzazione e della fruibilità del nostro patrimonio storico, così reinserito in un rinnovato ciclo di vita, premessa indispensabile a garantirne la conservazione e la trasmissione alle generazioni future.

Didascalie

Fig. 1: Roma, Forte Aurelia, in alto nuovo archivio ipogeo, realizzato all'interno all'antico terrapieno. In basso, planimetria generale dell'intervento nel contesto del Forte Aurelia.

Fig. 2: Cagliari, Bastione di San Filippo, in alto collegamento verticale di ricucitura tra lo spazio urbano e il ritrovato percorso lungo le mura. In basso, sezione profilo della proposta progettuale. G.Chiri, D.Fiorino et al.

Fig. 3: La Maddalena, in alto, carta delle cronotipologie dei forti dell'Arcipelago (in alto) elaborata nell'ambito del Corso di Tutela del Paesaggio storico (A.A. 2018/2019); docente D.R. Fiorino, Gruppo: M. Mureddu e F. Zucca. In basso, Cagliari, Bastione di San Filippo, mappatura degli interventi di conservazione delle superfici all'interno della casamatta elaborata nell'ambito del Laboratorio di Restauro (A.A. 2017/2018), docente D.R. Fiorino, restituzione grafica di Elisa Pilia.

Fig. 3: Isola di Caprera, nell'Arcipelago di La Maddalena, Forte di Poggio Rasu Superiore e Inferiore, Ipotesi di riuso elaborata nell'ambito del Laboratorio di teoria e progettazione architettonica (A.A. 2018/2019), Laurea Magistrale in Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari; docente G.Chiri, gruppo: Congiu, Floris, Mistretta.

Bibliografia

AA.VV. (2008), *Operare i forti, per un progetto di riconversione dei forti militari di Roma*, Roma, ed. Gangemi.

Elvira Cajano (2006), *Il sistema dei forti militari a Roma*, Roma, Gangemi Editore.

Giovanni Marco Chiri, Donatella Rita Fiorino, Pasqualino Iannotti, Assunta Maria Pastò (2019), *Esplorazioni di ricerca e didattica sul sistema difensivo di La Maddalena*, in Marina Fumo e Gigliola Ausiello (a cura di), "Focus on Riconoscere e far conoscere i paesaggi fortificati", SMC Sustainable Mediterranean Construction land culture, research and technology, n.1, special issue, Napoli, Luciano Editore, pp.607-616.

Giovanni Marco Chiri, Sabrina Dessì (2009), *Archipelago. Esplorazioni progettuali sulle isole di La Maddalena*, Roma, ed. Gangemi.

Donatella Rita Fiorino (a cura di) (2017), *Military Landscapes. A future for military heritage. Proceedings of the international conference*, (eBook), Milano, ed. Skirà.

Donatella Rita Fiorino (2017), *Il Restauro incontra altre discipline: dalla conservazione dell'architettura un modello per la tutela del paesaggio*, in Donatella Fiorani et alii (a cura di), *SIRA Ricerca/Restauro*, Roma, ed. Quasar, pp. 668-678.

Assunta Maria Pastò (a cura di) (2012), "In labore Ingenium" *Architettura Militare. Centoventidue anni dalla nascita del Genio militare, 1888-2010*, Atti del Convegno (La Maddalena, 24 giugno 2010), La Maddalena, Paolo Sorba Editore.

Il valore del vuoto come monumento. Il recupero del chiostro delle colonne del complesso mauriziano a Cagliari

Giovanni Battista Cocco

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, ricercatore universitario, ICAR/14, gbcocco@unica.it

Adriano Dessì

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, docente a contratto, ICAR/14, adrianodessi@unica.it

Caterina Giannattasio

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore ordinario, ICAR/19, cgiannatt@unica.it

Il ripensamento dell'accessibilità e della permeabilità urbana della sede della Scuola di Architettura di Cagliari, situata nel complesso mauriziano del quartiere storico di Castello, ha rappresentato l'occasione per definire un progetto di modificazione dell'esistente, concepito attraverso un confronto diretto tra le discipline della Composizione architettonica e urbana e del Restauro. Tale incontro nasce dalla convinzione che agire sul patrimonio attraverso uno sguardo di condivisione, che faccia tesoro delle competenze di ciascuna delle discipline sopracitate, pur mantenendo la propria autonomia, possa condurre a progetti di qualità e rispettosi dei valori intrinseci dell'opera su cui si interviene. La proposta è nata anche in seno a una fertile collaborazione tra Università e Soprintendenza, a partire da posizioni teoriche condivise e giungendo a soluzioni innovative, a dimostrazione dell'utilità della cooperazione tra Istituzioni, nonché di un atteggiamento di apertura - attestato dagli Enti preposti alla tutela del patrimonio storico - verso un possibile incontro tra Antico e Nuovo, nel momento in cui si ravvisa una qualità progettuale capace di ben interpretare i luoghi pluristratificati.

Procedendo 'dal di dentro', l'Università ha saputo mostrare le capacità di 'prendersi cura' delle proprie architetture, riconoscendone il valore monumentale, sociale e collettivo, dando così luogo a un percorso stimolante sia per la ricerca operativa che per la didattica: nel momento in cui "la scuola progetta la scuola", affronta sia gli aspetti materico-compositivi, che quelli legati alla costituzione di un senso di comunità, facendosi promotrice di una "educazione alla cultura dello spazio", particolarmente feconda nell'attività d'insegnamento¹.

Dare forma al vuoto

L'esperienza che si propone, concepita nel 2015, si inserisce all'interno di un quadro di attività che ha visto coinvolti i docenti della Scuola di Architettura e il Comune di Cagliari, svolte nell'ambito della redazione del Piano Particolareggiato per il Centro Storico². All'interno di questo scenario si definiscono strategie operative riferite ai 'vuoti storici', quali quelli attigui alle mura urbane, quelli presenti nel tessuto edilizio derivanti dai danni bellici, nonché quelli costituiti da piazze, giardini

storici e sistemi claustrali delle grandi fabbriche urbane. Su un altro versante, il caso si inserisce all'interno di un processo di riqualificazione generale degli spazi dell'Ateneo, nonché di adeguamento delle sue fabbriche per l'abbattimento delle barriere architettoniche³.

L'edificio oggetto di studio occupa un'area urbana particolarmente ampia, costituita da due isolati adiacenti a via Corte d'Appello, e delimitati, sul versante nord, da via Santa Croce e, su quello sud, dalla omonima chiesa e da alcuni edifici residenziali⁴. I due corpi di fabbrica, entrambi contraddistinti dalla presenza di una corte interna, risalgono ad epoche diverse: in dettaglio, la parte più antica è stata edificata a partire dal 1564, quando la comunità gesuitica cagliaritana decide la costruzione di alcuni locali destinati alla "casa dei padri". A partire da questo momento, il complesso subisce diverse aggiunte e sovrapposizioni di corpi edilizi, inizialmente riguardanti l'isolato adiacente alla chiesa - destinato ad accogliere diversi locali di servizio, la biblioteca, il refettorio e le stanze dei padri - e, successivamente quello più ad ovest, al fine di ampliare il Collegio, dotandolo di aule per la scuola e di un'ampia biblioteca. Nel 1773, con la cessazione dell'Ordine, il complesso passa allo Stato, vedendo modificata più volte la sua funzione: esso, infatti, viene destinato ad alloggi, caserma militare, uffici pubblici, Stamperia Reale (1775), Regio Archivio (1776), per poi divenire, nel 1849, sede della reale udienza e della Corte d'Appello, nonché, dopo il 1940, della Facoltà di Lettere e Magistero, e infine, a partire dal 1967, dell'Istituto di Disegno. Attualmente, come già anticipato, l'edificio ospita parte della Scuola di Architettura con le aule didattiche, la biblioteca, il laboratorio modelli, quello informatico e gli studi dei ricercatori.

I due chiostri costituiscono 'spazi caratterizzanti' per la vita sociale della Scuola, ma che attualmente versano in condizioni poco qualificanti. Ciò vale soprattutto per il 'chiostro delle colonne', posto in corrispondenza dell'ala est del corpo di fabbrica, che racchiude uno spazio giardino di concezione tardo novecentesca, costituito da un'alternanza di superfici vegetali e minerali, disposte attorno a un elemento d'acqua. Più specificatamente, questo patio *ad impluvium* - circondato da portici chiusi

e da un loggiato colonnato ('atrio delle colonne') - pur nella sua natura claustrale, già originariamente rappresentava uno 'spazio di transizione', che permetteva di collegare, su due fronti, l'antico Collegio con il tessuto viario al contorno. L'atrio, di concezione neoclassica, costituisce l'ingresso principale alla Scuola. Esso è composto da un doppio ordine di colonne, che reggono cinque campate voltate a crociera, e si articola su due terrazzi disposti a quote inferiori rispetto al giardino, costituendo lo 'spazio nobile' - insieme all'antica biblioteca, attuale aula magna, disposta al livello superiore - di questa parte dell'edificio.

La doppia natura di architettura introversa, ma allo stesso tempo contraddistinta da una chiara vocazione urbana, rappresenta un potenziale progettuale che da sempre la Scuola ha cercato di rivelare e di intercettare con le proprie attività, ma che non ha mai avuto esito in un progetto di riorganizzazione e di ripensamento degli spazi complessivi. Tuttavia, la pur interessante configurazione topografica e l'articolazione delle quote, che ripropongono internamente il funzionamento dell'intero quartiere Castello, oggi rappresentano purtroppo una forte problematica in termini di accessibilità, a causa della presenza, su più fronti, di barriere architettoniche, soprattutto a partire dal momento in cui l'edificio è diventato luogo pubblico, assumendo, peraltro, un ruolo preminente nel quartiere e nella città. Inoltre, va segnalato che il chiostro ha subito nel corso dei secoli diverse modificazioni, particolarmente consistenti soprattutto negli anni settanta del Novecento, che ne hanno fortemente compromesso l'integrità e la chiarezza spaziale originarie. Negli anni novanta, poi, con la riattivazione nella sede storica dei corsi di disegno e di architettura della Facoltà di Ingegneria, si è verificata la modificazione più invasiva del lento processo di implementazioni successive, con la realizzazione, sul lato est della corte in questione, di un corpo edilizio destinato a servizi igienici e articolato su due livelli, in ottemperanza degli standard necessari per servire le sette aule presenti in quest'ala del complesso. Questo nuovo manufatto, pur essendo disposto sull'area di sedime di un preesistente padiglione, ne ha alterato consistentemente misure, forme e proporzioni, pe soprattutto l'originaria linea di gronda, che, collocata all'altezza di un solo

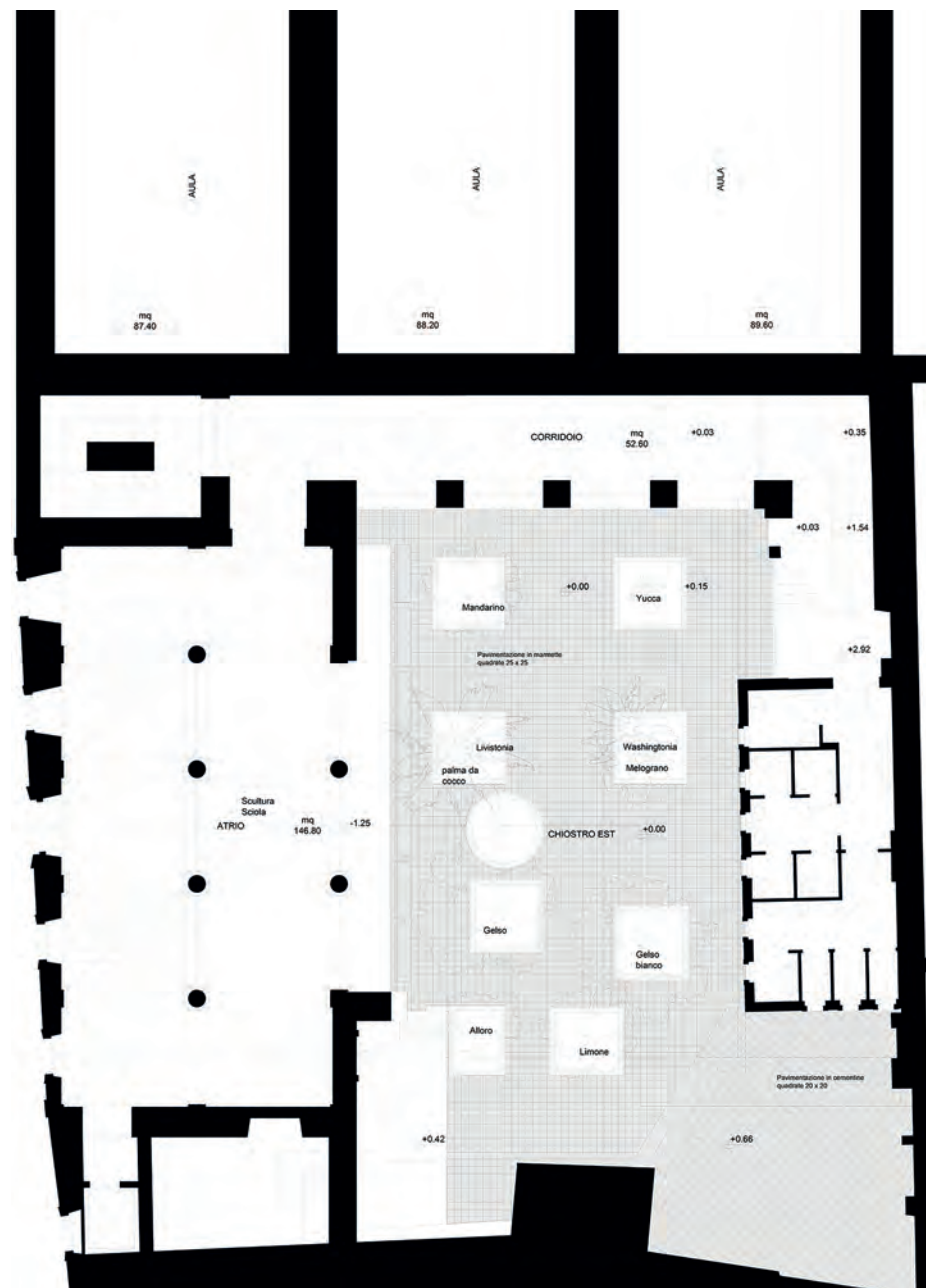
piano, lo rendeva poco percepibile dall'atrio delle colonne, come si è detto, l'ingresso principale storico all'intero complesso conventuale.

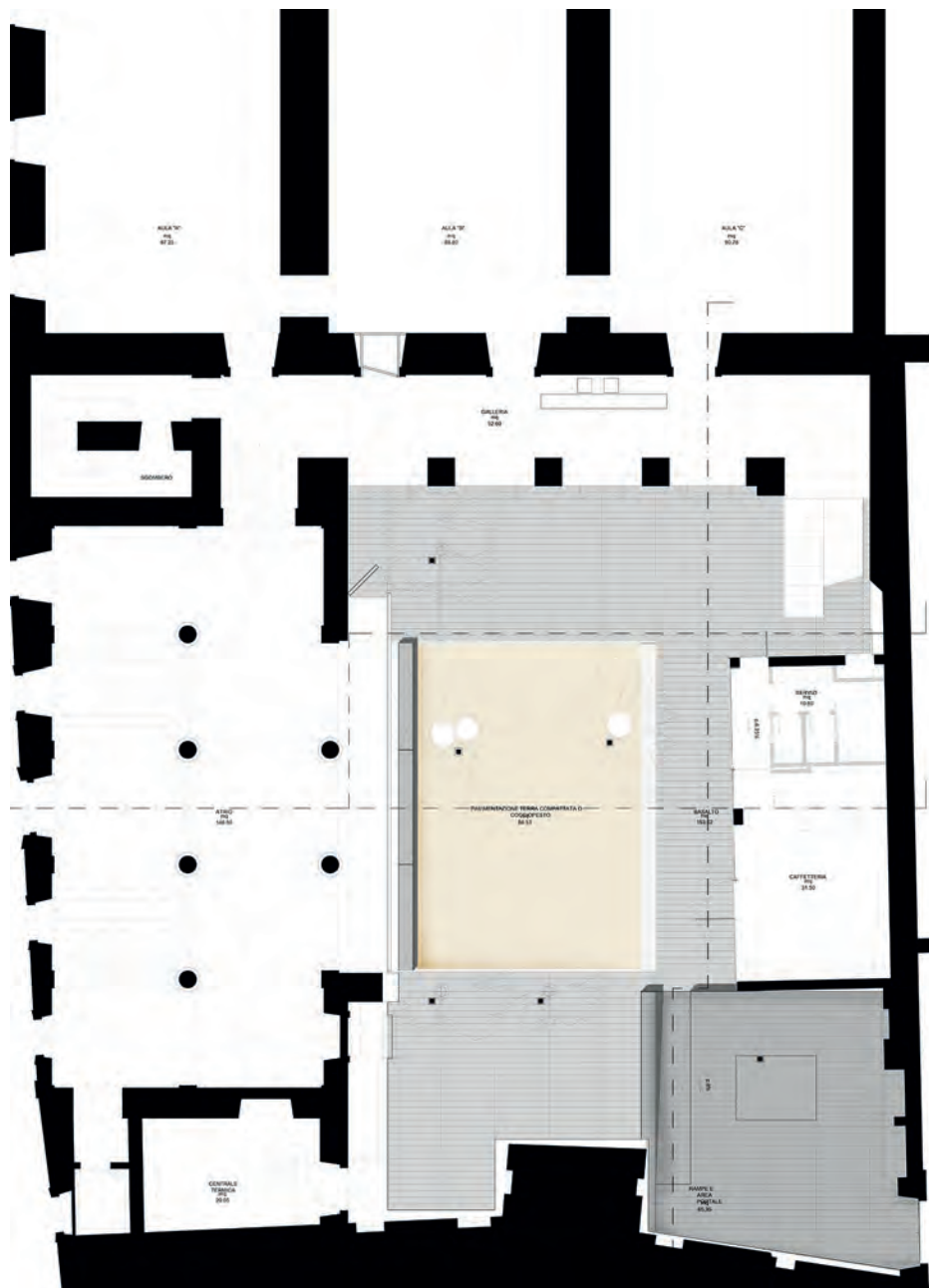
Di fronte a un simile scenario, si è reso indispensabile il ripensamento di tale 'vuoto'.

Il progetto prevede il rafforzamento della vocazione storica di 'chostro transitorio', esaltandone i suoi valori storici, ma, al contempo, anche quelli funzionali, attraverso l'inserimento di nuovi elementi architettonici, in grado, al contempo, di risolvere questioni legate all'accessibilità per tutti e di rivitalizzare lo spazio attraverso l'inserimento di un caffè letterario.

In primo luogo si è costruito un 'atrio secondario', anch'esso terrazzato, al fine di riattivare l'ingresso retrostante su via Stretta; scelta, questa, derivante dallo scarso utilizzo di tale strada, nonché per lo scopo di consentire una possibile accessibilità alla corte da monte. Il nuovo spazio, allineato alla quota stradale, è concepito come un basamento leggermente più alto del piano del chiostro stesso, all'interno della cui massa il taglio della rampa diventa un principio di 'promenade architecturale' per lo spazio aperto.

Lo stesso patio centrale viene pensato come un plateau unitario, dal quale emerge in parte la vegetazione storica - ripulita da alcune essenze recenti che ne hanno obliterato la visione d'insieme -, ed è interpretato come piano libero destinato alle attività all'aperto (aula *en plein air*), con elementi di arredo che ne accentuano la composizione spaziale. Per esso si è optato per due soli materiali, ovvero il calcestruzzo architettonico, a richiamo degli antichi parterres claustrali, e il basalto per la pavimentazione delle percorrenze di bordo, in continuità con i piani basamentali degli spazi interni dei corpi di fabbrica principali e con il marmo grigio presente nelle stesse pavimentazioni. Un'unica seduta di basalto, disposta lungo tutto il lato occidentale della corte a fissarne il perimetro e costituirne il parapetto allo stesso tempo, costituisce l'elemento 'appoggiato' su questo plateau. Una piattaforma meccanica in ferro, ricavata nella risega che il piano di giacitura delle colonne più esterne realizzano col muro del terrazzo che sostiene il piano della corte, risolve il collegamento delle diverse quote per i diversamente abili, attualmente connesse solo attraverso i due ordini di scale storiche, disposte simmetricamente a segnare i principi spaziali classici.





L'idea della caffetteria scaturisce dalla necessità di riqualificare il volume in superfetazione del blocco dei servizi igienici e di dare una terza facciata permeabile alla corte, dilatando il suo spazio all'interno dell'edificio, come avviene nell'atrio monumentale. In primo luogo, però, essa interpreta la necessità, sempre più forte della Scuola, di avere luoghi collettivi di differente natura, oltre a quelli della didattica, in grado di attrarre gli abitanti e i fruitori del quartiere e di ampliare le attività didattiche alle intere giornate e attraverso approcci più 'informali' anche aperti alla città. Essa si configura come una nuova pelle, in acciaio brunito, aperta totalmente al piano terra, dove vengono accolti la citata caffetteria e un piccolo blocco per i servizi, separati da una vetrata continua che garantisce ed esalta la continuità spaziale e visiva del piano della corte stessa.

Al di là delle soluzioni di dettaglio, il progetto di rifunionalizzazione di questo 'vuoto' ha rappresentato un'interessante occasione per favorire un dialogo interdisciplinare, con l'intento di giungere - pur sempre nell'ambito delle proprie specifiche competenze - a un intervento rispettoso dei valori storici e contemporanei della preesistenza architettonica. Esso, non solo ha permesso di rafforzare l'interazione tra le discipline coinvolte, ma ha altresì consentito di verificare l'importanza della loro azione coesa nel rapporto tra le istituzioni coinvolte, nonché di testare la 'vivacità' della stessa Scuola nel processo di modificazione dei suoi spazi. Questa esperienza, infine, ha avuto il merito di mostrare nel proprio ambito accademico - e non solo - la vera natura didattica del progetto, capace di formare il vuoto pensando ai pieni.

Note

- ¹ L'attività di lavoro matura all'interno della consulenza scientifica tra il Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura e l'Ateneo di Cagliari. Il "Progetto esecutivo per l'abbattimento delle barriere architettoniche e la fruizioni delle corti interne del complesso mauriziano in Castello a Cagliari" è stato coordinato dai docenti: Giovanni Battista Cocco, Adriano Dessì e Caterina Giannattasio, e si è avvalso delle consulenze specialistiche dell'ing. Emanuele Mura (Strutture e impianti) e del dott. Luca Iriti (Botanica).
- ² L'attività di lavoro matura a valle della convenzione di ricerca scientifica sottoscritta dal Dipartimento di Ingegneria civile, Ambientale e Architettura col Comune di Cagliari. Il "Piano Particolareggiato del Centro Storico (PpCs). Zona A del Comune di Cagliari e della Municipalità di Pirri" è stato approvato il 19.01.2017.
- ³ L'Ateneo di Cagliari è particolarmente attento a questi temi, come attesta l'attività svolta dalla prof.ssa Donatella Rita Petretto - Delegato del Rettore in materia di integrazione sociale e diritti delle persone con disabilità -, il cui gruppo di lavoro, di cui è responsabile nell'ambito dei "Servizi per l'Inclusione e l'Apprendimento. Ufficio disabilità e D.S.A.", sta svolgendo puntuali e sistematici rilievi per l'abbattimento delle barriere architettoniche nei complessi universitari. Inoltre, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura sta per essere istituito il Laboratorio interdipartimentale "Cagliari Accessibility Lab - Accessibilità Fisica, Cognitiva e Sensoriale" (CALab), facente parte di una rete nazionale che già vede il coinvolgimento delle sedi di Brescia, Firenze, Napoli, Reggio Calabria, Torino, Trieste e Venezia.
- ⁴ L'edificio, denominato "Palazzo Mauriziano" via Corte d'Appello 16, distinto al NCEU al Fg. 18, Mapp. 1494 subb. 1-16, Mapp. 1499 e 3535 subb. 2-3 e Mapp. 1497, è stato sottoposto a Decreto di tutela n. 63 del 09.05.2013, ai sensi dell'ex art. 15 D.Lgs n. 42/2004 e s.m.i. (relatore: arch. Stefano Montinari; soprintendente ad interim: arch. Francesca Casule).

Didascalie

1. Cagliari, Scuola di Architettura. Corte est del Complesso Mauriziano (patio *ad impluvium*). Pianta dello stato attuale.
2. Cagliari, Scuola di Architettura. Corte est del Complesso Mauriziano (patio *ad impluvium*). Pianta di progetto.
3. Cagliari, Scuola di Architettura. Corte est del Complesso Mauriziano (patio *ad impluvium*). Immagine dello stato attuale.
4. Cagliari, Scuola di Architettura. Corte est del Complesso Mauriziano (patio *ad impluvium*). Immagine di progetto.





Bibliografia

Adriano, Dessi (2017), "Palinsesto e ambience della città storica" in Carlo, Atzeni (a cura di, 2017), *Nella città storica. Architettura contemporanea e contesti consolidati fra teoria e didattica del progetto*, Melfi, Libria, pp 40-49.

Giovanni Battista, Cocco e Caterina, Giannattasio (2017), *Misurare Innestare Comporre. Architetture storiche e progetto / Measure Graft Compose. Historical architectures and design*, Pisa, Pisa University Press.

Giovanni Battista, Cocco, Adriano, Dessi (2018), "L'Università nei territori. Pluralità di paesaggi tra ruralità e neo-metropoli", in Giovanni Rocco, Cellini (2018), *La domanda di architettura, le risposte del progetto*, Roma, ProArch, pp 52-55.

Donatella Rita, Fiorino, Martina, Porcu, Caterina Giannattasio (2018), "Realtà sotterranee nel quartiere Castello in Cagliari. Rilievi stratigrafici nell'ex complesso gesuitico di Santa Croce", in *Arkos*, 23-24, 2018, pp 29-55.

L'archeologia, futuro della città contemporanea. Un'esperienza didattica

Fabrizio Foti

Università degli Studi di Catania, DICAR - Struttura Didattica Speciale di Architettura di Siracusa, ricercatore universitario tipo A, ICAR/14, fabfoti@tin.it

Le città sono l'esito del susseguirsi di trame e orditure che, nel tempo, si sovrappongono mettendo sovente in evidenza contraddizioni, lacune e discontinuità del palinsesto urbano. Il conflitto di autonomie di logica, di contesto d'uso e forma, di passati e presenti differenti, manifestano il bisogno di trovare una risoluzione capace di innescare una nuova vitalità e una nuova riconoscibilità di senso e struttura della città. La reinterpretazione contemporanea delle tracce archeologiche trova nel progetto di architettura il luogo in cui interrogarsi criticamente su ciò che tali preesistenze hanno ancora oggi in potenza: ovvero le capacità di riemergere, nel contemporaneo, come inediti elementi primari. Elementi, cioè, in grado di risolvere le discontinuità e le smagliature tra le figure autonome del tessuto urbano, innescando nuove tensioni nella costruzione della città.

La partecipazione della SDS di Architettura di Siracusa alla prima Summer School di progettazione architettonica e urbana, *Contemporary Architecture and Archaeological Sites: the study case of Vibo Valentia* - diretta dal dipartimento d'ARTE dell'Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria - è stata un'occasione di confronto tra differenti scuole di Architettura sul ruolo del progetto, nel rapporto tra archeologia e città contemporanea. Ruolo in cui si è sperimentato proprio il riconoscimento critico di un'attualità delle tracce del passato, nel ripensare la città del presente e del futuro. Di questa esperienza è senz'altro opportuna la condivisione di qualche considerazione e del racconto di alcuni esiti progettuali, che ci permettono di maturare un bilancio critico a posteriori.

Il primo fatto che si è cercato di comprendere, durante la visita a Vibo Valentia che ha preceduto il lavoro sul progetto, è stato il contesto territoriale. La visita al Castello Medievale di Vibo è coincisa, immediatamente, con un'opportunità per comprendere la posizione privilegiata e strategica della città, ieri come oggi: il castello, infatti, è come una sorta di *panopticon*, da cui si ha un notevole punto di vista sul territorio che consente la comprensione di relazioni di area vasta. È dal sito del castello che è possibile capire la condizione insediativa di Vibo Valentia. La città sorge su un promontorio che si affaccia, contemporaneamente,

su due valli: quella che digrada prima verso l'entroterra e che risale, poi, verso l'altipiano dell'Aspromonte; quella che si distende verso il mare Tirreno, il cui limite visivo è l'orizzonte da cui emergono i profili delle isole Eolie. Collocandosi a cerniera tra questi due paesaggi, Vibo Valentia, permette il dominio visuale su un ampio territorio, punteggiato da un sistema insediativo di piccoli nuclei urbani che seguono le valli di risalita verso il massiccio montuoso interno dell'Aspromonte.

La seconda cosa che si è potuta capire è che le mura di Hipponion, anticamente, richiudevano in un anello il promontorio su cui si è fondata la città e permettevano il disvelamento di tutto il territorio esterno. Oggi, delle antiche mura - come delle altre testimonianze della città greco-romana - non rimangono che alcuni frammenti in rovina, di cui solo in parte si riesce a comprendere un'orditura e una logica insediativa originaria e sistemica. Inoltre, di tale trama non è sempre possibile decifrare coincidenze e differenze tra i tessuti eterogenei del costruito recente. In molti punti, la presenza delle mura è sostituita da strade moderne che non permettono una fruizione lenta e pedonale del circuito di margine dell'antico sedime, né la comprensione dello spazio archeologico in relazione ai tessuti moderni e contemporanei che costituiscono l'attuale palinsesto urbano e territoriale. Lungo il perimetro storico delle mura difensive greche - e all'interno dell'area da esso parzialmente delimitata - sono presenti edifici, spazi pubblici e aree marginali che inibiscono le possibilità di un organico rapporto con i ruderi archeologici: emerge, per questo motivo, il bisogno di pensare ad un "mosaico urbano" da ricomporre.

Traendo spunti critici da queste premesse sulle problematiche attuali di Vibo, l'ipotesi su cui si è voluto lavorare riguarda la possibilità di ridefinire una soluzione di continuità della città, una demarcazione che reintroduce la figura di un *ring*. Un nuovo sistema anulare, dunque, immaginato come un parco anulare che si sovrappone al tracciato delle antiche mura. Un anello, questo, che permette di re-intessere il sistema archeologico con la città contemporanea e il suo intorno. In tal senso, il bordo delle mura non è più considerato come un "limite fisico urbano", una linea che stabilisce perentoriamente ciò che è interno e ciò che è

esterno, ma come uno spazio di relazione tra città e territorio. Questo *ring* è delimitato a sud dall'asse dell'antico *decumano* (l'attuale corso Vittorio Emanuele), che collega contemporaneamente il Castello, la piazza del Municipio, l'antica necropoli e una nuova piazza panoramica di progetto che risolve, mediandolo nel suo spessore, un netto cambio di quota della città.

La nuova *promenade* di bordo si estende al perimetro interno del *castrum* romano e prosegue ancora, in senso trasversale, fino all'area archeologica di Sant'Aloe; da qui continua, fino a toccare nuovamente il *ring* verso nord.

All'interno del sistema urbano, individuato dal nuovo *ring*, sono tre le aree di cui si è ritenuto opportuno produrre un approfondimento progettuale:

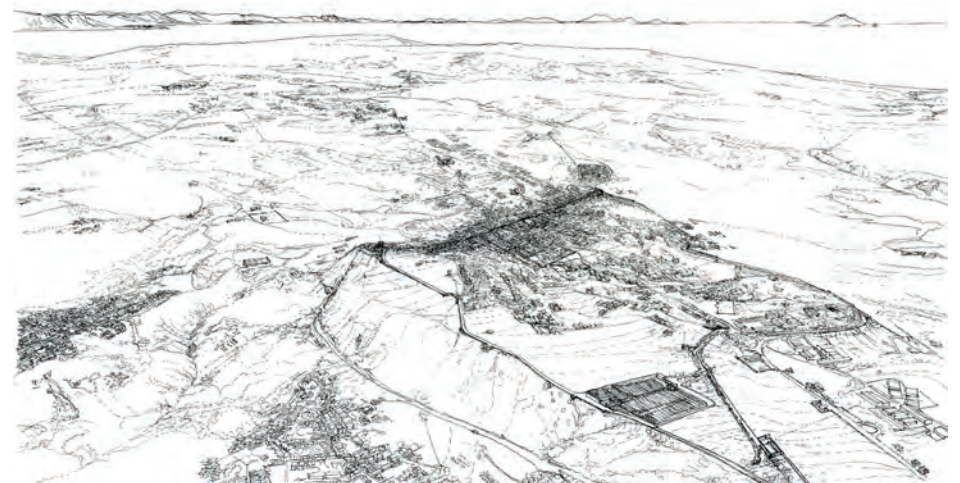
- un lotto libero di pianta triangolare che si colloca a cerniera dell'intero sistema: un luogo che ben si presta ad accogliere un parcheggio, una fermata per autobus e una serie di servizi per la fruizione turistica della città. Un punto strategico, questo, da cui è possibile riconoscere, con lo sguardo, le altre emergenze storiche e archeologiche più rappresentative di Vibo;
- un nuovo teatrino all'aperto, nei pressi delle antiche mura, che permette di ottenere un punto di sosta di notevole importanza per due fattori strategici: dal teatrino si è in grado di orientare precisamente uno sguardo geografico che aiuta a comprendere la ragione insediativa dell'antica città greco-romana, con la sua *forma urbis* originaria a monte, e la sua relazione con l'antico porto, a valle. L'ipotetica presenza del nuovo teatrino, in prossimità delle mura greche, posto come elemento chiave del tratto di circuito di fruizione dei ruderi, introduce la possibilità di un uso collettivo pubblico che garantisce un presidio continuo e differente del sito archeologico di Hipponion;
- una nuova piazza di testa del *decumano*, che consiste nel tetto-giardino di un edificio al cui interno sono stati ipotizzati gli spazi di un nuovo *antiquarium* di progetto. Un edificio/sostruzione, questo, che connette per gravità la quota del *decumano* con il percorso di bordo più a valle. La copertura/piazza dell'*antiquarium* garanti-

sce inoltre uno sguardo verso il fondale monumentale del castello medievale, che si trova all'estremità opposta dell'asse storico del *decumano*.

La visione di insieme, che il progetto urbano elaborato dai docenti e dagli studenti della SDS di Architettura di Siracusa suggerisce, troverebbe un'ulteriore estensione qualora si dovessero intraprendere nuove campagne di scavi archeologici. In tal senso, sono due gli scenari di sviluppo che si potrebbero concretizzare:

- il primo è relativo all'area di Sant'Aloe dove, attraverso ulteriori rilevamenti e disvelamenti, sarebbe possibile ottenere una visione più chiara della conformazione architettonica e spaziale delle rovine romane e pensare, a quel punto, ad un progetto puntuale di alcuni dispositivi per la loro protezione e fruizione;
- il secondo riguarda l'ipotesi di nuovi scavi nel margine sud della città. In questo caso, qualora un rilievo archeologico portasse alla luce altre possibili testimonianze antiche, non sarebbe da escludere l'eventualità di estendere il *ring* anche a quella parte della città, concludendo così, definitivamente, il bordo esterno in coincidenza con la traccia delle antiche mura.

In sintesi, il ripensamento del perimetro delle mura difensive greche di Vibo Valentia, come un nuovo sistema anulare di fruizione urbana, garantirebbe la riconnessione dei fatti storici e contemporanei più significativi della città: il castello medievale (oggi sede del museo archeologico e della soprintendenza di Vibo); il principale corso cittadino, nato sull'originario sedime del *decumano* romano; il sito del tempio greco di Kore; il sito archeologico di Sant'Aloe, con i resti di alcune *domus* romane, apprezzabili per i pregevoli mosaici. Il ruolo di questo nuovo *ring*, che traduce le tracce e le impronte delle mura e delle loro pertinenze in un parco anulare, è quello di ripensare il bordo della città - e tutte gli ambiti marginali privi di uno statuto preciso - come un sistema complesso, ma di senso riconoscibile. Per ragionare su una tale condizione inedita per Vibo Valentia, il progetto della SDS di Architettura di Siracusa mette in atto una strategia di dissoluzione del margine fisico: tramutando il confine, il recinto, la barriera e lo spazio indefinito dei vuoti



urbani in spazio fruibile, in spazio di mediazione e di connessione. Una strategia, questa, che rifugge dall'equivoco di un confinamento e di una conclusione della città in un sistema urbano, tutto *intra mœnia*, che la figura del *ring* potrebbe suggerire, ma che interpreta piuttosto il nuovo sistema circolare del parco delle mura come un ambito di mediazione. Un ambito che permetterebbe di attribuire un'attualità alle preesistenze archeologiche e storiche nella città contemporanea, introducendo nuovo senso anche nella città in estensione e nel reticolo di infrastrutturazione dell'area vasta, per mezzo del ricorso all'ordito di un antico mosaico urbano e territoriale.

Didascalie

Fig. 1: Fabrizio Foti, *un nuovo ring per Vibo Valentia*, disegno a penna su carta, luglio 2019.

Fig. 2: Fabrizio Foti, *un nuovo ring per Vibo Valentia*, *l'asse del decumano e l'antiquarium*, disegno a penna su carta, luglio 2019



Riattivare patrimoni abbandonati: il caso del S.Maria della Pietà

Andrea Grimaldi

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 16, andrea.grimaldi@uniroma1.it

Cristina Imbroglini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario, ICAR 15, cristina.imbroglini@uniroma1.it

Molti interventi di recupero e riattivazione del patrimonio edilizio dismesso sono oggi orientati ad un uso sociale.

Nelle grandi aree urbanizzate contemporanee aumentano gli spazi in abbandono, incapaci di adattarsi alla rapidità delle trasformazioni socio-economiche in atto.

Parallelamente in ambito sociale aumenta la domanda di spazi per attività di supporto alle fragilità derivanti da inadeguatezza di reddito e/o difficoltà socio-relazionali che la città contemporanea sembra esacerbare.¹

Il riuso a fini sociali, dopo una progressiva affermazione attraverso iniziative di auto-recupero, è sempre più incentivato da dispositivi normativi e intese a livello nazionale e locale.²

Tra le tante tipologie di edifici che costituiscono questo immenso patrimonio abbandonato, oltre alle fabbriche, ai capannoni, ai sedimi ferroviari e industriali, ci sono anche conventi, ospizi, ospedali storici e manicomi, che a volte non risultano completamente dismessi. Anche in questi casi, in cui la continuità della “vocazione assistenziale” dovrebbe spingere per un recupero chiaramente orientato ad una riattivazione con destinazione a fini sociali, quest’operazione non è per nulla scontata né banale. Essa impone infatti un’attenta analisi delle condizioni pregresse anche in termini di relazioni, regole e storie che in quei luoghi si sono sviluppate. In alcuni casi i luoghi si configurano come preziosa testimonianza della storia e dell’evoluzione della medicina, della psichiatria, dell’assistenza sociale che è opportuno tutelare e valorizzare. In questi casi la prospettiva di riuso, deve alimentare un dialogo tra architettura, nuove pratiche terapeutiche e nuove forme di welfare, partendo dall’assunto che per innovare i servizi occorre innovare anche gli spazi nei quali questi vengono erogati.

Muovendo da queste premesse il nostro gruppo di ricerca interdisciplinare ha lavorato all’interno del Progetto europeo INSPIRE,³ alla proposta di trasformazione dell’area dell’ex ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà a Roma in *Parco della salute e del benessere*: una filiera integrata di servizi per la cura e il benessere psico-fisico dei cittadini attraverso la quale sviluppare nuove forme di promozione della salute,

orientamento ai servizi, educazione a nuovi stili di vita, formazione e inserimento lavorativo per le persone con fragilità psichiche. Il progetto è stato sviluppato pensando in modo particolare alle fasce sociali più disagiate ma ha l'obiettivo di offrire servizi tali a tutta la popolazione.

La proposta, che interessa l'intero complesso, costituito da spazi aperti e costruiti, è stata messa a punto in accordo con le finalità del progetto INSPIRE⁴ di concerto con la dirigenza della ASL, tenendo inoltre conto delle diverse iniziative che, nel corso degli anni, hanno avviato un processo di auto-recupero a fini sociali.⁵

L'esperienza ha costituito una importante prova di dialogo tra memorie e valori ereditati dal passato ed esigenze future, mobili e continuamente cangianti, proprie di una società in rapida e continua evoluzione.

Per il progetto di architettura e di paesaggio ha significato confrontarsi con configurazioni aperte, flessibili, disponibili a ulteriori adattamenti anche attraverso forme di co-progettazione in grado di favorire la fattibilità sociale ed economica degli interventi senza per questo perdere la dimensione valoriale dello spazio architettonico preesistente.

La multidisciplinarietà del gruppo ha costituito un importante strumento di ricchezza e confronto metodologico che partendo dalle due scale, apparentemente opposte, del paesaggio e degli interni, ha visto nell'uomo l'unità di misura attraverso il quale recuperare l'integrità della visione progettuale.

Riattivare gli spazi aperti

Il progetto di riattivazione degli spazi aperti si è avvalso di una modalità di lavoro propria del progetto di paesaggio, capace di confrontarsi simultaneamente con i processi di costruzione storica e con le possibilità di evoluzione e proiezione al futuro, necessarie ad affrontare un nuovo ciclo di vita. Questa modalità di lavoro muove quindi dal riconoscimento di eredità e valori del passato che fanno di S. Maria della Pietà un *unicum* nella storia della disciplina psichiatrica e delle modalità di cura e assistenza a essa correlate, valorizzando scelte progettuali che ancora oggi dimostrano, per la loro portata innovativa, grandi potenzialità di attivazione sociale, puntando ad un potenziamento delle prestazioni

ecologiche, inscindibili dai significati di salute e benessere della città contemporanea.⁶

Il parco dell'ospedale come spazio pubblico. Il parco era stato progettato come uno spazio pubblico, aperto alla città e ai suoi abitanti, organizzato in viali, aiuole e giardini con padiglioni *disseminati irregolarmente* per realizzare una vera e propria città giardino che non somigliasse a un luogo di reclusione e nemmeno a un ospedale. Questa intenzione progettuale era supportata dalla scelta di realizzare una siepe di biancospino al posto del muro perimetrale.⁷ Il nostro progetto tende a restituire leggibilità a questo impianto così innovativo, reinterpretando i tre viali principali come altrettanti circuiti tematici dedicati alle nuove attività: movimento e pratica sportiva nell'anello esterno, a diretto contatto con il paesaggio circostante; attività collettive (formazione, inserimento lavorativo, ristorazione) nel viale centrale; relax e benessere individuale nel piazzale interno dove la vasca centrale e l'aiuola costituiscono, sin dalle fasi originarie d'impianto, una piccola oasi di naturalità e biodiversità.

La permeabilità tra spazi aperti e costruiti. Nell'impianto originale i diversi tipi di spazi aperti erano in stretto rapporto con le attività ospitate negli edifici: i giardini *recinti*, in adiacenza ai padiglioni dedicati ai degenti "più pericolosi" permettevano di stare all'aperto in condizioni di sicurezza; le grandi aiuole con i boschetti di conifere e i prati erano dedicate alle "riunioni all'aperto, i giuochi, le feste,"⁸ gli spazi coltivati interni ed esterni all'ospedale e gli edifici rurali erano dedicati alle attività agricole connesse al progetto di ergoterapia e auto-sostentamento del manicomio.

Il progetto reinterpreta questi diversi tipi di permeabilità tra spazi aperti e costruiti per organizzare attività che permettano diversi livelli di interazione sociale: giardini per attività riservate a specifici gruppi di assistiti, boschetti e spazi aperti per attività comuni a più servizi e aperte a tutti. Come ideale estensione all'aperto delle attività che si svolgono negli edifici, le aree ad essi limitrofe potranno essere attrezzate progressivamente in rapporto a esigenze specifiche, attraverso allestimenti verdi e

dispositivi caratterizzati da versatilità, flessibilità, semplicità e, in diversi casi, anche da reversibilità e possibilità di auto-costruzione.

Ricchezza ecologica. Il parco ha ospitato sin dall'inizio una collezione di piante, anche esotiche e rare, che nel tempo si è arricchita attraverso l'intervento di medici, infermieri, pazienti. Il progetto intende rileggere questo straordinario patrimonio di biodiversità e stratificazione intervenendo per contrastare gli effetti negativi di un lungo periodo di abbandono e potenziare il ruolo ecologico di riequilibrio ambientale in un contesto urbano oggi densamente urbanizzato.

Riattivare gli spazi costruiti

Se per gli edifici vincolati la disciplina del restauro ha oramai da anni codificato le modalità d'intervento che mirano ad una sostanziale conservazione quanto più possibile integrale del manufatto, per il patrimonio edilizio storico, ma non monumentale, ci si trova spesso in condizioni d'incertezza, che rischiano sovente interpretazioni che eccedono, o dal lato della conservazione a priori, in virtù di un'acritica patente di vecchiaia, o da quello della trasformazione/demolizione generalizzata, con una totale mancanza di attenzione nei confronti dei segni e significati storici sedimentatisi nelle forme materiali che gli edifici rappresentano. È sempre difficile trovare il giusto equilibrio tra le due opposte tendenze. Le scelte compositive e funzionali che hanno prodotto questi spazi, le tracce che marciano queste architetture rappresentando plasticamente storie, azioni quotidiane e comportamenti vitali delle persone che ci hanno vissuto, sono un tema importante nel processo di trasformazione e recupero a nuova vita di questi edifici. La riattivazione deve alimentare una riflessione critica sugli interventi, anche di modesta entità (adeguamenti normativi e impiantistici) che cambiano l'immagine e la qualità degli spazi, esterni e interni, con un potere trasformativo spesso inversamente proporzionale alla dimensione fisica dell'azione.

A S. Maria della Pietà molti padiglioni hanno subito nel corso degli anni alterazioni dovute a piccole addizioni volumetriche e adeguamenti impiantistico-funzionali che non si sono mai posti il problema dell'immagine complessiva dell'edificio, trasformandola così, quasi sempre, in modo profondamente negativo.





Attraverso uno studio attento delle fonti documentarie ed un rilievo speditivo è stato possibile ricostruire la chiarezza compositiva degli impianti originari, condizione dalla quale partire per una nuova reinterpretazione degli ambienti attraverso l'utilizzo di categorie d'intervento anche di piccola scala come quella delle *attrezzature architettoniche*.⁹

Il progetto in questa prima fase ha interessato tre padiglioni selezionati in virtù delle differenti caratteristiche funzionali e tipologiche di ciascuno, espressione rappresentativa del più vasto sistema edilizio del S. Maria della Pietà.

Padiglione 10. In questo padiglione l'impianto tipologico risulta essere estremamente chiaro nelle sue logiche aggregative ma con evidenti criticità per quanto riguarda il comportamento statico rispetto ad eventuali azioni sismiche.¹⁰ Per poter realizzare, in coerenza con il progetto INSPIRE, un ostello contemporaneo con una quota di alloggi "protetti" si è previsto l'inserimento di una nuova struttura in acciaio all'interno del corpo centrale dell'edificio che, nel rispondere alle problematiche strutturali, fosse attenta a non contraddirne l'identità e al contempo proponesse una nuova idea di spazio residenziale condiviso in cui gli elementi portanti assumono il ruolo di dispositivi che attrezzano lo spazio con una nuova e chiara volontà estetico-figurativa.

Padiglione 18. In questo padiglione si è prevista la realizzazione di laboratori socio-occupazionali. Partendo dal dato statico-strutturale che ha evidenziato una risposta sufficientemente efficiente dell'edificio ad un eventuale sisma, l'intervento è stato pensato con modalità operative più prettamente allestitivo che hanno interessato la fodera interna dello spazio. Unica eccezione la campata d'ingresso dove si sono previste modifiche sui solai per realizzare spazi a doppia altezza animati da dispositivi mobili verticali per la comunicazione delle attività della struttura e l'esposizione di prodotti realizzati dai corsisti.

Padiglione 28. In questo edificio, che originariamente ha svolto la funzione di luogo per la preparazione dei pasti per tutti gli abitanti del com-

plesso, si è ritenuto utile recuperare la vocazione gastronomica della struttura, trasformandolo in scuola di cucina e ristorazione sociale con relativi spazi di somministrazione e vendita gestiti con un accordo tra istituzioni attive nel sociale, sia pubbliche sia private. Essendo uno dei padiglioni che hanno subito maggiori trasformazioni si è deciso di intervenire con demolizioni puntuali che riportassero l'organismo edilizio alla coerenza dell'impianto originario per poi operare con aggiunte contemporanee attente ad interpretare il carattere della struttura, rinforzandone le logiche compositive primigenie e migliorandone l'organizzazione distributiva. L'intervento non sviluppa mai una vera e propria contrapposizione contenuto/contenitore ma persegue sempre l'obiettivo di reinterpretare lo spazio a partire dai suoi elementi costitutivi, in un processo in cui cambiando l'ordine dei fattori il prodotto percepito cambia, pur restando intrinsecamente se stesso.

Note

¹ Cfr. *UN,(2016) New Urban Agenda*

² Cfr. Protocollo di intesa tra il Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali e l'Agenzia del Demanio per destinare agli Enti del Terzo settore immobili pubblici inutilizzati e i beni mobili e immobili confiscati alla criminalità organizzata, da utilizzare esclusivamente per lo svolgimento delle attività di interesse generale previste dal Codice del Terzo Settore (28 /11/2017); Regolamento per l'assegnazione ad uso socio-culturale, assistenziale, ricreativo-sportivo e di tutela ambientale di beni immobiliari ascritti al Patrimonio disponibile ed indisponibile del Comune di Roma (DCCn. 26 del 2.2 1995); Deliberazione n. 219 del 23.7

³ Progetto INSPIRE – INnovative Services for fragile People in RomE –EU Programme for Employment and Social Innovation 2014 – PROGRESS AXIS, Lead partner: Roma Capitale, Dipartimento Politiche Sociali, Sussidiarietà e Salute, Diap-Sapienza: coordinamento scientifico: L. Caravaggi, C. Imbroglini; Reinterpretazione degli spazi aperti: C. Imbroglini, con R. Ciraci, C. Di Dato, S. Pompili; Reinterpretazione degli spazi interni degli edifici: A. Grimaldi, con C. Blasi, C. Ross Mingoli, N. Palma; Miglioramento delle prestazioni strutturali e antisismiche degli edifici: L. Sorrentino (DISG- Sapienza), con M. Ambrogi e S. Baroni; fotografie: A. Cimmino

⁴ Il progetto, concluso nel 2017, risponde all'esigenza di sostenere la riforma dei servizi per la fragilità sociale a Roma, sperimentando un sistema integrato di azioni che comprendono il riuso degli spazi inutilizzati e la sperimentazione di servizi innovativi (laboratori socio- occupazionali ,condomini solidali, tutoring e tirocini)

⁵ L'ospedale psichiatrico aperto nel 1915 è stato chiuso nel 2000, a seguito di un lun-





go processo di de-istituzionalizzazione avviato con la legge Basaglia. Alcune iniziative di riuso e recupero come quelle legate al Giubileo del 2000 o al possibile trasferimento di alcune sedi della Sapienza (2003), sono rimaste incompiute. Attualmente nel parco sono presenti diversi uffici municipali e della ASL, l'archivio storico, il Museo Laboratorio della Mente, la Falegnameria sociale e diversi servizi assistenziali. Gli spazi aperti versano però in condizioni di semi-abbandono

⁶ Il nostro programma di lavoro è in linea con quello delineato da James Corner per il recupero dei paesaggi storici: "*the reclaiming of site might be measured in three ways: first in the retrieval of memory and the cultural enrichment of place and time; second in terms of social program and utility, as new uses and activities are developed; and third in terms of ecological diversification and succession.*" Corner, J.(1999), *Recovering landscape: Essays in contemporary landscape theory*. Princeton Architectural Press.p. 13

⁷ Fino ad allora l'unico ospedale psichiatrico non recintato da mura, ma da una cancellata, era quello di Udine (1898-1906)

⁸ Negri E, Chiera S. (1907), *Relazione esplicativa del progetto presentato dagli'ingegneri Edgardo Negri e Silvio Chiera*, Roma, novembre 1907 Archivio Storico dell'Ospedale Santa Maria della Pietà di Roma, Sezione D – 1025, p.11

⁹ Cfr. Grimaldi A.,(2012) *Attrezzare l'architettura. Strategie trasformatrice per l'architettura del terzo millennio*, Officina edizioni, Roma

¹⁰ Le verifiche strutturali sono state eseguite attraverso metodi non invasivi dal gruppo coordinato da L. Sorrentino (DISG-Sapienza)

Didascalie

Le foto del parco e dei padiglioni di Santa Maria della Pietà sono di Alessandro Cimmino (aprile 2019)

Bibliografia

Caravaggi L., Imbroglini C., (2016) *Paesaggi socialmente utili. Accoglienza e assistenza come dispositivi di progetto e di trasformazione urbana*. Quodlibet, Macerata

Corner, J.(1999), *Recovering landscape: Essays in contemporary landscape theory*. Princeton Architectural Press, Princeton

Grimaldi A.,(2012) *Attrezzare l'architettura. Strategie trasformatrice per l'architettura del terzo millennio*, Officina edizioni, Roma

Negri E, Chiera S. (1907), *Relazione esplicativa del progetto presentato dagli'ingegneri Edgardo Negri e Silvio Chiera*, Roma, novembre 1907 Archivio Storico dell'Ospedale Santa Maria della Pietà di Roma, Sezione D – 1025

La quota come luogo dell'esperienza

Simone Leoni

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 14, simone.leoni@uniroma1.it

Il concetto di "quota" ammette più accezioni e, fra quelle più vicine al vocabolario della specifica disciplina architettonica, ne ammette almeno due: la quota geometrica, da un lato, definita come la distanza di un punto da un piano di riferimento e la quota topografica, dall'altro, ovvero la distanza tra un punto del terreno e la sua proiezione su un piano di riferimento. In generale, si preciserà qui una definizione che integri le due sopra citate: sarà "quota" la distanza, da un piano di riferimento, di un punto collocato su un dato suolo. Un suolo potenzialmente urbano, archeologico o comunque caratterizzato, ma per cui questa elevazione assume un carattere specifico. Elevare il percorso dal suolo genera di per sé esperienza e narrazione: il mestiere del buon architetto è quello di dare a tale operazione un orientamento chiaro, ma al contempo dissimulato nella libera fruizione dell'osservatore. Per individuare il filo narrativo che tale orientamento induce, di conseguenza, bisogna equipaggiare l'esercizio del progetto con un'adeguata strumentazione teorica di supporto.

Suoli urbani, suoli archeologici.

Il progetto di ricerca *Colosseum_Square and Museum. Moving through history in the time of global tour*, condotto presso il DiAP di Sapienza Università di Roma, è stata un'occasione di studio e di progettazione in cui il forte contatto fra il nuovo e l'antico è portatore di un'energia straordinaria. Il lavoro di Ricerca, articolato e al contempo operativo sul fronte sia più strettamente teorico sia più apertamente progettuale, articola una serie di operazioni orientate al ripensare uno spazio urbano come quello della Piazza del Colosseo e di contigue articolazioni quali la direzione verso via di San Gregorio, alle pendici del Celio e del Palatino in direzione Circo Massimo e la via dei Fori Imperiali, asse diretto a Piazza Venezia e al Campo Marzio. Il lavoro progettuale legato all'area dei Fori Imperiali si è posto, dai primordi, l'obiettivo di ragionare il suolo quale luogo della memoria, della stratificazione dei segni e di manifestazione di una continuità fra Genius loci e Genius saeculi. L'asse di via dei Fori Imperiali, radicale alterazione - per mano fascista - del tessuto urbano, sbancò interamente la Collina Velia, un'occlusione congenita della valle

del Colosseo di cui la pianificazione urbana di Roma antica dovette più volte tener conto. Aprire la vista al Colosseo fu un'operazione radicale della Roma del Novecento, semplificata nel tracciamento planimetrico di un'emancipatrice linea retta a congiunzione di due poli: l'obiettivo era chiaro, riguardare il Colosseo da Piazza Venezia. Un passaggio su più quote e su più suoli, quello fra il Foro Romano e i Fori Imperiali, in un luogo dalla doppia natura: una archeologica e una urbana. Città e archeologia, tempi e registri di secoli lontanissimi sono divisi da quella sottile distanza misurabile, con una semplice azione, in una quota. La quota è depositaria quanto potenza e atto della fruizione dell'antico da parte del presente: progettarne la quota è quindi progettarne percezione, immagine e idea.

La quota fra esperienza e narrazione.

Il progetto di architettura per un suolo come quello appena descritto, denso di tracce archeologiche e urbane, porta a necessitare una definizione per obiettivi e per metodo. È del tutto evidente che si ritengano necessarie una sensibilità specifica, una particolare attenzione e una efficace chiave interpretativa. È ragionevole pensare, di conseguenza, che per districare le istanze di un sistema complesso-pluriarticolato di strati e di tempi si possa ricorrere ad un procedimento definibile di reviviscenza critica, che porti in luce un'esperienza della reinterpretazione mossa da una profonda coscienza storica e, allo stesso tempo, da un'ineludibile necessità di adesione alla sintassi logico-formale del contemporaneo. È necessario immaginare la riproposizione di un'esperienza autentica, ma non per questo simulatoria e forzatamente emulativa, per parafrasare coscientemente un testo antico e trasporlo ad un linguaggio attuale e ben diffuso. Ad interagire in modo chiaro e deciso, in una cornice come quella descritta e rappresentata nella fig. 1, vi è il posizionamento della quota: un suolo con un carattere (integralmente o in parte) archeologico può portare ad una rilettura a doppio registro: uno potenzialmente filologico, uno potenzialmente reinterpretativo. La quota inferiore dell'immagine proposta in fig. 1 assolve integralmente all'esigenza di restituzione filologica di un'esperienza reiterativa del percorso antico. La tendenza

alla complanarità fra il suolo e la quota di progetto porta ad una coerenza implicita per cui le distanze, le relazioni reciproche fra le parti e le misure d'insieme risultano pressoché inalterate rispetto al testo antico. Una risposta, tuttavia, il più delle volte carente, sia dal lato esperienziale sia dal lato percettivo. Dal punto di vista esperienziale, in quanto tale complanarità non restituisce il significato che originariamente connotava la definizione di quel dato spazio, persa con la privazione delle assenti volumetrie architettoniche. Dal punto di vista percettivo, in quanto la visione restituita è completamente aberrata rispetto alla vera forma e totalmente aliena da una potenziale restituzione autentica. Elevare dunque la quota di passaggio, come mostrato nella fig. 1, assolve l'istanza del registro reinterpretativo, consegnando una visione d'insieme del piano di campagna altrimenti inattuabile. Ciò restituisce, da un lato, il significato della misura e delle distanze relative sottratte dalla complanarità e offre, dall'altro, una più chiara conoscenza specifica del singolo manufatto, come esplicitato dalla maggiore congruenza alla proiezione, sempre in fig. 1, su un piano di percezione ideale ottenuto mediante un'astratta operazione geometrica di ribaltamento.

Durante il progetto di Ricerca, si è posto l'obiettivo di come configurare una soluzione progettuale legata all'eventuale possibilità di esibizione di una ricostruzione virtuale della Forma Urbis Severiana, originariamente collocata sulla parete di fondo di una delle aule dell'angolo meridionale del Tempio della Pace nei Fori Imperiali di Roma. Un'imponente pianta di 18x13 m da proiettare su una superficie perpendicolare al suolo, con l'obiettivo di reinterpretare l'antica esperienza offerta dal manufatto di età imperiale. La reviviscenza critica si manifesta nella proposta di uno spazio analogo e della trasposizione, con una rilettura di un grande cavo, in potenziale connessione con la nuova uscita della linea C della Metropolitana di Roma e con il suolo della via dei Fori Imperiali. La costruzione è caratterizzata da una struttura tettonica dalle dimensioni volumetriche e lineari dell'aula d'età imperiale, con una copertura leggera in acciaio, cassettonata e ortotropa, a rivisitarne la tecnica e l'antica perizia. Lo spazio interno è investito da una luce radente e qualificato da una forte permeabilità tra esterno e interno. A tali caratteristiche di

fondo deve aggiungersi il ruolo protagonista della quota: la percezione della parete su cui è destinata la proiezione della Forma Urbis è difatti possibile dallo spazio leggermente al di sotto del piano urbano, luogo dell'interscambio fra ciò che è suolo e ciò che è ipogeo, ma al contempo da un passaggio in elevazione, attraverso una serie di rampe che connettono la via dei Fori Imperiali alla riqualificazione – anch'essa proposta nel progetto di Ricerca – della Villa Silvestri Rivaldi, fronte alla Basilica di Massenzio. La quota è il luogo dell'esperienza: esprime e manifesta la sospensione, il senso del tempo e del percorso, reinterpreta l'antico senso di ascesa verso la Collina Velia. Piano archeologico e piano urbano vengono l'uno nell'altro reinterpretati in una forma immersiva, lungo un percorso continuo che fra esterno e interno, fra ipogeo e fuori terra dà vita a una teoria di sequenze e di progressioni.

Note

¹ Progetto di ricerca *Colosseum_Square and Museum*: Orazio Carpenzano (responsabile scientifico), Filippo Lambertucci, Pisana Posocco, Luca Porqueddu, Manuela Raitano, con Paolo Marcoaldi (assegnista di ricerca) e con Irene Romano (area Antiquarium), Edoardo Marchese (area piazza del Colosseo), Angela Fiorelli e Simone Leoni (area Velia/Templum Pacis), Fabio Balducci (area Villa Rivaldi).

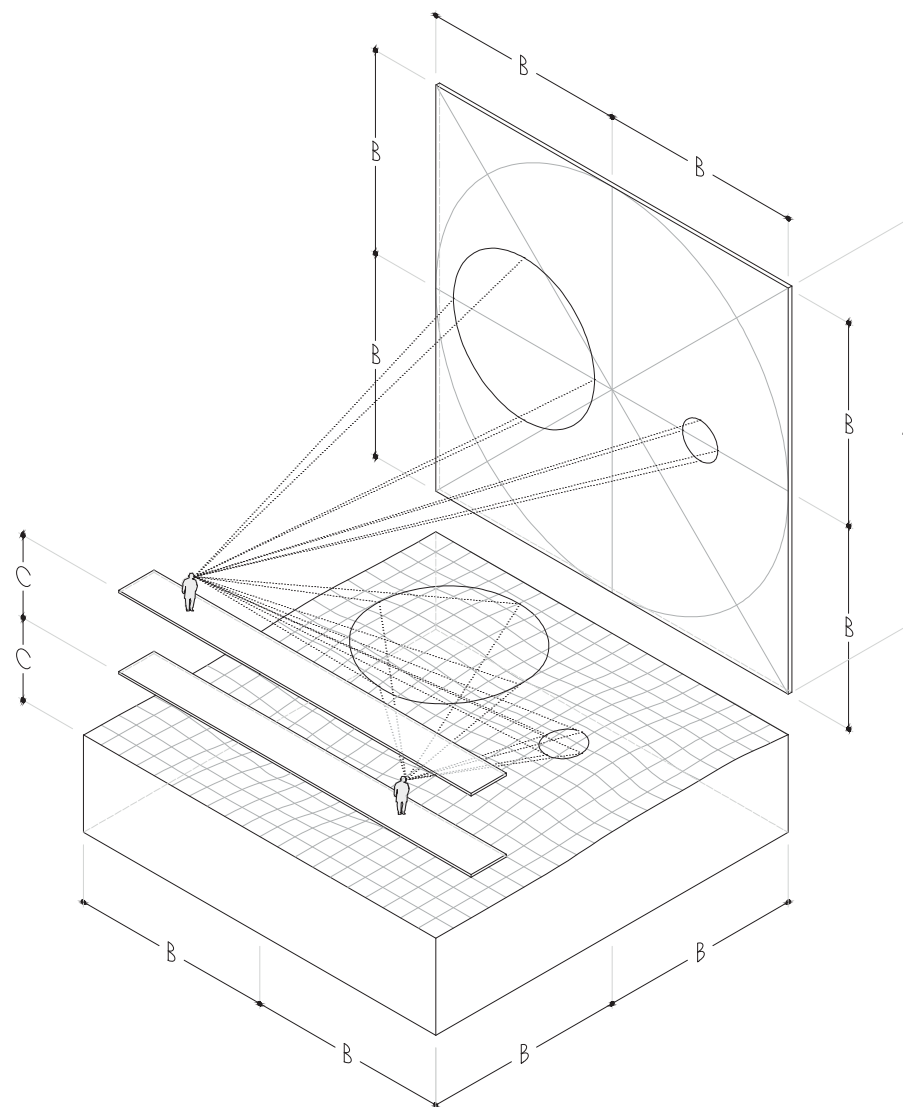
² Si noti come sul piano di ribaltamento p* la restituzione in proiezione ortogonale delle astrazioni geometriche disegnate al suolo vengano allineate, secondo un principio di miglioramento della percezione visiva dell'oggetto, con il baricentro collocato sulla linea mediana del piano stesso. In alternativa si sarebbe potuto scegliere, secondo un criterio di esatta rappresentazione del suolo, una proiezione sul piano di ribaltamento che tenesse conto delle posizioni reciproche degli oggetti rappresentati, privilegiando una lettura spaziale e assoluta a fronte della lettura relativa qui proposta.

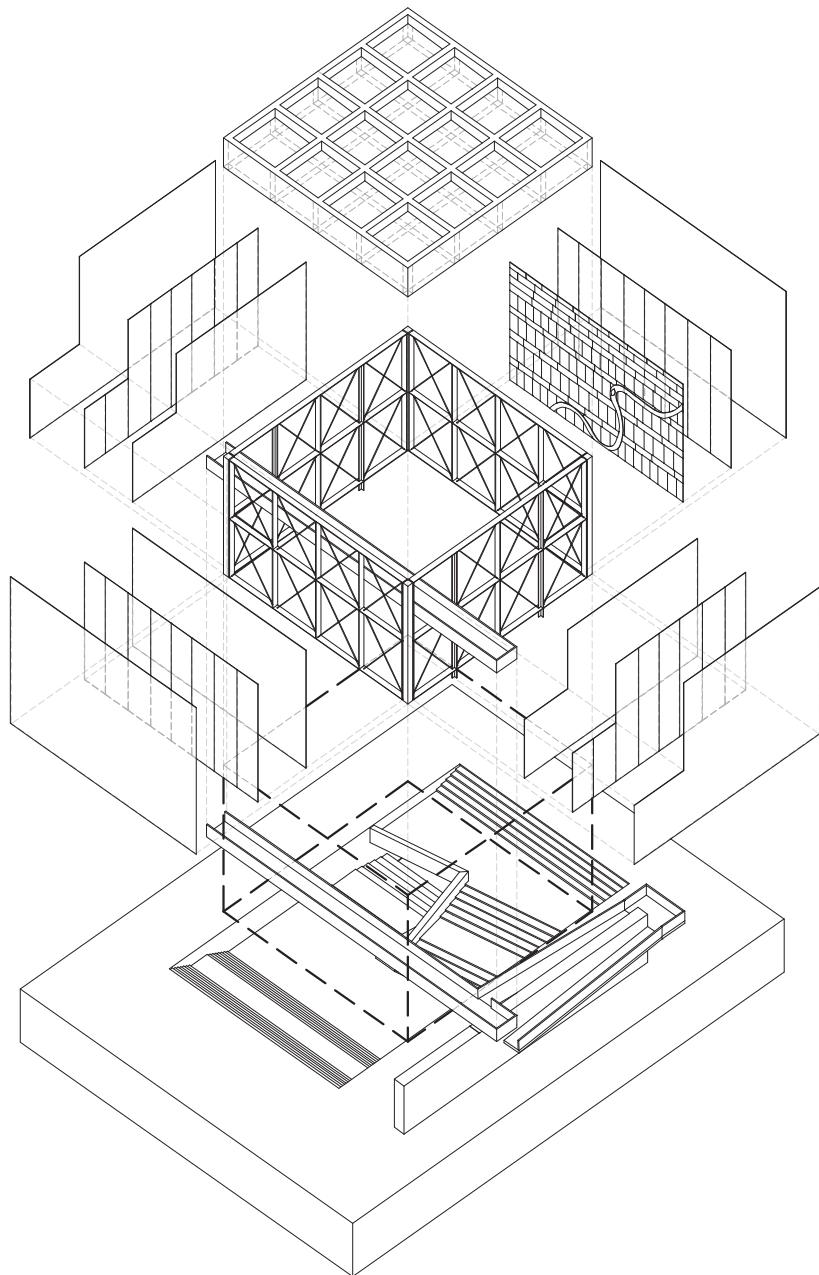
³ Si rimanda alla nota 1.

Didascalie

Fig. 1: Rappresentazione assonometrica di studio circa il rapporto fra l'osservatore, la quota di percezione e l'oggetto percepito su suolo non piano. Disegno di Simone Leoni.

Fig. 2: Esploso assonometrico di studio su una soluzione proposta nell'ambito della Ricerca *Colosseum_Square and Museum. Moving through history in the time of global tour*. Al rapporto con la quota è legato il rapporto di percezione con l'immagine della Forma Urbis Severiana sulla parete di fondo. Gruppo di lavoro: Manuela Raitano (capogruppo), Fabio Balducci (area Villa Rivaldi), Angela Fiorelli e Simone Leoni (area Velia/Templum Pacis). Disegno di Simone Leoni.





Bibliografia

Ada, Gabucci, Filippo, Coarelli (1999), *Il Colosseo*, Milano, Electa.

Filippo, Coarelli (2001), *Roma*, Bari, Laterza.

Mariano, Colagrossi (1913), *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*, Firenze, Libreria editrice fiorentina.

Rossella, Rea, Serena, Romano, Riccardo, Santangeli Valenzani (a cura di) (2017), *Colosseo. Un'icona*, Milano, Electa.

Rossella, Rea (2002), *Rota Colisei: la valle del Colosseo attraverso i secoli*, Milano, Electa.

Raffaele, Panella (1989), *Roma città e foro*, Roma, Officine edizioni.

Raffaele, Panella (2013), *Roma la città dei fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive edizioni.

Luca, Basso Peressut, Pier Ferico, Calari (a cura di) (2017), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aión.

Francesco, Careri (2006). *Walkscapes*, Torino, Einaudi.

Ri-abitare le ex basi militari italiane Sperimentazioni progettuali per il riuso di bunker e fortificazioni nelle province di Brescia Trento e Verona

Olivia Longo¹

Università degli Studi di Brescia, DICATAM - Dipartimento di Ingegneria Civile Architettura Territorio Ambiente e di Matematica, ricercatore universitario a tempo indeterminato, ICAR 14, olivia.longo@unibs.it

Davide Sigurtà²

Università degli Studi di Brescia, DICATAM - Dipartimento di Ingegneria Civile Architettura Territorio Ambiente e di Matematica, contratto di supporto alla didattica, ICAR 14, davide.sigurtà@unibs.it

Lungo il confine tra le province di Brescia, Trento e Verona, alcune opere militari, costruite e riusate durante i conflitti del XX secolo, versano ancora in uno stato di avanzato degrado. Nei casi in cui sono stati realizzati lavori di pulizia e messa in sicurezza, la mancanza di una visione chiara delle possibilità di relazione e integrazione tra edificio e contesto ha reso vani gli interventi, generando una dispersione reiterata delle risorse impiegate.

La sfida di questi progetti, necessariamente multidisciplinari, risiede nella capacità di accogliere e trasformare tutte le potenzialità di questi edifici attraverso sistemi sostenibili, sia dal punto di vista finanziario che da quello dell'inserimento in contesti territoriali specifici, nel rispetto della cultura e delle tradizioni di un luogo.

La costruzione di reti ad uso turistico-esperienziale deve affrontare la questione del mantenimento di numerosi reperti militari di dimensioni importanti, le cui opere basilari di pulizia e manutenzione non trovano sufficienti risposte economiche dalla sola destinazione d'uso di tipo storico-museale.

Questo studio di aree militari dismesse è stato avviato nel 2013 con l'analisi delle aree del Fronte della Grande Guerra nella provincia di Brescia, e comprende una serie di ipotesi di intervento per la valorizzazione di forti, bunker e linee di trincea.

Di seguito saranno descritti sinteticamente tre casi studio che segnano le tappe principali di questo percorso di ricerca: dalla concezione di microarchitetture per la conoscenza della storia dei luoghi, attraverso attività esperienziali, al riuso di ruderi per la trasmissione di memorie collettive significative che, in alcuni casi, sono ancora molto recenti, come l'eredità culturale dell'ex Base NATO West Star della Guerra Fredda.

La filosofia di ogni strategia progettuale è stata fondata sul concetto di «conservazione dell'integrità materiale» (Codice dei Beni Culturali, 2004) del monumento/documento, perseguendo la massima tutela e cura dello stato di consistenza fisica in cui l'edificio è arrivato fino a noi, accompagnata da un progetto del nuovo che deve essere compatibile con l'esistente. Utilizzando le parole di Dezzi Bardeschi, riteniamo che l'architettura di chi ci ha preceduto debba continuare a poterci parlare

accendendo nella nostra società sempre nuove inedite emozioni, sia collettive che personali, a servizio del Bene Comune e della Felicità collettiva.³

Modellare Minimum: forte Tagliata del Ponale a Riva del Garda (TN)

La piazzaforte armata di Riva del Garda rappresentava forse il più completo sbarramento difensivo realizzato dall'esercito austriaco come fronte di resistenza ad un'invasione dall'Italia, allora ipotizzato utilizzando le valli alpine che conducono a Trento. In un'ottica difensiva, già durante le guerre risorgimentali, l'impero fortificò massivamente i valichi di accesso a Trento con la costruzione di un sistema di forti, costituito da una "rassegna" di tipologie belliche legate a questi particolari manufatti. Data l'importanza strategica di Riva del Garda in questa zona, vennero costruite innumerevoli opere belliche tra cui spicca la Tagliata del Ponale. Quest'ultima è un forte di quarta generazione interamente realizzato in galleria, collocato scavando le falesie della sponda Ovest del lago, da cui è possibile restare visivamente connessi con tutti gli altri forti collocati nei dintorni di Riva. L'accesso oggi, come allora, avviene dalla strada del Ponale, un'aerea strada costruita per collegare Riva alla Valle di Ledro.

L'aspetto paesaggistico principale di questo sistema è rappresentato dall'imponenza visiva e percettiva del bacino del lago che distoglie l'attenzione dagli altri elementi, specie se antropici e di modeste dimensioni. Da ciò emerge la necessità di chiudere la visione del bacino lacustre affinché siano visibili questi elementi "nascosti".

Il progetto (fig. 1) si sviluppa lungo la strada da cui si accede al forte e comprende microarchitetture in grado di modulare e ritagliare la vista del lago, reindirizzando lo sguardo dei fruitori verso punti specifici. In riferimento a tipologie costruttive della Prima Guerra Mondiale, sono state progettate microarchitetture di valorizzazione percettiva-visuale mirata. Utilizzando la strada del Ponale, di collegamento tra la città e il forte, l'idea di progetto sviluppa un percorso ciclopedonale in grado di fungere da museo all'aperto delle fortificazioni della Prima Guerra Mondiale collocate nei dintorni.

Ogni microarchitettura, a seconda dell'intento perseguito, assume il ruolo del "tiratore visivo", "cannocchiale visivo", "giardino zen", "galleria", "trincea", "porta sul paesaggio" e "belvedere".

Questi scorci su paesaggi "minori", prima nascosti, riescono ad offrire al passante la comprensione sul reciproco collegamento visivo che avevano le opere militari tra di loro, aprendo il campo progettuale alla possibilità di tradurre aspetti prettamente immateriali, come i rimandi visivi o ideali, in forme architettoniche.

Il riuso di una rovina annunciata: il forte di Valledrane a Treviso Bresciano (BS)

L'ipotesi di valorizzazione dell'area del forte di Valledrane (fig. 2) nasce nel 2015 da un contratto di ricerca stipulato tra il DICATAM (UniBs) e il Comune di Treviso Bresciano. L'attività di ricerca ha dovuto misurarsi con la valorizzazione di un edificio di grandi dimensioni fortemente degradato. Fin dalle prime osservazioni dello stato di fatto, è emersa la particolarità di una posizione estremamente strategica, da cui era possibile controllare a distanza il lago d'Idro. Una collocazione determinata dai nuovi principi insediativi militari che alla fine dell'Ottocento, grazie ai progressi raggiunti dalle artiglierie capaci di realizzare gittate superiori, non concepirono più le fortificazioni come elementi di sbarramento in fondo valle ma come linee in altura poste sui fronti laterali delle direttrici di attacco e, soprattutto, in posizioni dominanti.

La preoccupazione per una possibile invasione era alimentata da un anomalo andamento del confine che si insinuava tra il lago d'Idro e il lago di Garda. Lo sbarramento fu posto in stato di difesa nel 1915, ma le forze della 6° divisione avanzarono senza incontrare resistenza e le batterie di artiglieria non spararono nemmeno un colpo. In realtà, le batterie corazzate, come il forte di Valledrane, anche se costruite con le tecniche più avanzate, si rivelarono presto superate perché non in grado di resistere alle artiglierie più recenti utilizzate dagli austriaci. Già nella metà del 1915 questi forti furono quindi disarmati e tutte le munizioni furono portate sulla prima linea del fronte. All'inizio del 1918 si temette un attacco dalle Giudicarie e si decise di riarmare i forti. Quello di Valle-

drane, a soli due anni di distanza e di abbandono, era già danneggiato da gravi infiltrazioni d'acqua attraverso la presenza di fenditure sia nella muratura che nella copertura. I lavori e l'operazione di riarmo si rivelarono totalmente inutili.⁴

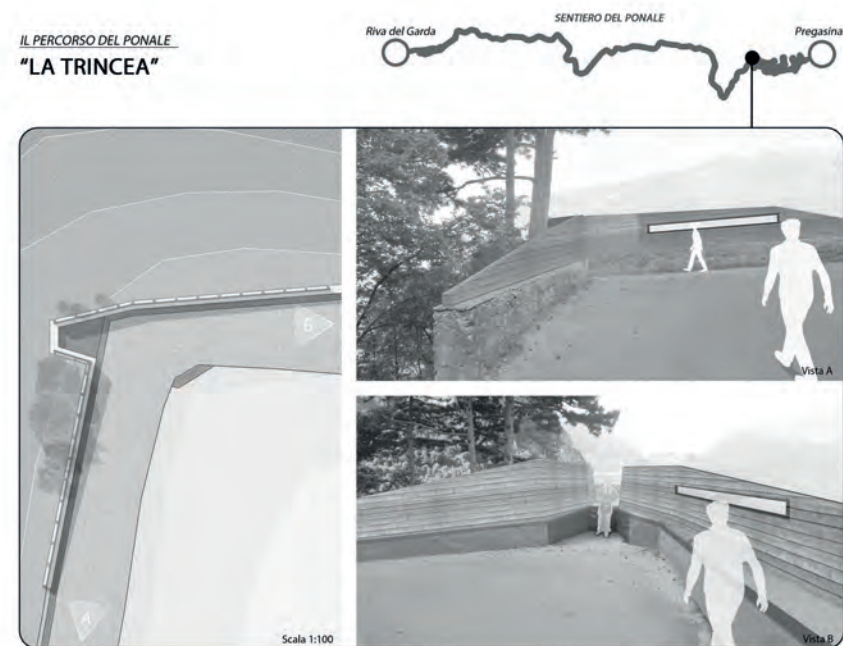
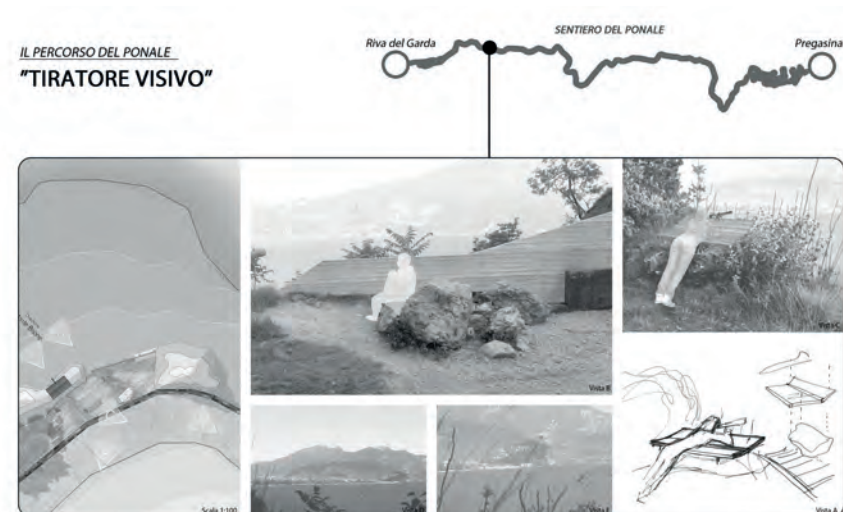
Di fatto questo forte non si misurò mai con un attacco nemico e il suo stato di degrado è dovuto, principalmente, alla mancanza di una destinazione d'uso. La componente teoretica del concetto di sublime di Shiller⁵ trova qui una sua possibile espressione nello stato di immobilità vacua del forte, potenziata dalle sue dimensioni fisiche e dall'avanzato stato di degrado: alchimia in grado di suscitare nel visitatore imprevedibili sentimenti di rimembranza.

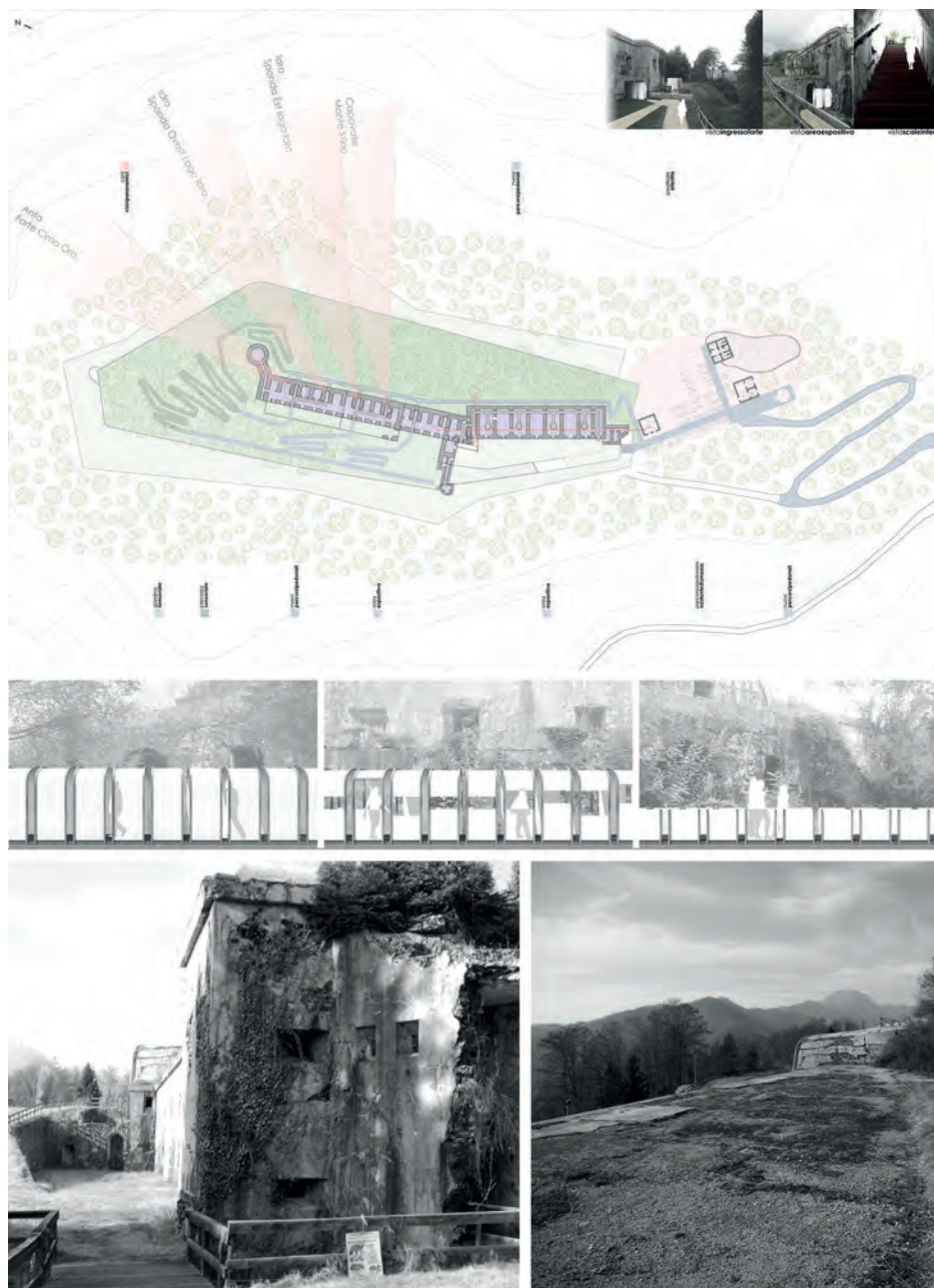
Dai cenni storici sopra riportati, è evidente il suo destino di inutilità, segnato fin dallo stesso anno dello scoppio delle ostilità sul fronte italiano. La brevità della sua vita, in termini funzionali (1909-1915), e il suo precoce stato di degrado, a pochi anni dalla costruzione, lo consacra a rudere annunciato.⁶ Un edificio che, per un errore di valutazione dell'innovazione tecnologica militare del XX secolo è destinato a rappresentare la rovina per eccellenza di una moderna archeologia dei conflitti.

Progetto di valorizzazione del forte di Valledrane

Il progetto di valorizzazione ha l'obiettivo di rendere pubblicamente fruibile il forte per riusarlo come museo di se stesso, osservatorio sul paesaggio, area feste di Treviso Bresciano e luogo per mostre temporanee. La valorizzazione del forte si fonda su un sistema sentieristico che conduce alle coperture del manufatto, dove è possibile fruire di punti panoramici in sicurezza e senza mutare lo stato di rudere del forte.

Per permettere l'accesso, è stata progettata una passerella modulare e componibile in modo da offrire protezione ai fruitori. I moduli sono stati studiati affinché la passerella possa adattarsi al variare delle condizioni di degrado. Il sistema di tamponature mobili può essere utilizzato sia per spostare le zone di protezione, in funzione delle mutanti condizioni di degrado, sia per aprire scorci visivi su aspetti peculiari dell'architettura militare, attirando l'attenzione del visitatore su dettagli, altrimenti poco percepibili.





Il taglio selettivo del bosco, secondo le vecchie linee di tiro della cupola rotante, è in grado di offrire una valida soluzione alla valorizzazione delle vedute sul paesaggio circostante, creando una relazione ideale con le percezioni storiche del periodo bellico, dal momento che i potenziali fruitori si trovano ad essere guidati verso la visione del Lago d'Idro nello stesso modo in cui era osservato dagli addetti al tiro d'artiglieria. Il visitatore è così indotto ad esplorare il luogo attraverso il movimento del suo corpo, e non più attraverso la tradizionale cartellonistica.

Atmosfera⁶ West Star

In Italia negli anni della Guerra Fredda, sulla scorta della produzione artistica in ambito cinematografico, sono state create nuove reti, oltre i confini nazionali, basate su dialoghi internazionali e collaborazioni artistiche. Un approfondimento di queste interrelazioni può aiutarci a circoscrivere l'influenza delle politiche della Guerra Fredda sulla produzione architettonica in Italia, in particolare a Roma, Milano e Venezia, in quanto sono state le città italiane maggiormente pervase da un rinnovato fervore artistico in ambito cinematografico.

Questa nuova atmosfera culturale può aiutarci a rintracciare le attività dei precursori della successiva globalizzazione e dei relativi rapporti locale/globale che hanno caratterizzato l'architettura della fine del XX secolo.

Analizzando le relazioni tra Bauhaus e Guerra Fredda è possibile individuare una contaminazione dei processi creativi, nella progettazione architettonica modernista, da parte delle linee di propaganda americane (v. ad esempio gli hotel Hilton e il relativo messaggio di nuova domesticità efficiente). Alla massificazione dell'architettura come oggetto d'arte, standardizzato ma comunque di grande qualità (Bauhaus), è seguito il fenomeno della corrente brutalista dove il concetto di megastruttura e di "potenza" potrebbe essere associato a un'influenza indiretta, anche in contrapposizione e per reazione, della cultura americana.

In questo affresco complesso di interrelazioni culturali, si inserisce lo studio per la valorizzazione della ex Base NATO West Star ad Affi (figure 3 e 4), avviato con la Summer School internazionale "Re-inhabiting Cold

War NATO Bases. Valorization and reuse of the NATO Base West Star (site B)” lo scorso settembre presso il Comune di Affi.

La ricerca è in corso d’opera e si propone di affrontare le necessità di una rete di relazioni territoriali indispensabili per sostanziare un eventuale intervento di valorizzazione. La differenziazione caratterizzerà il nuovo programma funzionale che diventerà complementare a quelli delle basi NATO circostanti.

La Base di Affi è ubicata sotto il monte Moscal ed è il più grande bunker antiatomico in Italia. L’edificio è grande 13.000 mq distribuiti su tre livelli, e fu ultimato nel 1966. Il Comando protetto si occupava del controllo dello spazio aereo e terrestre del confine nord-est e della comunicazione tra i vari comandi. All’edificio si accede attraverso una galleria all’interno del monte con due ingressi e un’uscita di emergenza. In caso di esplosione nucleare, speciali sensori attivavano le valvole a farfalla che chiudevano le prese di aspirazione ed espulsione dell’aria.⁸

Nel progetto di valorizzazione, tra le possibili funzioni, è stato studiato il tema del museo della Guerra Fredda. Varie riflessioni hanno condotto però alle questioni descritte da Padoan: i musei occupano un posto privilegiato in una comunità-nazione, delineando le genealogie del sé e dell’altro, perché le pratiche di conservazione alimentano le immagini storiche che costruiamo del passato. Tuttavia, nella tradizione occidentale, è la pratica di separazione tra passato e presente che costituisce “il mito fondatore della modernità”. Abbandonati i grandi racconti e i grandi eroi, oggi l’Europa è pervasa da una complessità di linguaggi plurali. Sembra sempre più difficile individuare ciò che è vero da ciò che è falso. L’Europa si trova in un sistema misto e la società è sempre più ‘einsteiniana’ che ‘newtoniana’.

Quali sono allora i criteri di operabilità in un sistema che ha perso la legittimazione dei suoi eroi e dei suoi simboli?

La risposta potrebbe risiedere in un processo di comunità non solo immaginata attraverso lo sviluppo di un pensiero che va oltre lo Stato-nazione, bensì sempre più allargata e aperta alla complessità, alle differenze, alla sostenibilità, a un nuovo immaginario.⁹

UNIVERSITY OF BRESCIA

INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL

RE-INHABITING COLD WAR NATO BASES
VALORIZATION AND REUSE
OF THE NATO BASE WEST STAR (SITE B)

SEPTEMBER 9TH-15TH

WEST STAR
NO-10

INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL
EX SITO NATO AFFI-VERONA

INFO
olivia.longo@unibs.it
issre-incowanaba.unibs.it

ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI
CONSERVATORI
DELLA PROVINCIA
DI VERONA

L'iniziativa è accreditata al rilascio di CFP per gli Architetti P.P.C.

Comune di Affi



Note

- ¹ autrice introduzione e paragrafi: “Il riuso di una rovina annunciata: il forte di Valledrane a Treviso Bresciano (BS)”, “Atmosfera West Star”,
- ² autore paragrafi: “Modellare Minimum: forte Tagliata del Ponale a Riva del Garda (TN)” e “Progetto di valorizzazione del forte di Valledrane”.
- ³ cfr. Marco, Dezzi Bardeschi (2018), “Conservare, non restaurare”, in *Ananke*, n° 86, gennaio 2019, pp 42-43.
- ⁴ cfr. Cfr. Walter, Belotti (2009), *I sistemi difensivi e le grandi opere fortificate in Lombardia tra l'Età Moderna e la Grande Guerra. Le batterie corazzate*, vol. 1, Temù (BS), Museo della Guerra bianca in Adamello 1915-1918, pp 189 - 215.
- ⁵ cfr. Luigi, Reitani (a cura di, 2003), *Friedrich Schiller. Del sublime*, Milano, Abscondita, pp 15-17.
- ⁶ cfr. Olivia, Longo (2018), “Una rovina annunciata. L'inutilità estetizzante di un gigante di pietra e calcestruzzo”, in Davide Sigurtà, *Fronti dimenticati. Sperimentazioni progettuali sulle linee di confine della Grande Guerra*, vol. 2, Trento, LIStLab, pp 36-43.
- ⁷ Tonino, Griffero (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- ⁸ cfr. Leonardo, Malatesta (2018), *West star: Affi centro strategico della guerra fredda*, Varese, Macchione, pp 29, 37, 39,.
- ⁹ cfr. Ivana Maria, Padoan (2019), “Europa: comunità immaginata o immaginaria...?”, in Luisella, Pavan-Woolfe, Simona, Pinton, *Il valore del patrimonio culturale per la società e le comunità. La Convenzione del Consiglio d'Europa tra teoria e prassi*, Padova, LINEA edizioni, pp 18-21.

Didascalie

Fig. 1: valorizzazione del percorso del Ponale (2014), di A. Alessi, M. Damiola, A. Gerardini.

Fig. 2: progetto di riuso del Forte di Valledrane (2016) con l'apertura dei coni ottici sul paesaggio circostante, la sistemazione dei percorsi di visita esterna e la passerella modulare. Progetto di Olivia Longo e Davide Sigurtà con la collaborazione di Marco Gorlani, Matteo Merigo e Virginia Sgobba..

Fig. 3: sezione di studio e locandina della International Summer School “Re-inhabiting Cold War NATO Bases” finanziata dall'Università degli Studi di Brescia e dal Comune di Affi. Il disegno della sezione è degli studenti e tutor della Summer School, maggiori informazioni su responsabili e comitato scientifico, docenti e giuria sul sito <http://issre-incowanaba.unibs.it/>

Fig. 4: galleria di ingresso della ex Base NATO West Star (foto di O. Longo) e fotogramma del film “Quell'ultimo ponte” (1977).

Spazio antico e modelli virtuali. La progettazione digitale in contesti archeologici

Edoardo Marchese

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 16, edoardo.marchese@uniroma.it

Introduzione

Una prima importante questione nei progetti in contesti archeologici è l'individuazione, la comprensione e la restituzione degli elementi che partecipano alla configurazione dello spazio. Esiste un'estesa letteratura sul tema, sviluppata soprattutto da gruppi di ricerca italiani, che concentra l'attenzione sui momenti della rilevazione e della restituzione degli oggetti. Questo contributo vuole mettere l'accento, invece, sulla fase successiva alla restituzione dei dati, concentrandosi sul progetto nell'esistente. Risulta quindi fondamentale disporre di strumenti operativi in grado di aiutare nei momenti decisionali a selezionare, ordinare e rappresentare gli elementi che intervengono nel processo progettuale. Nel caso del progetto per la sistemazione della piazza del Colosseo, redatto dal dipartimento di architettura e progetto DiAP della Sapienza, questi temi sono stati affrontati nell'arco di due anni di lavoro con differenti metodologie, privilegiando particolarmente la progettazione in ambiente virtuale tridimensionale. L'area in questione beneficia di circa tremila anni di documentazione scientifica e non. Materiale molto vario è stato raccolto e catalogato, dai rilievi archeologici a quelli geologici, dalle documentazioni litografiche storiche ad alcune significative immagini prodotte da turisti, rivelatrici di usi e comportamenti contemporanei. Tutte queste testimonianze restituiscono informazioni non trascurabili in fase di progetto, dal momento che ciascuna, ancorché in misura variabile, esercita un'influenza sulla percezione del monumento.

La dimensione nello spazio virtuale

La capacità dello spazio virtuale di dilatare i confini fisici nella rappresentazione virtuale, permette di maneggiare materiali con estensioni teoricamente illimitate. Questa generosa possibilità dimensionale è compatibile con una rappresentazione di dettaglio simultanea minutissima, che ha come limite concreto solamente la potenza della macchina che si utilizza. Come in tutte le rappresentazioni, sarà necessario pianificare una strategia operativa di uso dello strumento progettuale stesso, in una sorta di metaprogetto. In questo caso, è possibile sfruttare al massimo le risorse dei calcolatori per evitare a priori di scegliere una precisa

una scala grafica di rappresentazione. È spesso utile, infatti, ribaltare concettualmente l'impostazione dell'elaborato. In un primo momento si ipotizzerà dei confini entro i quali il progetto avrà risonanza, dopodiché sarà il momento di riprodurre una sua riduzione virtuale ascalare. Il grado di accuratezza può infatti determinato mentre si sta elaborando il progetto. Per progetti a grande scala come quello del Colosseo risulta una modalità operativa molto efficiente sia in termini di tempo che di controllo dello spazio.

La verifica del dettaglio e del paesaggio

Uno dei vantaggi è strettamente legato alla possibilità di poter gestire più scale di rappresentazione finali nel medesimo modello di lavoro. Nello spazio virtuale c'è la possibilità di verificare dettagli costruttivi, e simultaneamente controllare come la reiterazione della stessa soluzione tecnica produca un sistema di segni a scala paesaggistica. Questa rapidità nella restituzione è stata fondamentale nella definizione del progetto di sistemazione della piazza del Colosseo, in cui singoli dettagli – come per esempio la sezione di una seduta o un giunto di un traliccio metallico – si allungano nello spazio urbano per centinaia di metri. Questa capacità, non è emulabile attraverso nessun altro strumento, nemmeno di disegno virtuale in due dimensioni. Un altro grande vantaggio nell'utilizzo della modellazione tridimensionale, infatti, sta proprio nella possibilità di produrre una moltitudine di elaborati grafici molto differenti velocemente ma perfettamente coerenti tra loro. Qualsiasi software di modellazione è in grado di estrarre delle sezioni urbane o delle rappresentazioni prospettiche interne, delle assonometrie schematiche concettuali o delle piante tecniche dal medesimo oggetto digitale. Questo permette di dialogare e di lavorare efficientemente con tutti gli attori coinvolti nell'elaborazione del progetto, in modo da fornire a ciascuno gli elaborati tecnici di competenza e riuscendo ad integrare, a propria volta, il modello con i contributi specifici di ciascuna disciplina coinvolta. Nel caso del Colosseo, è stato possibile ricostruire tutta la topografia circostante evitando di eseguire un rilievo molto esteso. Una prima e lunga fase di elaborazione del progetto, infatti, è stata spesa per racco-

gliere e mettere a sistema, all'interno del modello virtuale, tutta la cartografia disponibile dello stato di fatto. Tale materiale assai eterogeneo (dalle carte territoriali regionali ai rilievi archeologici) ovviamente non risultava coerente né nella georeferenziazione né nel grado di precisione degli strumenti utilizzati. Nonostante questo accettando un livello di approssimazione più alto di quello che si richiederebbe in fase di progettazione esecutiva, è stato possibile redigere un indispensabile e integrato modello del contesto.

Il controllo dello spazio

Lavorare in un ambiente che restituisca una visione prospettica risulta particolarmente importante nella redazione dei progetti in ambiente archeologico. Non solo per il controllo della spazialità del costruito ex-novo, ma soprattutto perché permette la visualizzazione immediata di molti elementi che non sono percepibili ma sono presenti. L'archeologia in molti casi risulta interrata o semi emersa, molti reperti hanno bisogno di essere ricomposti attraverso integrazioni architettoniche o per anastilosi, dove l'operazione del progettista è necessaria all'interpretazione sia dei frammenti sia dei supporti. Il modello tridimensionale permette virtualmente di ricomporre, modificare, verificare le configurazioni spaziali nonché una prima resa dei materiali attraverso tecniche di fotogrammetria dell'esistente e renderizzazione del nuovo. Risulta agevole lavorare con le componenti infrastrutturali già nelle primissime fasi di progetto. Per estese scale di intervento, tenere in considerazione episodi apparentemente secondari quali le pendenze minime dei falsi piani o delle canalizzazioni delle acque, le giaciture reali di tubature, i cablaggi delle zone urbanizzate nonché le grandi infrastrutture -come la metropolitana- è un requisito nevralgico per restituire un progetto realizzabile e non idealizzato.

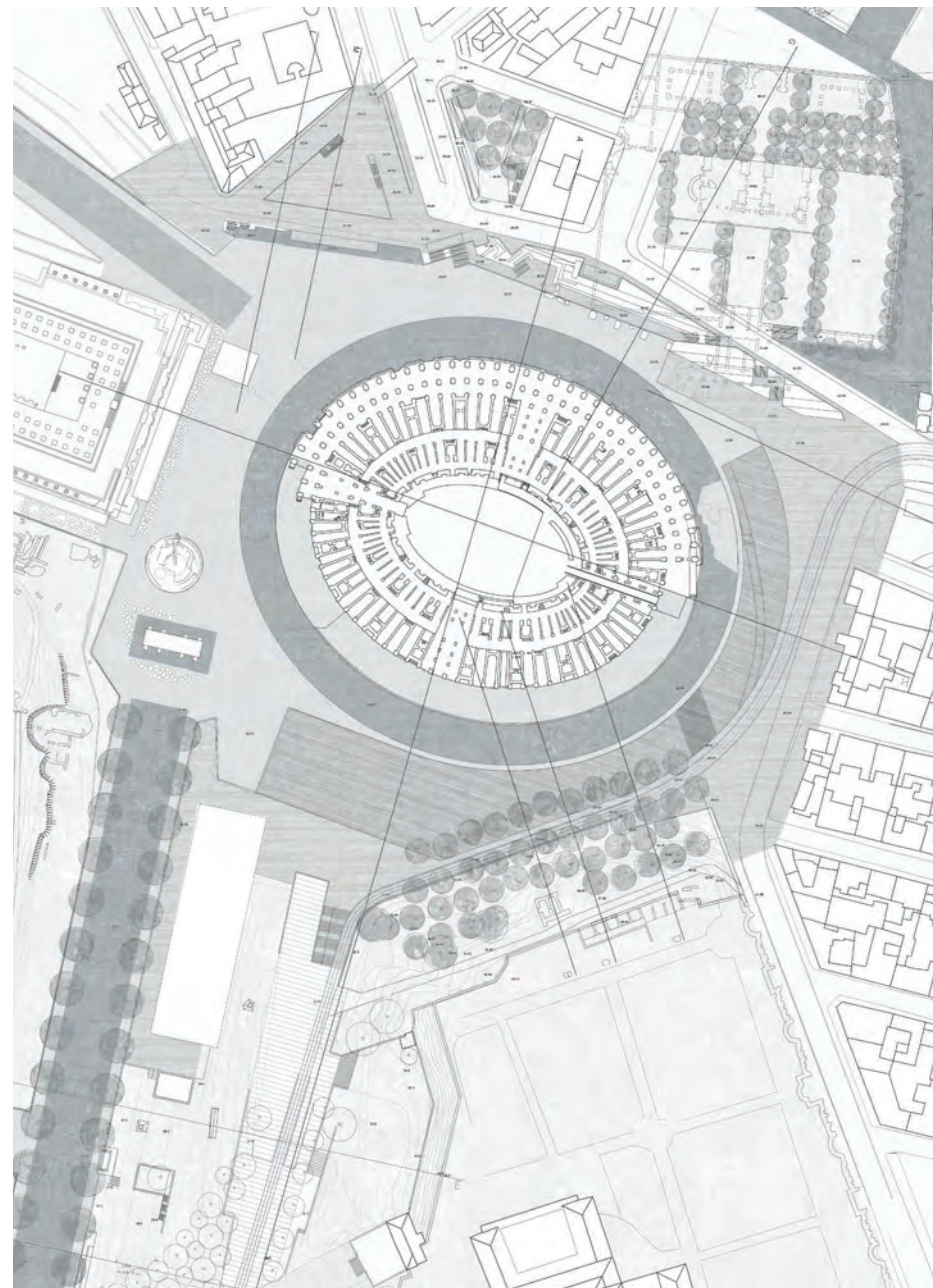
La restituzione delle trasformazioni nel tempo

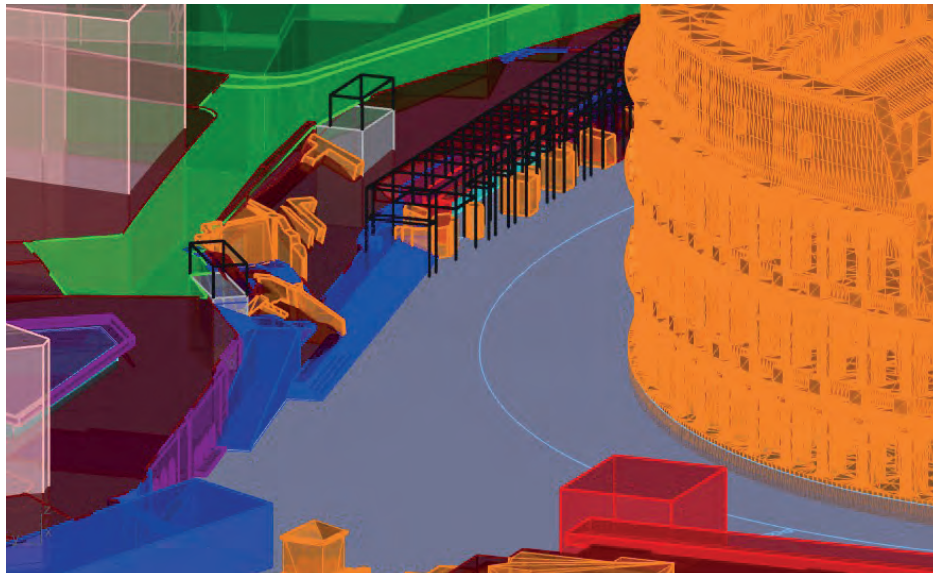
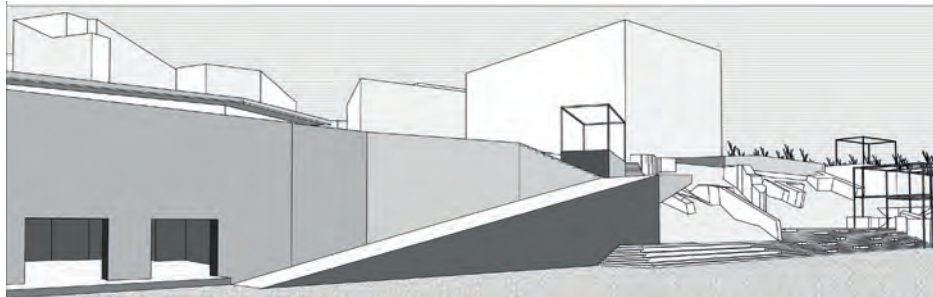
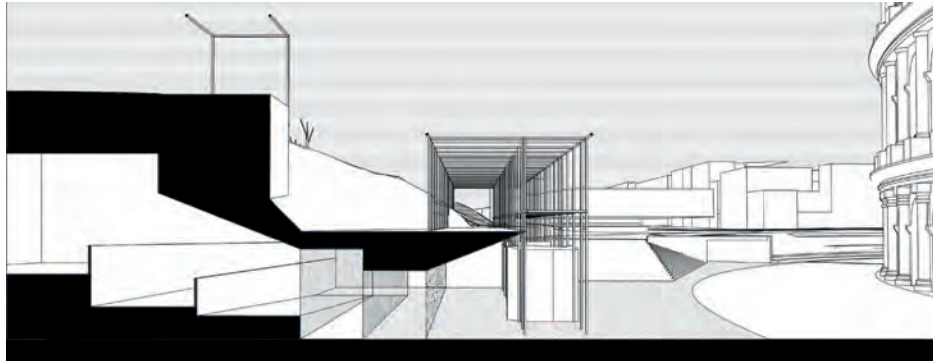
Questa generosa simultaneità, per certi versi non è limitata alla scala di lavoro, ma si estende alla dimensione temporale della città e dell'archeologia. Le ricostruzioni virtuali di ciascuna differente configurazione

che gli oggetti archeologici hanno manifestato nel corso della storia, possono convivere contemporaneamente all'interno di un unico modello virtuale. La separabilità, fornita dalle famiglie logiche con cui è possibile raggruppare singoli oggetti digitali, ci permette di mostrare e classificare contemporaneamente più morfologie occorse nel tempo. Questa sovrapposizione restituisce un quadro che anche quando non risulta coerente cronologicamente, generando conflitti concettuali e spaziali, aiuta molto nella comprensione delle trasformazioni urbane e architettoniche. Nel caso del Colosseo questa possibilità è stata particolarmente utile, dal momento che non si è deciso di restituire in fase progettuale uguale peso a tutte le fasi storiche. Anzi è stata necessaria una valutazione critica delle principali fasi storiche di ciascuna traccia archeologica e orografica, attraverso il controllo simultaneo di tutto il congiunto urbano. L'operazione progettuale ha proprio nella fase di selezione degli elementi di interesse il suo momento più delicato. L'architettura in questi contesti è semplicemente il linguaggio con cui veicolare le scelte critiche adottate. Il risultato è un paesaggio nuovo, filologicamente corretto nelle sue parti, in grado di restituire percettivamente le stratificazioni del tempo nell'area.

Conclusioni

Molte di queste operazioni, chiaramente, si potrebbero faticosamente controllare anche attraverso strumenti di disegno bidimensionali, virtuali e non, e modelli fisici. I rischi sarebbero ovviamente una perdita in precisione, in tempo, e in materiale da impiegare. Lo spazio virtuale è in grado di far coesistere archeologie perdute e progetto architettonico, infrastrutture occulte e nuove orografie, equiparando sul piano semantico compositivo tutti gli elementi che contribuiscono a orientare l'azione progettuale





Didascalie

Fig. 1: Planimetria generata da modello e post-prodotta

Fig. 2: Sezione prospettica con dettagli tecnici

Fig. 3: Vista Prospettica di sezioni di archeologia ricomposta

Fig. 4: Schema assonometrico in visualizzazione modello virtuale

Bibliografia

Fabrizio I. Apollonio, Benedetto Benedetti, Marco Gaiani, Simone Baldissini (2011) Construction, management and visualization of 3d models of large archeological and architectural sites for e-heritage gis systems XXIII International CIPA Symposium.

Carlo Bianchini. /2014) Survey, modeling, interpretation as multidisciplinary components of a knowledge system. SCientific RESearch and Information Technology Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione Vol 4, Issue 1

Carlo Inglese, Mario Docci, Alfonso Ippolito (2019) Archaeological Heritage: Representation Between Material and Immaterial. in Analysis, Conservation, and Restoration of Tangible and Intangible Cultural Heritage Hershey, Pennsylvania IGI Global

Manacorda D. (2016) Roma e l'archeologia. AR (116), 18-21, AR edizioni, Roma

Basso Peressut L. Caliarì F. (2014) Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Roma, Prospettive.

Dell'Aira V. Grimaldi A. Guarini P. Lambertucci F. (2015) Sottosuoli urbani, Macerata, Quodlibet.

Materie disciplinari e materiali progettuali. Verso una sinossi del progetto architettonico

Pasquale Mei

Politecnico di Milano, DASTU – Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario tipo A, ICAR 14,
pasquale.mei@polimi.it

Autonomia ed eteronomia in architettura

L'Architettura, così come afferma Vittorio Gregotti in "La crisi della specificità disciplinare", si definisce istituzionalmente come disciplina, insieme ad altre innumerevoli discipline, nel XVIII secolo. Da questo momento, la figura dell'architetto si trasforma da puro esecutore dell'opera, intesa come prodotto materiale, a figura regista che si avvale di una pluralità di altre figure con diverse e specifiche competenze e ne affida l'esecuzione alla pari di un regista cinematografico o di un direttore orchestrale. In questa nuova veste, l'architetto demanda il proprio fare pratico come un aspetto secondario. La nascita dell'architettura come disciplina trova già nel Rinascimento i suoi primi indizi di disciplina autonoma, attraverso le nuove tecniche, sempre più scientifiche, di rappresentazione dell'opera, come ad esempio la prospettiva. Ciò consentiva l'esistenza dell'architettura in modo del tutto indipendente dalla sua concreta realizzazione in fabbrica. Questa nuova condizione determina le premesse per la nascita di una figura quale, appunto, quella dell'architetto, il quale faceva proprie le competenze del costruttore medievale ampliandole in una sfera teorica e concettuale di più ampio respiro. A riguardo così dichiarava Leon Battista Alberti: «Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto, sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente attraverso lo spostamento di pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che nel modo migliore si adattano ai più importanti bisogni dell'uomo. A tale fine è necessaria la padronanza delle più alte discipline»¹. Secondo questa definizione, la figura dell'architetto cercava di elevare l'architettura dalle *arti meccaniche* alle *arti liberali*, ponendo le condizioni per la nascita di una disciplina autonoma. Tutto ciò trova conferma nel fatto che il progetto, attraverso il disegno come strumento, non solo di rappresentazione, ma anche e soprattutto di conoscenza, afferma un suo valore iconico a prescindere dalla sua mera costruzione, lasciando una traccia nella storia dell'architettura anche in caso di mancata realizzazione². Da qui la dicotomia del rapporto tra *autonomia* ed *eteronomia* in architettura, in cui la prima condizione, quella dell'*autonomia* disciplinare, resta isolata in una condizione teorica, astratta ed atipica senza dover affrontare

necessariamente questioni legate alla *eteronomia*, intesa come dipendenza da fattori esterni, come ad esempio vincoli economici, tecnici e sociali. In merito alla definizione del rapporto tra autonomia ed eteronomia, Gregotti scrive: «Questo non dovrebbe però significare la riduzione dell'architettura all'espressione del suo contenuto eteronomo, e dall'altra parte nemmeno confinarlo nel regno astratto dell'autonomia assoluta o, ancor peggio, nell'ossimoro dell'"autonomia dipendente", come oggi avviene. L'"arte", scriveva Adorno, "non coglie la propria autonomia se le manca ciò le è eterogeneo"; anche se su tale contenuto "eterogeneo" si deve operare, per trasformarlo in materiale del progetto, nel caso dell'architettura»³. Tale binomio apre ad una più ampia riflessione sul rapporto tra *teoria* e *prassi* in architettura oggi, dove si evince chiaramente la predominanza di quest'ultima, dove oramai il sistema finanziario, sempre più consolidato negli ultimi anni, che opera con logiche di economia virtuale a scala globale, ha modificato lo statuto del progetto architettonico a favore di una sempre maggiore *eteronomia* per mezzo di altre discipline come ad esempio economia, marketing, processi burocratici, trasformandolo di fatto in un prodotto di servizio ingegneristico. Questo grazie anche al costante affermarsi di leggi e norme, nel settore delle costruzioni, che hanno trasformato il progetto di architettura da prestazione di intelletto ad una mera prestazione tecnica per conto delle società di servizio. In questo modo il rapporto dialettico tra *autonomia* della disciplina del progetto architettonico ed *eteronomia*, espresso attraverso il sapere e le competenze delle discipline altre, si sposta tutto a favore di quest'ultimo.

Materie disciplinari VS Materiali progettuali

L'interdisciplinarietà, nella cultura del progetto architettonico, converge sempre più a favore delle cosiddette tecnoscienze, capaci di esprimere al meglio la cultura neofunzionalista in auge oramai in quest'ultimo decennio, mentre la dimensione delle scienze umane, nelle migliori delle ipotesi, resta sullo sfondo come premessa retorica. A questa condizione di prevaricazione delle correnti neofunzionaliste si aggiunge, in genere, un confronto interdisciplinare tra i diversi saperi articolato in una

condizione di incertezza dei contorni dei diversi ambiti disciplinari, mostrando perimetri indefiniti e labili, con il rischio di sovrapposizione tra le diverse figure chiamate a rispondere nell'esperienza progettuale. Tutto ciò ha come diretta conseguenza la mancata messa a fuoco della propria identità, sempre più necessaria per la definizione di una distanza critica tra i diversi ambiti disciplinari, fondamentale per un dialogo costruttivo tra le diverse materie che entrano in gioco nella definizione del progetto architettonico. Dovremmo, quindi, riuscire a distinguere e valorizzare l'autonomia del progetto in architettura nel confronto con le altre discipline, senza ombra di dubbio necessarie per la definizione della stessa opera, ma senza per questo dover rinunciare ai propri fondamenti. In tale azione progettuale si dovrebbero intendere le altre discipline (quali la storia, il restauro, l'archeologia, la geografia, la topografia, l'estetica, le arti visive, l'economia dei processi edilizi) come dei materiali che provengono dalle altre arti del sapere, che l'architetto seleziona, interpreta e trasforma, in quanto «la nozione di "materiali" è assai più vasta di quella di materie con cui si costruisce fisicamente [...] in cui l'architettura agisce e la loro operabilità e importanza rispetto alla nostra disciplina [...] per arrivare al senso della forma»⁴. Questi *materiali* sono necessari per la costruzione dell'architettura, non solo dal punto di vista fisico, ma anche dal punto di vista teorico, in modo da riuscire a definire e consolidare il dominio e i confini dello statuto disciplinare dell'architettura. Far convergere le singole competenze, espresse dagli attori delle diverse discipline che entrano a far parte del processo progettuale, in specifici *materiali* della progettazione architettonica diventa, ancora una volta, la sfida necessaria per un corretto rapporto multidisciplinare tra le diverse figure, oggi sempre più specialistiche, da mettere a sistema per la messa a fuoco di una *sinossi* del progetto di architettura.

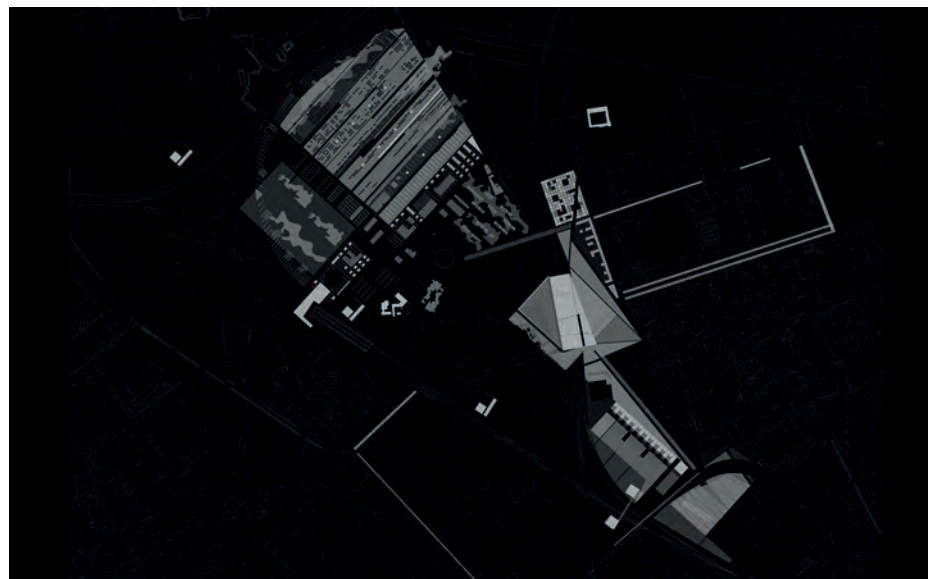
Sinossi. Applicazioni progettuali

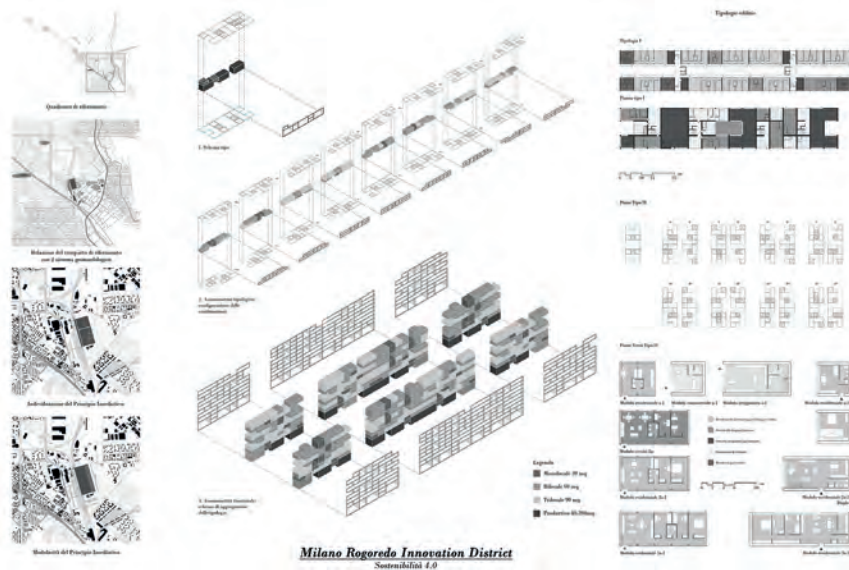
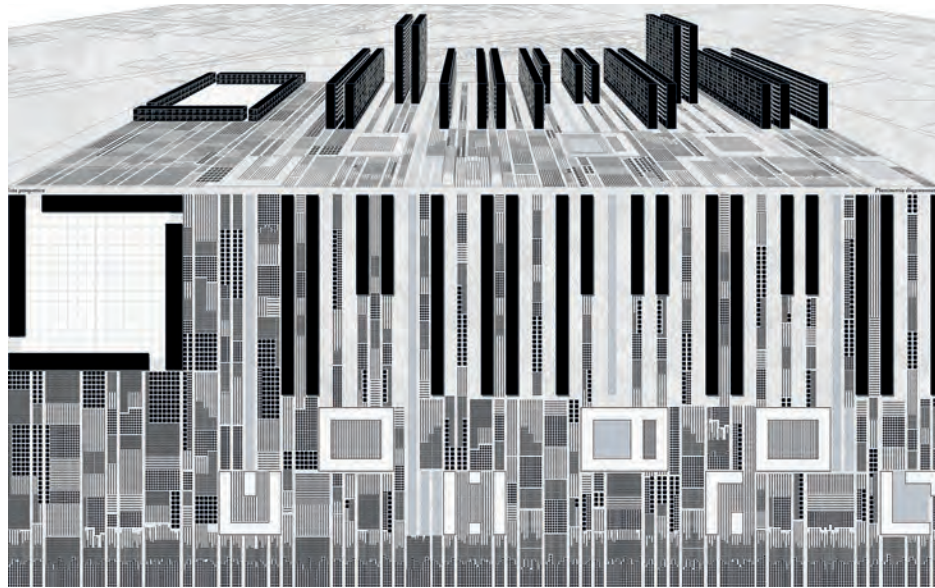
I progetti di seguito descritti offrono la possibilità di una riflessione teorica *a posteriori* sull'interazione multidisciplinare tra i diversi saperi che confluiscono nell'esperienza progettuale, intendendo ancora il progetto architettonico come un *campo di sintesi*, in cui l'architetto progettista

dovrà assumersi necessariamente la responsabilità dell'esito formale dell'opera. I progetti selezionati sono stati sviluppati dall'autore di questo scritto durante l'attività di ricerca condotta negli ultimi anni all'interno del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU), in stretta collaborazione con altri dipartimenti dello stesso Politecnico di Milano, in qualità di componente del team di ricerca e ancora nell'esperienze didattiche nei Laboratori di Progettazione Architettonica 1.

Compass House: progetto di ricerca industriale e per lo sviluppo sperimentale nei settori strategici (Coord. Scientifico: R. Zedda)⁵, finanziato dal MIUR e dalla Regione Lombardia, finalizzato alla ideazione di sistemi costruttivi per Social Housing ed abitazioni temporanee in stato di emergenza e calamità naturali. Si è sviluppato il progetto di una cellula abitativa realizzabile attraverso la composizione modulare di un prototipo tridimensionale a sezione triangolare, facilmente trasportabile, e componibile a "compasso". Al team di progettisti che ha ideato il modulo abitativo si è affiancato lo strutturista Prof. C. Chesi (con M.A. Parisi e C. Tardini) per il progetto strutturale e la verifica antisismica. Lo stesso gruppo di progettazione, oltre la presenza significativa degli strutturisti, è stato affiancato da altre figure impegnate in specifiche competenze di tipo urbanistico, impiantistico, energetico, logistico, valutativo (Fig. 1);

Call for ideas del Politecnico di Milano per la definizione di scenari trasformativi relativi all'ATU Bovisa del Comune di Milano per il "Progetto di un parco per la ricerca e il lavoro a Bovisa", (Referente e Capogruppo Guya Bertelli)⁶ promossa dal Politecnico di Milano (Responsabile Scientifico: M. Grecchi)⁷, dal Comune di Milano (Responsabile Assessore A. Balducci)⁸. La ricerca progettuale ha visto un ampio gruppo confrontarsi su tematiche inerenti il riuso e la rigenerazione dell'area di Bovisa, in un ampio spettro interdisciplinare tra le diverse competenze presenti e appartenenti ai diversi dipartimenti del Politecnico di Milano: DAStU (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani); DICA (Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale); Dipartimento di Meccanica (Prof. G. Cascini) ; Dipartimento di Energia (Prof. S. Consonni); Dipartimento di Elettronica Informazione e Bioingegneria (Prof. M. Gatto) (Fig. 2). L'esperienza di ricerca progettuale si amplia attraverso collaborazione con





dipartimenti afferenti ad altri atenei e centri di ricerca nazionali ed internazionali, sviluppate attraverso la partecipazione a Call di progettazione architettonica.

Workshop Re-Live 2019: Progettare in vivo la rigenerazione urbana, promosso dalla Società Scientifica SITdA (Resp. Scientifici: M.T. Lucarelli ed E. Mussinelli), (capogruppo P. Mei con G. Freda, Dipartimento Diarc, UniNa)⁹, è stato l'occasione di confronto interdisciplinare tra le diverse competenze espresse dalle comunità scientifiche internazionali dei progettisti (compositiva, tecnologica, ambientale, strutturale, paesaggistica) sul tema della rigenerazione urbana comparto urbano di Via Medici del Vascello a Rogaredo (Milano) (Fig. 3).

Call Internazionale di Progettazione (P. Mei con F. Orsini e J. M. Palerm Salazar, Università di Las Palmas de Gran Canaria -Spain-)¹⁰ promossa dal Piranesi Prix de Rome (Resp. Scientifici: L.B. Peressut, P.F. Caliani, R. Martemucci, L. Sacchi, L. Spinelli), è stata l'occasione, attraverso le diverse competenze (urbanistiche, Prof. A. Arcidiacono, storiche, Prof. M. Biraghi, paesaggistiche, Prof. J.M. Palerm Salazar, agrarie, Prof. E. Capri), di definire strategie progettuali di rigenerazione dell'area archeologica di Villa Adriana e della adiacente Buffer Zone Unesco e di proporre interventi di conservazione, di valorizzazione e di progettazione paesaggistica, urbana, architettonica e museografica dell'intero comparto archeologico (Fig. 4).

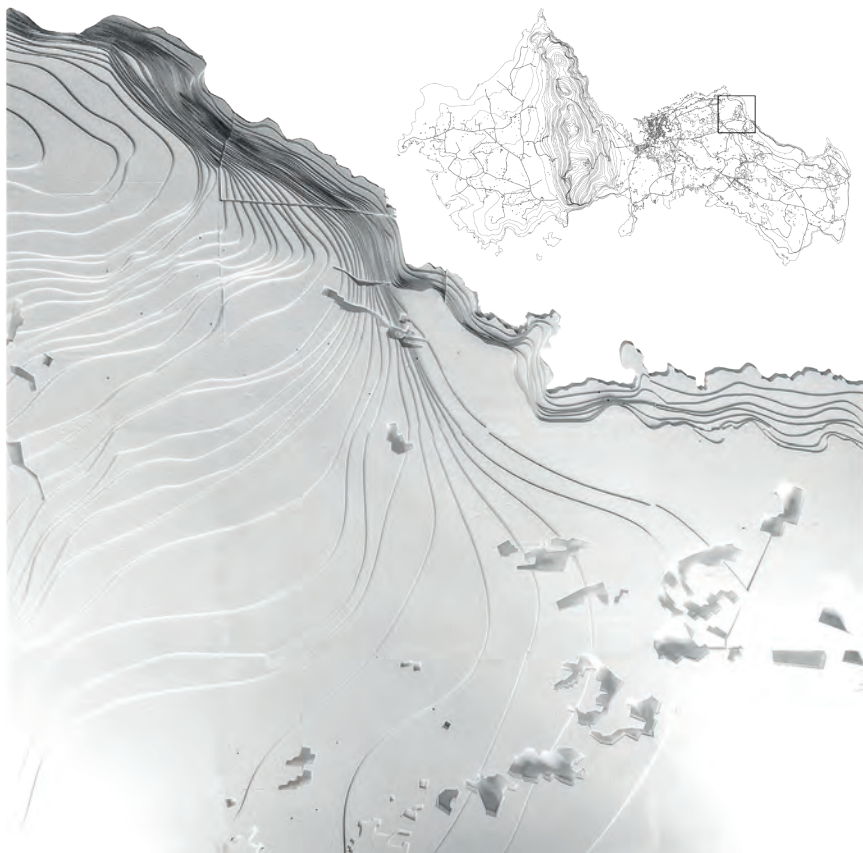
La selezione dei progetti di ricerca si conclude con l'ambito della didattica (in qualità di responsabile e coordinatore), presso il Politecnico di Milano. L'attività di docente del *Laboratorio di Progettazione Architettonica 1*¹¹ prevede l'integrazione della materia: "Tecniche della rappresentazione", afferente al SSD: ICAR/06 - Topografia e Cartografia (prof. L. Pinto). L'integrazione intende fornire agli studenti le conoscenze teoriche ed applicative necessarie per il rilevamento e la rappresentazione grafica dello spazio architettonico ed urbano, richiamando l'importante ruolo assunto dalle discipline che stanno alla base della rappresentazione del territorio quali la *cartografia*, la *topografia* e la *fotogrammetria*. Nell'ambito della sperimentazione progettuale proposta dal laboratorio ed applicata ad un contesto specifico, ovvero un'isola minore del

Mediterraneo, il corso integrato consente di acquisire metodi e strumenti per l'inquadramento, il rilevamento e la restituzione grafica, fornendo un indispensabile supporto all'azione di ricerca progettuale (Fig. 5).

Note

- ¹ In Leon Battista, Alberti (1485), *De Re Aedificatoria*, Firenze. P. 5
- ² In Renato, De Fusco (2001), "Autonomia-eteronomia", in id., *Trattato di architettura*, Roma-Bari, Editori Laterza. Pp. 56-58
- ³ In Vittorio, Gregotti (2016), "La crisi della specificità disciplinare", in id., *Lezioni veneziane*, Milano, Skira. P. 97
- ⁴ Vittorio, Gregotti, op. cit., P. 96
- ⁵ Unità di ricerca del Politecnico di Milano: M. Albini, G. Bertelli, J.C. Dall'Asta, C. Morandi, F. Zanni, M. Bovati, V. Zucchi, S. Stabilini, F. Felloni (ricerca e progetto architettonico, urbanistico e sostenibilità); C. Chesi, M.A. Parisi, C. Tardini (ricerca e progetto strutturale antisismica); S. Rugginenti (ricerca e progetto impianti, risparmio energetico e sostenibilità); G. Marchet, M. Melacini, S. Perotti (ricerca e progetto logistico e valutazione di impatto ambientale); R. Zedda (ricerca e progetto architettonico, urbanistico; gestione della ricerca). Unità di Ricerca Laboratorio OC: Coordinatori Scientifici: G. Bertelli, C. Chesi. Gruppo di ricerca: Pasquale Mei, in qualità di Coordinatore del gruppo di lavoro composta da: P. Bracchi, P. Pirovano, A. Previtali, M. Roda, D. Salaheldin, A. Solimando, M. Sogni, G. Bonifati.
- ⁶ *Componenti del gruppo di progettazione*: Guya Bertelli (*Referente e Capogruppo*) e P. Mei (Coordinatore del Gruppo di Lavoro), M. Bozzola, P. Bracchi, G. Catellani, H. Dubois, C. Ezechieli, M. Facchinetti, M. Ugolini, D. Vanetti. Consulenti: A. Albertella, G. Cascini, S. Consonni, M. Fantini, G. Fontana, C. G. Vazquez, M. Gatto, A. Petrillo, L. Pinto, A. Poletti, A. Staffans, S. Varvaro. Con la collaborazione di L. Bonacina, R. Nash, E. Filippo Colombo, M. Sogni.
- ⁷ Promotori del *Politecnico di Milano*: M. Grecchi (Responsabile); A. Moro (Coordinamento Tecnico), con il supporto di S. Saponaro (Bonifiche) e M. Giovannini (Strumenti e Processo); R. Licari, C. Ragona, S. Colombo (Coordinamento Sviluppo Edilizio - A.T.E.).
- ⁸ Promotori del *Comune di Milano*: Ass. A. Balducci (Assessorato Urbanistica, Edilizia privata e Agricoltura); F. Zinna, E. Iero, M. Contini (Settore Pianificazione tematica e valorizzazione aree); M. Lagorio, A. De Salvia (Settore Bonifiche); C. Salvaggio, I. Tosoni (Amat - Agenzia del Comune di Milano, Mobilità, Ambiente e Territorio).
- ⁹ P. Mei (Capogruppo, DASTU, Politecnico di Milano) e G. Freda (Capogruppo, Diarc, Unina). R. Podda, I. L. Russo (Tutor Jr. - DASTU, Politecnico di Milano). Gruppo di Lavoro: A. Casella, M. Cazzaniga e S. Girelli (Politecnico di Milano), R. Cavallaro e F. Santonicola (Università di Napoli).
- ¹⁰ Coordinatori: P. Mei, F. Orsini, A. Arcidiacono, M. Biraghi (Dipartimento DASTU)





Politecnico di Milano), J.M. Palerm Salazar (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - Spain-). Gruppo di Lavoro: V. Di Martino, S. Restelli, S. Ronchi, M. Lombardo, R. Podda. Consulenti: D. Del Curto con G. Menini (Restauro Architettonico); E. Capri con N. Rizzati e F. Ranieri (Scienze dell'Ambiente e degli Ecosistemi Agricoli). Collaboratori: M. Ardito, B. Brambilla, J. Breda, G. Meacci, F. Oppimitti, J. Ronchi.

¹¹Anno. Acc. 2018/19 – “Isola di Minorca. Abitare il Mediterraneo: mito, caratteri e modelli”. Laboratorio di Progettazione Architettonica 1. Corso di Laurea Triennale in Progettazione dell'Architettura – Scuola AUIC, Politecnico di Milano – Polo di Piacenza. Docenti: P. Mei (Coordinatore), Composizione architettonica e urbana (8 CFU) – I. L. Russo, Progettazione dell'Architettura (4 CFU) – L. Pinto, Tecniche della rappresentazione (4 CFU). Tutors: R. Cavallaro – G. Carpi – A. Ingrassia – F. Santonicola – E. Siverio – I. La Corte.

Didascalie

Fig. 1: modello della cellula abitativa realizzata attraverso la composizione modulare di un prototipo tridimensionale a sezione triangolare.

Fig. 2: masterplan per un parco per la ricerca e il lavoro a Bovisa.

Fig. 3: vista prospettica e masterplan del progetto di rigenerazione a Rogoredo, Milano.

Fig. 4: individuazione del proincipio insediativo e studio delle tipologie edilizie del progetto di rigenerazione a Rogoredo, Milano.

Fig. 5: masterplan del progetto di rigenerazione dell'area archeologica di Villa Adriana e della adiacente Buffer Zone Unesco.

Fig. 6: modello restituito attraverso il volo del drone (Isola di Favignana, Sicilia).

Bibliografia

Vittorio, Gregotti (2016), Lezioni veneziane, Milano, Skira.

Renato, De Fusco (2001), Trattato di architettura, Roma-Bari, Editori Laterza.

Leon Battista, Alberti (1485), De Re Aedificatoria, Firenze.

Architettura? No, grazie

Luigi Stendardo

Università degli Studi di Padova, DICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, professore associato, ICAR 14, luigi.stendardo@unipd.it

Luigi Siviero

Università degli Studi di Padova, DICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, assegnista di ricerca, ICAR 14, luigi.siviero@unipd.it

Nonostante il pensiero sia spesso più avanti, nella prassi del progetto di architettura che prevede la salvaguardia del patrimonio storico, sono ancora in essere atteggiamenti – figli di una cultura della conservazione fondata su principi protezionistici e sulla codifica di vincoli quali principali strumenti di tutela – che vedono il progetto contemporaneo come una minaccia da contrastare. I difensori del patrimonio impugnano principi ormai anacronistici, quali la acritica subordinazione del nuovo rispetto all'antico e invocano una sorta di mutismo dell'intervento contemporaneo, che paradossalmente viene spesso autorizzato a patto che non sia architettura.

Le coperture in tubolari metallici, lamiere e lastre di plexiglas o polycarbonato che hanno finito per costruire un paesaggio – o almeno un pervasivo layer di un paesaggio – dai connotati miseri e squallidi, ormai diffusamente e prepotentemente sovrapposto a quello delle rovine delle architetture del passato, non sono – come potrebbe apparire ad uno sguardo superficiale quanto ingenuo – frutto di una scarsità di mezzi finanziari; non sono lo specchio di un paese in cronico affanno sulla salvaguardia di un vastissimo patrimonio culturale. Sono piuttosto l'esito di un sistematico rifiuto dell'architettura, di una ostinata e programmatica esclusione del progetto di architettura dalla sfera della conservazione, in un contesto – che possiamo ancora definire culturale? – nel quale i termini conservazione e progetto di architettura sono diventati pressoché antinomici. La penuria di risorse finanziarie (ancorché drammaticamente concreta) sembra più spesso una comoda coperta per scoraggiare velleità di progetto e per giustificare la miseria delle forme costruite a protezione del patrimonio archeologico, ascrivibile piuttosto a un tragico pauperismo culturale.

La crescente frammentazione dei saperi che ha ineluttabilmente accompagnato la specializzazione degli stessi in un lungo processo, che ha avuto inizio circa duecentocinquanta anni fa, ha comportato anche nel campo dell'architettura lo sviluppo di specifici settori di competenze che hanno messo a punto approcci teorici e metodologici diversi, oltre che propri linguaggi tecnici. Tale diaspora culturale – per molti versi una vera e propria fuga dall'architettura – non ha soltanto prodotto sguardi

diversi, che avrebbero costituito una ricchezza, ma ha brutalmente fatto a pezzi il dominio dell'architettura stessa, ritagliando campi di presunta pertinenza sui quali si rivendica un diritto di prelazione.

Diverse discipline, come ad esempio il restauro e l'urbanistica e più tardi anche la tecnologia dell'architettura, nate da posizioni culturali che costruirono visioni di grande interesse, si sono dotate, nel corso del tempo, di solidi e autonomi statuti dai quali sono scaturiti regolamenti e norme, protocolli e prassi, che hanno finito per irrigidire le azioni e fiaccare il pensiero, se non nel campo della ricerca speculativa, almeno in quello della quotidiana pratica operativa.

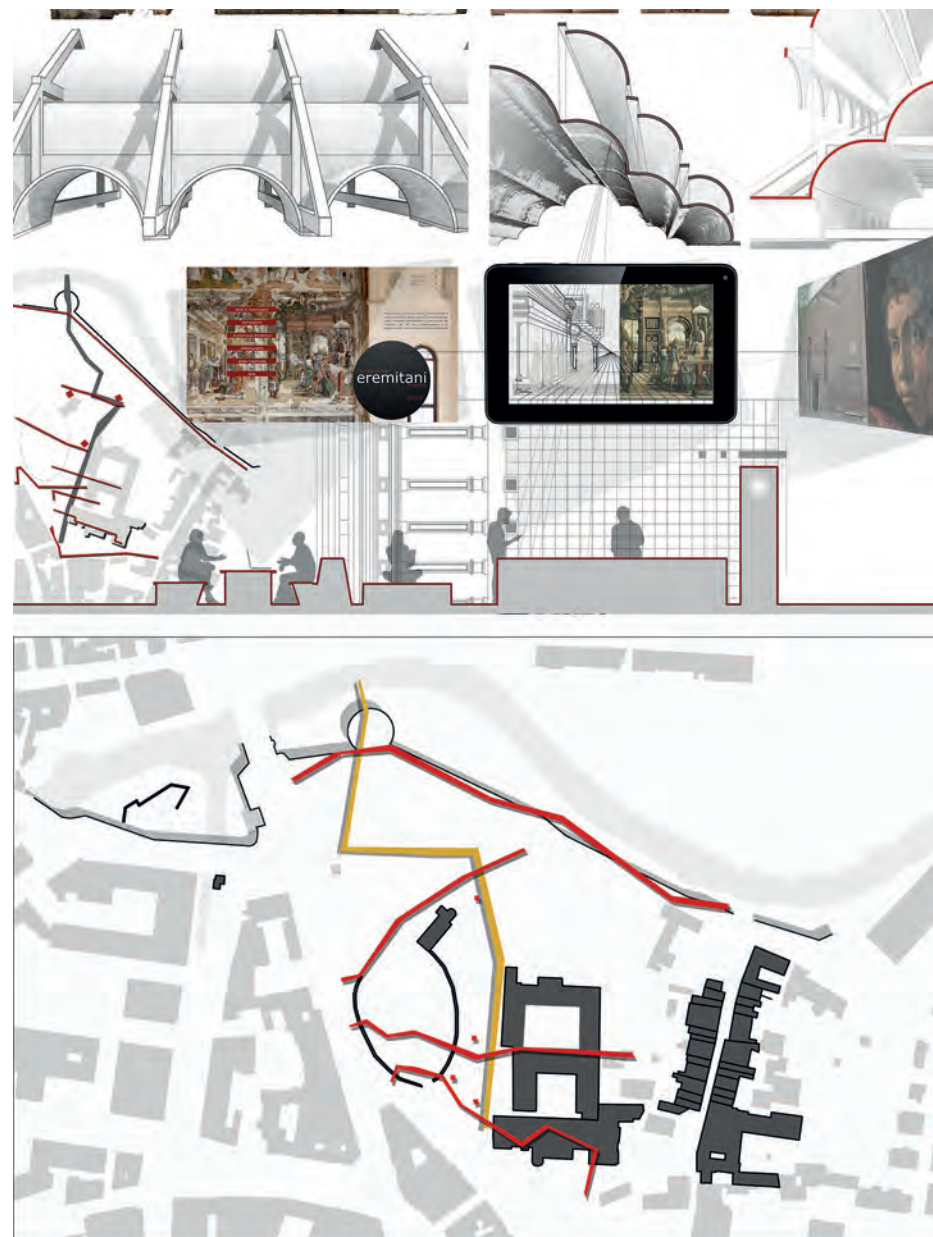
Uno dei punti che le diverse discipline figlie dell'architettura sembrano avere in comune può essere individuato nella preoccupazione di escludere dai rispettivi statuti teorici e operativi l'indeterminazione, e pertanto l'alea, del pensiero progettuale. L'aspirazione a dotarsi di apparati scientifici e metodologici solidi, che costituissero una guida sicura, inoppugnabile e non opinabile, per la definizione di azioni non solo corrette, ma in qualche modo legittime, e dimostrabili attraverso procedimenti logici deterministici e validabili sulla base di algoritmi, protocolli, checklist, benchmark opportunamente predisposti, si è tradotta nel tentativo di ricondurre forzatamente queste discipline al quadrivio delle artes reales, sottraendole alla argomentazione retorica delle artes sermocinales. Esemplificativo in questo senso è il processo attraverso il quale si è passati dal lavorare al disegno della forma delle città, delle piazze, delle strade, degli edifici, al ragionare sulla zonizzazione funzionale e a calcolare numeri di abitanti, lunghezze, distanze, raggi, superfici e volumi, e a codificare rapporti tra queste grandezze nel tentativo di sottrarre la definizione delle forme a ciò che appariva arbitrario, riportando la navigazione nelle acque sicure (e un po' stagnanti) di quanto della forma era quantitativamente misurabile e esprimibile in rapporti. Alla scala della città e del territorio si ritaglia quindi un'ampia porzione del dominio dell'architettura, per assoggettarla a paradigmi fondati matematicamente, cosa che consentirà di incrociare i modelli descrittivi e predittivi con quelli, per esempio, dell'ingegneria delle infrastrutture e dell'economia, mettendo quindi il disegno della città e le sue trasfor-

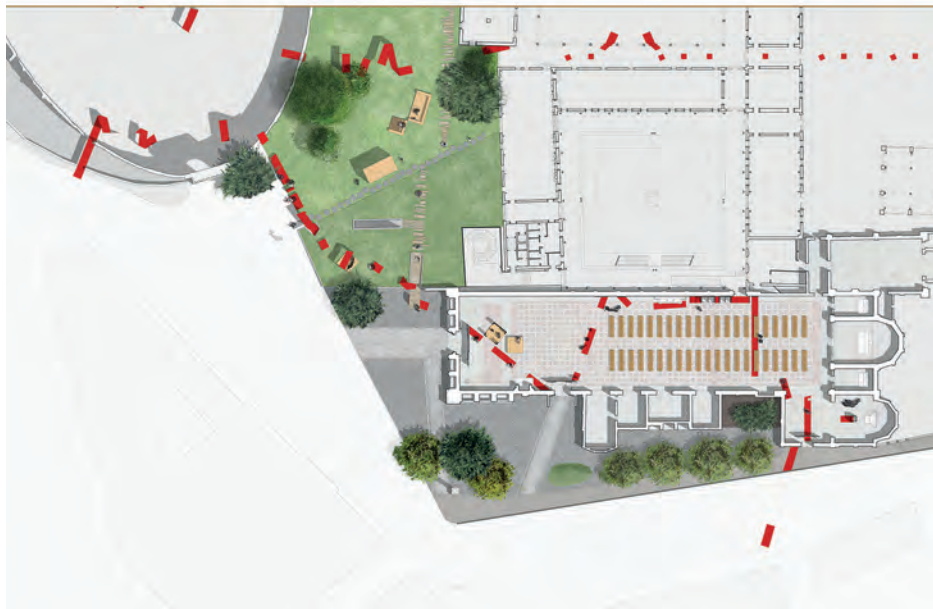
mazioni in relazione eteronomica con discipline altre. La codifica della forma attraverso indici numerici, coniugata con insiemi di prescrizioni relative agli usi e alle procedure di controllo, assumerà quindi valore nomotetico attraverso strumenti di pianificazione che a fronte di generali indicazioni di indirizzo aspireranno a controllare la forma urbana e a prevenirne derive indesiderate mediante sistemi di vincoli sugli usi, sulle procedure di trasformazione, sulle quantità e sugli indici.

Altri tipi di riduzione dell'architettura, rispetto a quello sopra iperbolicamente descritto, si rinvencono nella sfera della costruzione e spaziano dall'ingegneria strutturale alle caratteristiche tecniche degli elementi costruttivi attinenti alla sicurezza, all'efficienza dei processi di realizzazione e alle prestazioni attese. Anche in questi campi vengono codificate – sulla base di modelli descrittivi e predittivi dei comportamenti fisici e meccanici di elementi e sistemi di essi, in presenza di diverse condizioni al contorno – best practices, norme, protocolli, volti a validare e a certificare l'idoneità della costruzione e il soddisfacimento dei requisiti prescritti. In tutti questi casi il progetto viene verificato e validato in funzione del rispetto di condizioni, standard, benchmark opportunamente prestabiliti. Nulla da obiettare; beh, quasi nulla da obiettare se non sul punto che il soddisfacimento di tali requisiti – che costituiscono a rigore condizioni necessarie per la validazione del progetto – viene di fatto accettato come condizione sufficiente. Nessuno oggi potrebbe mai ragionevolmente negare che il rispetto delle prescrizioni urbanistiche, delle norme tecniche sulle costruzioni e sulla sicurezza, degli standard che garantiscono la sostenibilità energetica, ambientale e economica, siano condizioni assolutamente necessarie; questo è scontato, ma siamo consapevoli che non si tratta di condizioni sufficienti per l'architettura? Per quanto la cosa possa apparire ovvia a una ristretta cerchia di addetti al progetto di architettura, appare sempre meno rilevante per la collettività, per le amministrazioni, per gli attori e gli stakeholder delle realizzazioni edilizie, delle trasformazioni urbane e del paesaggio, per i cittadini. Il progetto di architettura non è la sommatoria di soluzioni determinate e congruenti. Il progetto di architettura non è una soluzione – come nel linguaggio comune si usa dire – bensì una visione delle forme e degli

spazi, che viene prima e che va oltre – pur contenendole – le soluzioni funzionali, costruttive, tecnologiche. Si tratta di una visione che si fonda sull'arte di configurare forme e spazi, che si fonda su procedimenti non necessariamente lineari e deterministici, quanto piuttosto ricorsivi e probabilistici; è una forma di pensiero complesso, di tipo discorsivo che costruisce argomentazioni retoriche intorno a un'ipotesi o a un'opinione sulla forma, volte a mettere a reagire le regole dell'arte con la cultura contemporanea intrisa di valori, aspirazioni, visioni, casualità, emozioni, al fine di persuadere. È un'arte del trivio, un'ars sermocinalis che sfugge ad ogni forma di cristallizzazione normativa, di misurazione quantitativa, di deduzione lineare e deterministica.

Appiattare l'arte del progetto su riduzioni deterministiche, attraverso le quali si verifica il rispetto di prescrizioni o il soddisfacimento di requisiti misurabili, significa alimentare una confusione tra condizioni necessarie e condizioni sufficienti che a sua volta finisce per generare un altro pericoloso equivoco e cioè l'inversione dei mezzi con il fine. Il soddisfacimento delle condizioni necessarie, che si traduce nell'ottemperare a prescrizioni normative e ad aderire a protocolli per il controllo della qualità, finisce per implicare, nell'inerzia dell'agire quotidiano, uno spostamento dell'asse degli obiettivi del progetto. Il superamento di tutte queste verifiche, l'ottenimento delle opportune certificazioni – che dovrebbero essere il mezzo per garantire condizioni necessarie al progetto – diventa, in quanto prevalente sistema di validazione, la principale preoccupazione del progettista, oltre che degli addetti al controllo. L'importante, per tutti, è che le carte siano a posto, che i requisiti siano soddisfatti, che la procedura sia stata rispettata, che l'agenzia preposta all'audit o – non si sa mai – un magistrato non trovino una virgola fuori posto. Questo panorama denota una sostanziale incapacità, o non interesse o volontà, della collettività di esprimere una domanda di architettura, su cui la comunità scientifica dei progettisti dovrebbe seriamente riflettere anche provando a ribaltare questa condizione di marginalità in una condizione di vantaggio: la domanda di architettura – intesa come forma e spazio – viene sostanzialmente formulata dai progettisti e sono i progettisti stessi a elaborare le risposte, senza che alcuna autorità esterna (fatti





salvi gli esperti architetti laureati all'università della vita, in numero ahimè sempre crescente) eserciti alcuna legittima forma di accertamento della qualità del progetto. Di fatto gli architetti sono i controllori di se stessi e questa condizione, che qualcuno definirebbe di conflitto di interesse, è la tipica posizione di vantaggio di cui una comunità scientifica può farsi forte a patto che i suoi membri la coltivino con estrema responsabilità e siano poi capaci di esprimere quella autorevolezza che li accrediti presso la collettività.

A questo punto è possibile provare a chiudere il cerchio, tornando infine al tema del rapporto tra il progetto di architettura e la sfera della conservazione del patrimonio costruito dal quale eravamo partiti. Solo apparentemente questo caso si presenta diverso dagli altri sopra prospettati. Il settore della conservazione non ha costruito propri apparati teorici e metodologici che si fondano sulle leggi della matematica, della fisica, della statistica e su quantità misurabili, si è consolidato piuttosto su statuti scientifici che sono l'espressione di teorie – originariamente teorie dell'architettura, o più in generali teorie estetiche, poi specializzate come teorie del restauro – sulle quali si sono elaborate carte, convenzioni, codici, anche leggi, e si sono messi a punto strumenti metodologici e procedure.

In un paese dal patrimonio straordinariamente ricco, quanto vulnerabile, e dalla lunga tradizione artistica come l'Italia, lo sviluppo della cultura del restauro e della conservazione ha avuto un fortissimo impatto nella costituzione di enti di tutela e di eserciti di addetti. Per diversi ordini di necessità – che vanno dal dover gestire un patrimonio vastissimo e diffuso e fortemente minacciato, al dover fornire direttive sicure e condivise per guidare le azioni concrete – si è determinato un tangibile distacco tra la vivacità di pensiero della comunità scientifica e la rigidità delle categorie operative che hanno finito per essere la cristallizzazione di principi e valori sacrosanti stabiliti una volta per tutte al di sopra di tutto, che al mutare delle condizioni culturali e circostanziali al contorno, oppongono una forte resilienza e assumono di fatto la connotazione di dogmatici pregiudizi piuttosto che di giudizi. Nel rapporto tra progettisti architetti e tutori della conservazione, la tetragona imposizione di prin-

cipi indiscutibili quali la reversibilità degli interventi di conservazione, la chiara differenziazione e subordinazione del nuovo rispetto all'antico, la ricostituzione dell'unità potenziale dell'opera, la neutralità del nuovo intervento, finisce molto spesso per essere un esercizio guidato di mortificazione e rifiuto dell'architettura. L'azione di tutela sembra volta a scongiurare il pericolo che l'architetto lasci un 'suo segno' sulle vestigia del passato ed è spesso accompagnata dalla considerazione che l'architetto, se proprio ne sente la necessità, è liberissimo di esprimere le sue stravaganti idee altrove, ma per carità 'non nel mio sito archeologico' che riecheggia l'inglese NIMBY (not in my back yard). L'architetto è invitato a ridimensionare la sua 'esuberanza', a non esprimere alcunché, a restare per quanto possibile muto, a utilizzare elementi costruttivi semplici, a configurare la costruzione come se fosse provvisoria (anche se si sa che anch'essa diventerà un rudere), a utilizzare materiali poveri, profili metallici, lamiere grecate, se proprio andiamo di lusso legno, lamellare, con giunti metallici, il cemento no per carità, tegole e coppi sì. Ed eccola là la copertura di tubi e lamiera! Costruita à l'identique sul modello dell'originale provvisorio perenne, o nella versione stilizzata con profili HE, o nella versione pizzeria di paese in legno lamellare che si armonizza meglio con l'antico. Ecco, va bene, purché non sia architettura! E infatti, in Italia, salvo rarissime eccezioni, imperversano coperture archeologiche che non sono architetture.

Così diventa necessario produrre, attraverso la ricerca, scenari alternativi nei quali l'architettura riconquisti responsabilmente il proprio territorio. Il problema non è nel rapporto tra progettisti accademici e storici, archeologi e restauratori accademici; il problema è nel rapporto tra architetti professionisti e funzionari preposti alla tutela. È la ricerca universitaria interdisciplinare che deve elaborare visioni, senza restare confinata nell'empireo accademico, ma coinvolgendo la base per tracciare strade alternative in cui sia il pensiero critico e non la prescrizione vincolistica a produrre il progetto.

In questa direzione, il tema del rapporto tra progetto di architettura e patrimonio culturale è stato affrontato in due ricerche transdisciplinari, Metodologie per l'acquisizione e la comunicazione dei dati relativi ai beni





culturali e TU-CULT_Il turismo culturale non conosce crisi, condotte nel laboratorio RELOAD_Research Lab of Architecturban Design, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile Edile ed Ambientale dell'Università di Padova, finanziate nell'ambito dei POR-FSE Regione Veneto rispettivamente nelle tornate 2010-2014 e 2014-2020, per l'approfondimento delle quali si rimanda ai riferimenti bibliografici essenziali riportati in calce. Nel trattare il tema della progettazione delle infrastrutture tangibili e intangibili per la conoscenza e la divulgazione del patrimonio architettonico (la chiesa degli Eremitani, la basilica di Santa Giustina e la chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova) le ricerche hanno prodotto scenari progettuali nei quali gli spazi delle chiese sono riguardati come spazi contemporanei e sono messi in relazione con lo spazio urbano. Tali scenari assumono gli elementi del patrimonio storico, architettonico e urbano come materiali per il progetto di architettura e dimostrano come il loro riordinamento in strutture formali che si sovrappongono e si sommano a quelle originarie, non solo non è lesivo del loro valore storico-artistico e documentale, ma ne coltiva efficacemente potenzialità che resterebbero altrimenti inespresse, ricollocandoli al tempo presente.

Didascalie

- Fig. 1: Chiesa degli Eremitani a Padova. Concepts per la definizione degli scenari.
 Fig. 2: Chiesa degli Eremitani a Padova. Scenari di ridefinizione dello spazio esterno.
 Fig. 3: Chiesa degli Eremitani a Padova. Scenari di ridefinizione dello spazio interno.
 Fig. 4: Prato della Valle a Padova. Scenario di ridefinizione dello spazio pubblico.

Bibliografia

- Luigi, Stendardo; Raffaele, Spera; Angelo, Bertolazzi (2015), "Self Explaining City", in Carmine, Gambardella, *Heritage and Technology. Mind Knowledge Experience*, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 1188-1197.
 Luigi, Siviero (2019), "Riflessioni su quattro ricerche", in Luigi, Siviero (a cura di), *Progetto e data mining*, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 77-88.
 Luigi, Stendardo (2019), "Dai dati al progetto e ritorno", in Luigi, Siviero, *Op. Cit.*, pp. 39-49.
 Luigi, Stendardo (et al.) (2015), The Eremitani Church @ <https://youtu.be/JeWGIgiAgMg>.
 Luigi, Stendardo (et al.) (2017), Tu-CULT @ <https://youtu.be/6WmMcuZDBgA>.

‘L’unione fatale’. Il nuovo Museo Romano di Atene

Valerio Tolve

Politecnico di Milano, ABC – Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore a contratto, ICAR 14, valerio.tolve@polimi.it

E' universalmente riconosciuto come la progressiva affermazione della modernità abbia condotto ad infrangere la sintesi del sapere classicamente inteso e sancito la sua diaspora in una miriade di sofisticati specialismi deputati alla responsabilità di altrettante discipline. Infatti è solo di recente – rispetto alla più che millenaria storia dell'architettura – che le pratiche della costruzione (o ri-costruzione), restauro e conservazione si sono qualificate come possibilità alternative, troppo spesso discordanti. Quando ancora non esisteva 'l'antico' – o meglio allorché non si era ancora qualificato come categoria estetica – i ruderi, le rovine, i resti di complessi interrotti o abbandonati erano razionalmente impiegati, nel più logico modo possibile: cave di *spolio* per materiali da costruzione, solido basamento per nuove fabbriche oppure feconda ispirazione immaginifica per alimentare la cultura architettonica, ma pur sempre interpretati in una proiezione di dinamico positivismo. Alberti, Bramante, Raffello, Palladio e Piranesi (solo per citarne alcuni e senza velleità di completezza) hanno operato in questi termini aprendo ad una forma colta e intellettualistica di confronto alla pari con l'antico, definendo una reale discendenza genealogica (vera e propria *Scuola*) che travalica l'uso retorico della storia come elemento di legittimazione della propria opera. Lo studio, il rilievo dal vero e il ridisegno non costituivano perciò una forma di pura erudizione ma rappresentavano piuttosto il reale fondamento teorico e pratico della disciplina architettonica ed erano altresì indiscussa prerogativa degli architetti quali unici depositari della conoscenza degli strumenti del disegno e della costruzione. È però sul principio dell'Ottocento che la situazione cambia radicalmente: con l'affermazione della cultura antiquaria muta la percezione estetica della rovina che non si rivolge più al rudere come 'forma potenziale' – fisica, in quanto materia partecipe della costruzione, oppure immaginifica, ovvero elemento di trasmissibilità della *ratio* – bensì come 'forma autonoma' connotata di una propria valenza espressiva, da conservare integralmente e senza alcuna variazione. Ed è in questo momento che si apre la più profonda frattura – oggi ancora irrimediabilmente scomposta – nell'ambito delle espressioni artistiche e delle discipline umanistiche. Anche l'archeologia, ad esempio, si precisa in piena autonomia, affrancata dall'architettura:

sebbene accomunate dalla medesima volontà di interrogazione delle forme, divergono per l'esito delle loro ricerche. Così, se l'architettura nelle sue più illuminate manifestazioni si propone di perpetrare il senso profondo delle forme dirute attraverso inedite composizioni logico-sintattiche, l'archeologia si limita a «ricostruire attraverso i resti del passato la storia e l'arte di tempi remoti, su cui si stende una serie di riflessioni, ricostruzioni, congetture interessantissime, altamente scientifiche, ma assolutamente infeconde rispetto a quello che è la vita».¹ Ed è da questa primigenia frattura che discendono tutte le successive scissioni disciplinari di cui lo stesso 'restauro' e la 'conservazione' sono dirette gemmazioni, così come altre derive integraliste sono tutte le possibili declinazioni che al termine 'architettura' fanno seguire un possibile aggettivo, come ad esempio 'tecnologica' o 'sostenibile' (solo per citare i più abusati e fraintesi).

Anche in riferimento alla contemporaneità, il tema del rapporto con l'antico, appare sempre più spesso insolubilmente sospeso tra innovazione e salvaguardia: beninteso, atti parimenti necessari il cui disequilibrio tuttavia rischia di spostare i termini del dibattito verso una sterile apologia dell'antico o per contro, nella direzione di un altrettanto vacua mistificazione del nuovo. La pratica della pura conservazione – così come l'idolatria del moderno in quanto innovazione intransigente e priva di contestualizzazione storica – fraintendono e disconoscono invece la definizione dell'architettura in quanto processo di sedimentazione e modificazione delle forme nel tempo. Infatti le sue più ortodosse interpretazioni disciplinari conducono verso la tutela *tout court* quale forma statica di conoscenza, cristallizzando l'evento nel tempo sospeso di un perenne fermoimmagine. Ma allorché l'architettura si applica nel concreto di un sito stratificato, dovrebbe invece propendere verso una prospettiva di rinnovata conoscenza che ammette la ri-costruzione quale strumento per pervenire all'intelligibilità delle forme potenziali sottese al palinsesto.

L'insoddisfazione nei confronti di un simile approccio, eccessivamente specialistico, ha condotto le nostre ricerche verso punti di vista alternativi. Il riferimento è a quella tradizione radicata nella cultura architettonica italiana che ha inteso le forme dell'architettura e della città come fatti di

civiltà e campo di interpretazione: in particolare ci si è rivolti al patrimonio di studi e contributi che hanno perseguito l'avvaloramento dell'edificio storico nel trasformarsi della città, con l'obiettivo di affermare una specifica linea operativa, alternativa allo stato di crisi sopra descritto, fondata sul rapporto architettura/città, sul tema della tipologia e sulla questione della forma costruita.

Il campo privilegiato per esperire tale ricerca sono gli ambiti di frattura del tessuto e le aree di dissolvenza tra parti costitutive della città, entro le quali l'architettura è l'architettura lo strumento deputato ad operare. In tal senso i complessi archeologici sono eletti quali luoghi notevoli laddove sperimentare questa linea di ricerca che intende indagare, secondo la logica di metodo del '*caso per caso*', la fondatezza del progetto di architettura su una simultanea ambivalenza di riferimenti: da una parte, con la città e con la stratificazione, dall'altra con gli aspetti più prettamente legati all'identità costitutiva delle sua parti.

La più recente di queste esperienze² è stata condotta sull'area dell'Agorà romana di Atene e sulla vicina Biblioteca di Adriano, complessi di eccezionale misura e disposizione entro il palinsesto archeologico stratificato, così come alternativi al tessuto urbano contemporaneo che proprio su quel palinsesto si è costruito. Il progetto per il nuovo Museo Romano di Atene costituisce un'inedita proposta di musealizzazione *in situ* di un ambito oggi assai frammentato e marginale, che ragiona su un duplice livello di approfondimento: uno generale, di impostazione metodologica, attraverso l'enunciazione di un principio operativo di ordine teorico e disciplinare; uno specifico, riferito alla singolarità del luogo e del contesto. Il metodo di lavoro rifiuta di indulgere su una visione parziale e specializzata del tema del rapporto tra antico e nuovo, ricerca piuttosto un carattere di sintesi, ancora classicamente intesa come rappresentazione del carattere civile dell'architettura. In tal senso la soluzione proposta riflette proprio sul rapporto ontologico tra architettura e archeologia e sulla possibilità di riconciliare in una rinnovata visione d'insieme due ambiti disciplinari oggi fatalmente separati.

«Più insigni di ogni altro monumento sono le centoventi colonne di marmo frigio: furono da lui edificati i muri di questo portico, dello stesso marmo,

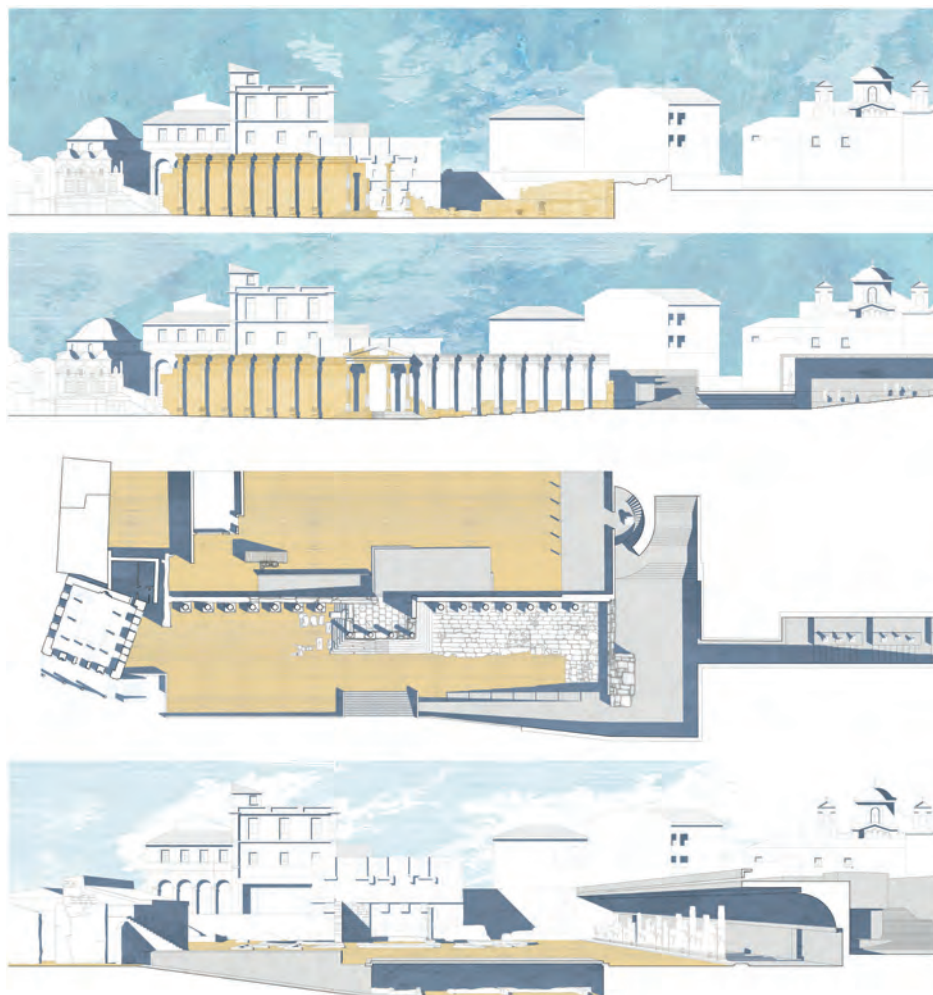
ed ivi sono delle camere con volte dorate, ed incrostate di alabastro, ed adorne di statue, e pitture, nelle quali si conservavano i libri»³ dirà Pausania nella sua *Periegesi* proprio riguardo la Biblioteca di Adriano. Pur tuttavia di questo complesso e della contigua Agorà romana, ad essa storicamente connessa, restano alcuni elementi in elevato (già oggetto di ricostruzioni anastilotiche) e tracce del sistema dei percorsi e delle pavimentazioni di alcuni ambienti. Da questi primi indizi muove l'ipotesi di progetto che immagina la ridefinizione dell'intero ambito nella sua più estesa misura e conformazione, oltre che nella rete delle reciproche relazioni, con il fine di restituire alla conoscenza la compiutezza formale dei monumenti e, al contempo, riallacciare il rapporto tra l'antico e il nuovo che su di esso si è costruito e stratificato senza soluzione di continuità.

Dallo studio e dall'analisi preliminare condotta sono stati rinvenuti caratteri di analogia tra le architetture del complesso dell'Agorà e della Biblioteca, e tra questi ed altri monumenti di epoca imperiale ed adrianea. L'articolazione e la distribuzione degli spazi, sul modello del quadriportico con vuoto al centro, è senza dubbio un tema ricorrente che definisce l'impianto generale. Pur tuttavia alcune differenze si registrano sul piano più specifico del linguaggio e del sistema combinatorio degli elementi sintattici: così, se l'Agorà si adatta all'uso dell'ordine dorico (generalmente poco impiegato nell'architettura romana), la Biblioteca ricorre ad una più ortodossa declinazione dell'ordine 'alla maniera dei romani'.

Il primo atto del progetto è dunque la ridefinizione del sedime dei due complessi, attraverso la restituzione della lettura dei 'recinti' e del sistema degli accessi, con interventi locali rivolti alla riconnessione con i brani del tessuto edilizio contiguo.

La ricostruzione volumetrica – in forma di anastilosi o di logico completamento in accordo alle evidenze espresse dai ruderi e dalle ipotesi avanzate dagli archeologi – corrisponde per un verso alla necessità di produrre un adeguato avanzamento della conoscenza di questi complessi e delle loro architetture, per altro verso alla volontà di affermazione della cultura identitaria di una comunità che si riconosce e si riflette nell'immagine restituita dei suoi monumenti.





Percorrendo idealmente il progetto e l'itinerario di visita così come concepito, ci si trova al cospetto dei 'propilei' dell'Agorà romana, che mantengono la loro funzione di ingresso principale al 'foro'. Il primo intervento si colloca proprio in adiacenza al portale monumentale: una grande scalinata coperta che riprende volumetricamente l'ingombro del peribolo dell'Agorà e consente il collegamento trasversale con la vicina Biblioteca. Lo scalone raccorda il dislivello tra le rispettive quote dei due sedimi archeologici e tra queste e il livello intermedio della città tardo-romana: da qui si prosegue la discesa verso la Biblioteca o, divagando, si risale lungo la cordonata compresa tra i due grandi recinti. All'interno di questo corridore coperto è realizzata un'esposizione permanente di statuaria e partiti architettonici rinvenuti nelle campagne di scavo ancora in corso.

La discesa verso la Biblioteca avviene varcando il portale bizantino che fu ricavato nel VI secolo all'interno delle Mura Erulee. La conformazione di questa soglia sottende il disegno planimetrico a geometria variabile di una cordonata disposta parallelamente al muro della Biblioteca per raggiungere il livello dello scavo: su tale quota si imposta la struttura del podio della Biblioteca, il cui ingresso è – esattamente come in origine – realizzato attraverso l'antico portale, ricostruito per anastilosi con marmo di Skyros. Una nuova struttura metallica si appoggia sugli antichi gradoni, per completarne e risarcirne la forma in pianta e in alzato. Anche il fronte meridionale della facciata e l'antistante colonnato viene nuovamente ricomposto in elevato – a completamento della parte già ricostruita dagli archeologi – adottando una tecnologia costruttiva a secco che combina elementi lignei da tiranti metallici. Varcata la soglia della Biblioteca si apre il vuoto centrale del grande cortile, preceduto da un piccolo scavo, coperto, che custodisce i resti di un complesso residenziale di epoca ellenistica rinvenuto durante le campagne di indagine archeologica. Una lieve rampa gradonata conduce al livello inferiore, recuperando anche l'accesso e la visita di questa parte. Dentro il grande recinto il progetto ridefinisce il sistema dei percorsi attraverso il completamento dei lacerti di mosaici rinvenuti e, ancora, propone la ricostruzione volumetrica del lato meridionale del peristilio. La sezione a semi-volta di questo corridore

evoca la spazialità del portico che anticamente si affacciava sul cortile centrale. Tre sale vengono realizzate sul sedime delle esedre rinvenute a lato del peristilio: i due opposti vani semicircolari contengono le risalite alla terrazza superiore, affacciata sul cortile; l'ambiente intermedio, di forma rettangolare, è destinato all'esposizione. Sul fronte del peristilio vengono ricollocate le colonne del porticato, la cui ombra torna a stagliarsi sulla volta semicircolare del corridore.

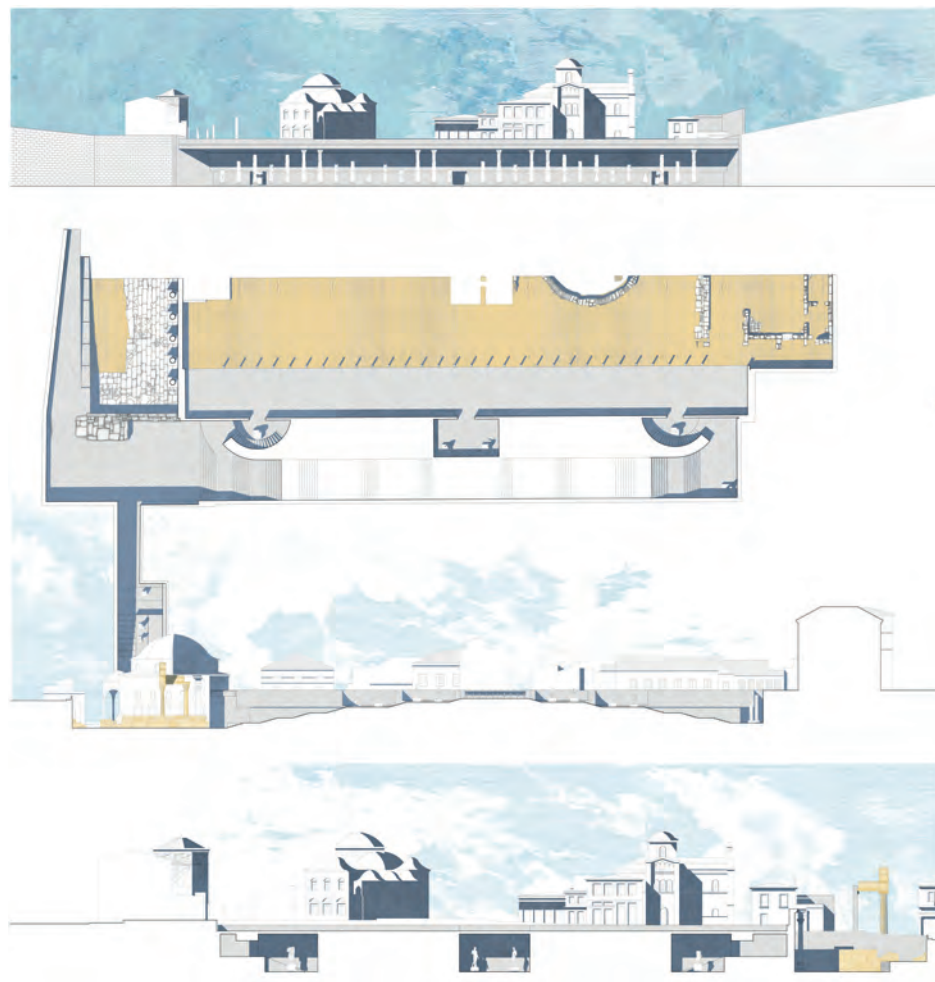
Nello spazio compreso tra il recinto della Biblioteca e l'adiacente complesso dell'Agorà romana viene realizzata una lunga cordonata che ricalca l'orientamento dell'antica strada adiacente al muro adrianeo realizzato in età tardo-romana per comprendere la nuova espansione della città. Lo sviluppo della cordonata è accompagnato da ambienti a forma semicircolare che riprendono la forma delle *scolae* ellensitiche e delle esedre adrianee, disponendo spazi di sosta lungo l'ascesa, rivolti verso la collina dell'Acropoli. Raggiunta la copertura del peristilio si conquista la vista complessiva del grande cortile della Biblioteca, dove si riconosce il sedime della Basilica bizantina di Megali Panagia, restituito attraverso il risarcimento dei resti delle pavimentazioni musive qui rinvenute.

L'intervento sul complesso della Biblioteca e dell'Agorà è completato dalla ridefinizione del sistema degli accessi anche in relazione alla città e al tessuto edilizio che si è definito in stretta contiguità.

Sul lato settentrionale della Biblioteca viene così recuperata la scala ottomana che rappresentava l'accesso all'antico Bazar. In epoca ottomana, proprio sul sedime del muro della Biblioteca si è infatti sovrimpresso un tessuto compatto in linea, che ha preservato il vuoto della 'esedra quadrata' della Biblioteca lungo il lato nord del peristilio. Il progetto dispone qui un accesso che si insinua nella cortina delle botteghe ottomane, recuperando il vuoto forzato, segnato volumetricamente da una copertura a doppia falda spezzata che protegge la nuova scala.

Allo stesso modo nell'Agorà romana, lungo il fronte meridionale, il progetto dispone un nuovo acceso rivolto verso l'Acropoli, recuperando un tracciato romano, di cui poco è pervenuto. Una 'torre', che si misura a distanza con l'*horologion* della Torre dei Venti, custodisce la scala che si raccorda alla successiva cordonata realizzata in forma di terrapieno per





il contenimento della terrazza superiore.

In definitiva il progetto – operando direttamente all’interno di una stratificazione complessa di forme sincopate – intende restituire la lettura stratigrafica della sezione archeologica tanto attraverso la sua rivelazione, la sua riscoperta e la sua messa in luce, quanto per mezzo delle nuove addizioni che concorrono a suggerire la forma, logica e plausibile, dell’antico.

Nelle sue differenti declinazioni – anastilotiche o d’invenzione – il recinto corrisponde alla figura archetipica cui il progetto si affida per rifondare il luogo: recingere, delimitare e definire lo spazio per inclusione, atti primordiali e fondativi che presiedono la presa di possesso del suolo e la predisposizione del luogo alla costruzione. Il recinto è quindi la più sublime soluzione di continuità che individua con assoluta precisione lo spazio all’interno di un luogo e, definendone i caratteri formali, geometrici e dimensionali, lo predispone all’accoglienza; è quindi il presupposto per l’architettura, attraverso il quale si celebra il passaggio dall’indeterminatezza del luogo alla finitezza dello spazio. È attraverso il recinto che le antiche forme dell’Agorà Romana e della Biblioteca di Adriano riemergono con fiera autonomia rispetto al tessuto edilizio moderno che per lungo tempo ne ha celato l’evidenza.

Note

¹ Francesco, Venezia (2011), *Che cos’è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa.

² *Il Museo Romano di Atene. La Biblioteca di Adriano e l’Agorà romana*, tesi di laurea magistrale di Veronica Tria, Georgia Tromara, Nicola Turotti, relatori prof. Angelo Torricelli, prof. Luisa Ferro, prof. Valerio Tolve, Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni - Politecnico di Milano, a.a. 2015-2017. La tesi ha ottenuto la menzione speciale della giuria per la sezione “Archeologia” al *Premio Neolaureati 2018*, bandito dall’Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano.

³ Pausania, *Periegesi della Grecia*, 1, 18, 19.

Didascalie

Fig. 1: L’Agorà romana e la Biblioteca di Adriano. Monumenti e recinti

Fig. 2: La Biblioteca di Adriano. La scena e il recinto

Fig. 3: L’Agorà romana. Il corridore e la porta

Fig. 4: Il peristilio. Lo *scolae* e le *esedre*

Le Terme suburbane a Pompei. Un laboratorio interdisciplinare di sperimentazione progettuale

Viviana Saitto

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, docente a contratto, ICAR/16, viviana.saitto@unina.it

Luigi Veronese

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario tipo A, ICAR/19, luigi.veronese2@unina.it

Il presente contributo intende illustrare gli esiti di una ricerca applicata condotta da un gruppo di docenti e giovani ricercatori del Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II, coordinato dalla prof. Renata Picone, finalizzata al restauro e all'accessibilità delle Terme suburbane dell'antica Pompei¹.

Il sito archeologico pompeiano è unico nel suo genere in quanto si presenta tutt'oggi come una città "integra" nella sua conformazione urbana e densa di architetture di valore. Rendere fruibile un bene culturale che è una città, è un'operazione progettuale complessa, che necessita della sinergia di diversi saperi e orientamenti disciplinari; richiede un atteggiamento di analisi e ascolto in grado di associare ad azioni di salvaguardia interventi volti ad una rilettura di valori e di significati sommersi. Nel caso specifico, il progetto della nuova accessibilità alle Terme Suburbane di Pompei, tassello del più ampio programma di valorizzazione dell'*Insula Occidentalis*, ha rappresentato l'occasione per sperimentare una metodologia di intervento applicabile ai manufatti di altrettanta importanza, nella quale discipline diverse come il Restauro, la Progettazione architettonica e urbana, l'Allestimento, l'Illuminotecnica e la Comunicazione hanno contribuito, in una costante interrelazione dialettica, a definire una proposta di intervento, rispettosa della storia, dell'identità e soprattutto della fragile materia antica del manufatto e di tutte le sue successive stratificazioni.

La ricerca si è posta l'obiettivo non solo di risolvere i problemi fruitivi da un punto di vista tecnico, ma di catturare il visitatore e renderlo protagonista di un'opera nata con una vocazione pubblica, nel rispetto di ciò che di essa si è conservato. Lo spazio, anticamente animato da un numero cospicuo di persone, viene inteso nuovamente come un luogo di condivisione e conoscenza in grado di coinvolgere le emozioni e le memorie di un pubblico quanto più possibile ampio.

Le Terme suburbane di Pompei

Dei quattro complessi termali di cui era dotata la città romana, le Terme suburbane sono le più recenti, risalendo ai primi decenni del I secolo d.C. Situate all'esterno delle mura civiche della città antica, sorgono lun-

go la via che dal Foro conduceva al mare, oltre Porta Marina, dove era il vestibolo di accesso al complesso, tutt'ora riconoscibile, che immetteva nel cortile porticato con colonne laterizie.

Riportate alla luce a cavallo degli anni Cinquanta del Novecento da Amedeo Maiuri, che ha liberato l'intera *insula* dai cumuli borbonici che costituivano la terra di riporto degli scavi settecenteschi, le Terme hanno subito un primo intervento di restauro tra il 1985 e il 1987 e sono state aperte al pubblico nel 1988, in concomitanza alle operazioni di valorizzazione dell'area e, in particolare, alla realizzazione del nuovo ingresso di Porta Marina, adiacente alla stazione della circumvesuviana "Villa dei Misteri".

Lo studio dei materiali e delle tecniche murarie ha permesso di riconoscere facilmente due fasi costruttive principali; la prima, databile intorno ai primi decenni del I secolo d. C., di cui fanno parte l'*apodyterium*, il *frigidarium*, il *tepidarium*, il *laconicum* e il *calidarium* e una seconda, di poco precedente all'eruzione. Nella configurazione finale le aule termali si disponevano in successione lineare secondo un asse nord-sud, nel rispetto della tradizione termale locale. L'*apodyterium* doveva assolvere alla funzione di sala di attesa e la presenza di un rubinetto in bronzo, che alimentava un bacino non più esistente, induce a pensare che qui avvenisse un preliminare lavaggio prima del tuffo in piscina. L'ambiente riscaldato veniva probabilmente sfruttato in modo polifunzionale per le operazioni connesse al bagno. I tre ambienti costituivano un percorso alternativo a quello balneare canonico per chi non avesse voluto compiere tutto l'iter del bagno, reso obbligatorio, nell'impianto originario, dalla disposizione delle sale. Sul lato sud è stato aggiunto uno spazio con funzione di vestibolo e, allo stesso tempo, si è modificato il sistema di accesso al *frigidarium*, prima possibile solo tramite l'*apodyterium*, grazie a un nuovo ingresso sul vestibolo in funzione di una visione prospettica lungo l'asse ovest-est, su cui si succedevano gli ambienti. Il livello superiore era costituito da una serie di ambienti aperti verso la costa e collegati tramite una scala a un ulteriore livello soprastante². Tale configurazione ha introdotto numerosi elementi di novità rispetto ai complessi romani tradizionali, riscontrabili anche nell'utilizzo di più

adeguati ed efficienti sistemi di riscaldamento. Gli ambienti ampi e luminosi contribuivano a restituire magnificenza e prestigio anche agli stucchi e agli affreschi delle sale interne che raggiungono la loro massima espressione nelle decorazioni del ninfeo con un effetto a cascata verso l'ambiente della *natatio* fredda.

Il progetto di accessibilità

Il complesso delle Terme suburbane costituisce oggi come uno dei siti pompeiani più interessanti, nonostante presenti oggettive difficoltà legate all'accessibilità. Esso, infatti, risulta slegato dagli itinerari maggiormente battuti dai turisti a causa di una posizione sfavorevole lungo il ripido pendio di via Marina. Ciò rende il complesso marginale, nonostante il moderno ingresso di Porta Marina offra al visitatore una prima vista del sito antico in cui è possibile osservare l'aggregato termale nella sua interezza. Anche il percorso interno risulta disagiato, in quanto caratterizzato da un sistema di passerelle in legno e moquette che consente di preservare le antiche pavimentazioni musive ma non permette una fruizione agevole e completa dell'area alle persone con mobilità ridotta data la presenza di gradini e spazi di manovra ristretti.

La sperimentazione condotta da docenti e ricercatori di diverse discipline sull'*insula occidentalis* di Pompei ha guardato alla città antica come un organismo unitario e ha mirato non solo a valorizzare e preservare il patrimonio di quest'area, ma anche a individuare nuove opportunità di visita per desaturare le aree maggiormente affollate dai turisti. Seguendo tale logica, l'*insula occidentalis*, prima area della Pompei antica ad essere scavata come organismo urbano e non come sommatoria di monumenti, è stata analizzata nelle sue specificità considerando le emergenze esistenti (come villa dei Misteri, villa di Diomede), le strade monumentali (come la via dei Sepolcri) e i "cumuli borbonici" superstiti come possibili nodi tematici oggetto di percorsi alternativi³.

Tra questi le Terme suburbane hanno costituito un nodo tematico rilevante poiché è stato subito evidente che il miglioramento dell'accessibilità del complesso avrebbe generato un nuovo modo di fruire l'intero sito di Pompei da Porta Marina attraverso un percorso nel "verde" che, oltre

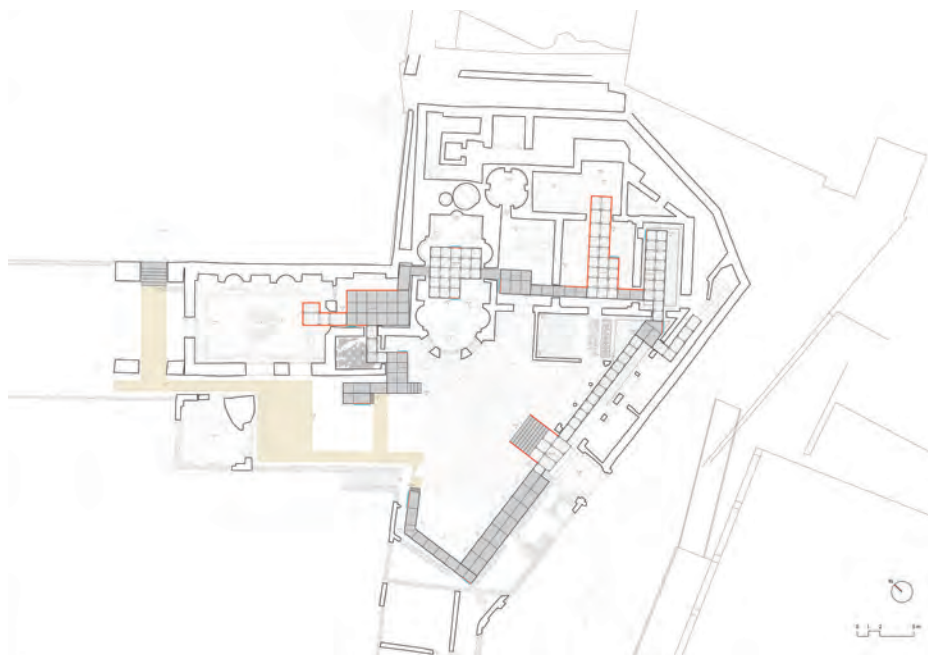
a valorizzare le Terme, decongestiona il percorso tradizionale offrendo al visitatore nuove opportunità di visita del sito archeologico.

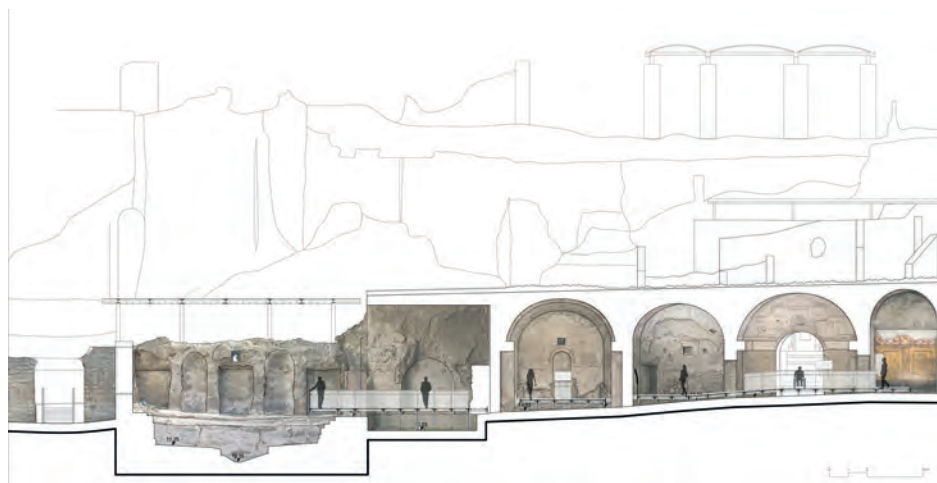
L'indagine condotta sul manufatto è stata effettuata a partire dall'analisi di fonti indirette e dirette. La ricerca bibliografica e archivistica ha permesso l'individuazione delle fasi di scavo e restauro e dell'iconografia storica inerente l'intera *insula*. L'indagine diretta, invece, ha indagato le relazioni tra le Terme suburbane e gli altri complessi termali pompeiani per concludersi con l'analisi mensiocronologica delle murature esistenti. Un nuovo rilievo, realizzato con laser scanner, ha implementato e migliorato i dati geometrici e materici esistenti, mentre l'analisi del degrado e del quadro fessurativo ha permesso di individuare i cinematismi della fabbrica e le criticità legate all'irreggimentazione delle acque meteoriche e all'umidità di risalita.

Questa fase analitica della ricerca ha consentito di identificare i necessari interventi di restauro e ha indirizzato le scelte progettuali relative alla nuova accessibilità e all'allestimento del percorso di visita.

Particolare attenzione è stata posta alla realizzazione di un nuovo sistema di fruizione al sito, mediante la sostituzione della vecchia e inadeguata passerella con un nuovo dispositivo di visita che ha costituito l'esito più evidente della interrelazione di saperi necessaria a un intervento di questo tipo. Dallo slargo antistante le Terme, una nuova *promenade* acquista quota seguendo il lungo portico e si connette al percorso che da Porta Marina conduce al Foro. Da qui, un nuovo sistema di discesa, ripercorrendo i gradini in pietra esistenti, permette la visione del complesso dall'esterno e garantisce la fruizione dello slargo a chi giunge dall'ingresso principale.

Una leggera deviazione della passerella asseconda l'ingresso al manufatto. Un minuto ambito funge da soglia al complesso e, attraverso un sistema informativo, offre al visitatore le prime notizie storiche. Da qui è possibile osservare i resti dell'unico mosaico esistente e visitare gli ambienti interni. A fronte di un'asse lineare continuo, che connette tutti i varchi preesistenti, numerosi ambiti si aprono per raccontare la storia del luogo. Le nuove "sale espositive", veri e propri interni negli interni, ripercorrono la sequenza storica *apodyterium*, *frigidarium*, *tepidarium*,





laconicum e *calidarium* svelando al visitatore la visione di decorazioni parietali di valore e di spazi attualmente inaccessibili.

Il percorso sale alla quota di circa un metro e, sfruttando un vano di passaggio generato dal crollo di un paramento murario, si spinge sul vuoto della *natatio* permettendo al visitatore di “galleggiare” sulla grande vasca e concludere il proprio percorso.

La passerella è caratterizzata da struttura modulare in acciaio e piano di calpestio in gres con superficie strutturata all'esterno, mentre all'interno è interamente in vetro strutturale. Il modulo base è arricchito da elementi accessori in acciaio, Corian e vetro, che permettono alle singole sezioni di adattarsi a differenti esigenze⁴. Gli appoggi a terra sono pensati in corrispondenza dei fori esistenti, realizzati per l'alloggio dell'attuale percorso espositivo, e non toccano mai le preesistenze musive.

La nuova passerella è un oggetto in grado di risolvere le problematiche dello spazio: è allo stesso tempo un sistema di fruizione e uno strumento tecnologico perché dispositivo di comunicazione. Oltre a essere “cablata” e offrire alloggio agli impianti elettrici e i corpi illuminanti, accoglie il sistema di informazione tradizionale e quello multimediale.

Le Terme non sono più considerate un bene da “contemplare” dall'esterno, ma una macchina emozionale da attraversare, da vivere, e la sua accessibilità è la ragione del progetto stesso.

Conclusioni

Il valore dell'intervento proposto non risiede solo nei suoi esiti quanto nell'essere un esempio di proficua collaborazione tra settori differenti che hanno trasformato la ricerca in un laboratorio attivo caratterizzato dalla compresenza di approcci tecnici e sensibilità diverse accomunate dall'obiettivo di tutelare e valorizzare un'opera del nostro patrimonio culturale.

L'approccio prioritario assegnato al restauro ha consentito lo svolgimento di una regia coerente tra i saperi coinvolti e il perseguimento completo degli obiettivi della conservazione della “fragile” materia antica.

Nel cangiante palinsesto dell'area archeologica pompeiana, la ricerca ha indicato, alle varie scale, da un lato le azioni restaurative necessarie

e dall'altro le strategie per un miglioramento della fruizione e dell'accessibilità, per lo più adottando scelte di minimo impatto, ma anche con l'immissione di necessari e meditati dispositivi per il superamento delle barriere architettoniche e percettive. Questi ultimi potranno costituire i segni del nostro tempo, testimonianza dell'attenzione che la nostra società presta (o dovrebbe prestare) al tema dell'inclusione e del coinvolgimento di fasce sempre più ampie di popolazione nella fruizione consapevole del patrimonio archeologico. Tale sperimentazione ha inteso coniugare le istanze del restauro dell'Archeologia con la sua piena e inclusiva fruizione; ciò dimostrando quanto, oggi, l'accesso partecipato alle politiche culturali "possa avere ricadute positive sul piano della conservazione del patrimonio culturale – e proprio il caso di Pompei ha dimostrato quanto le aree non fruite della città archeologica sono quelle più interessate da abbandono e degrado – ma anche su quello sociale ed economico"⁵.

Note

¹ La ricerca "Progetto di accessibilità delle Terme suburbane di Pompei" coordinata da la prof. arch. Renata Picone si è svolta nell'ambito dell'accordo di collaborazione tra l'Università di Napoli Federico II, la Soprintendenza Pompei e la Fondazione Deloitte. (Febbraio 2017) e ha visto il coinvolgimento dei seguenti docenti e giovani ricercatori: Renata Picone, Paolo Giardiello, Pasquale Miano, Prof. ing. Gianpiero Lignola (DiSt), Prof. arch. Laura Bellia (Dii), Stefano Belliazzi, Serena Borea, Luigi Cappelli, Giovanna Ceniccola, Mariapia Coccia, Sabrina Coppola, Francesca Coppolino, Antonio Izzo, Fabiana Porreca, Giancarlo Ramaglia, Renato Rosa, Giovanna Russo Krauss, Angela Spinelli, Antonio Stefanelli, Viviana Saitto, Luigi Veronese.

² Serena Borea, *Imprevista Pompei. Restauro e valorizzazione del margine sud-occidentale della città antica. (1905-1961)*. Tesi di Dottorato in Architettura, XXIX ciclo, tutor: prof. arch. Renata Picone.

³ La ricerca si è svolta all'interno dell'"Accordo quadro tra Università di Napoli Federico II e il Parco archeologico di Pompei per lo svolgimento di attività di ricerca e didattica finalizzata alla valorizzazione, fruizione e divulgazione del sito di Pompei" (Luglio 2015, rinnovata nel luglio 2018), coordinato dalla prof. arch. Renata Picone e dal prof. dott. Vincenzo Morra.

⁴ Il prototipo della passerella, realizzato dalla ditta Rolling&Rolling, completa di parapetto in vetro e corrimano in acciaio, è stata esposta nell'ambito della mostra "Le Terme Suburbane. Conoscenza, restauro e miglioramento della fruizione", curata da chi scrive,



Serena Borea, realizzata con la collaborazione di Luigi Cappelli e Antonio Stefanelli. La mostra è stata allestita in una sala del Centro Congressi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, in occasione della giornata di studi "Federico II per Pompei" nel dicembre 2018.

⁵ Picone, Renata (2018), *Archeologia e contesto: il ruolo del restauro*, in *Materiali e Strutture*, vol. n. 13, giugno 2018, p. 114.

Didascalie

Fig. 1: Progetto di allestimento delle Terme suburbane. Pianta dell'intervento e vista del complesso. Elaborato grafico a cura di Antonio Stefanelli.

Fig. 2: Progetto di allestimento delle Terme suburbane. Sezioni trasversali sul *frigidarium* e sulla *natatio* e sezione longitudinale. Elaborati grafici a cura di Antonio Stefanelli.

Fig. 3: Progetto di allestimento delle Terme suburbane. Dettaglio di un modulo della passerella. Elaborati grafici a cura di Antonio Stefanelli.

Fig. 4: Progetto di allestimento delle Terme suburbane. Vista della passerella: *apodyterium*. Vista a cura di Antonio Stefanelli.



Bibliografia

Sgobbo, Italo (1928), *Terme flegree e origine delle terme romane*, Roma, s.e.

Adam, Jean-Pierre (1989), *L'arte di costruire dei Romani: materiali e tecniche*, Milano, Longanesi.

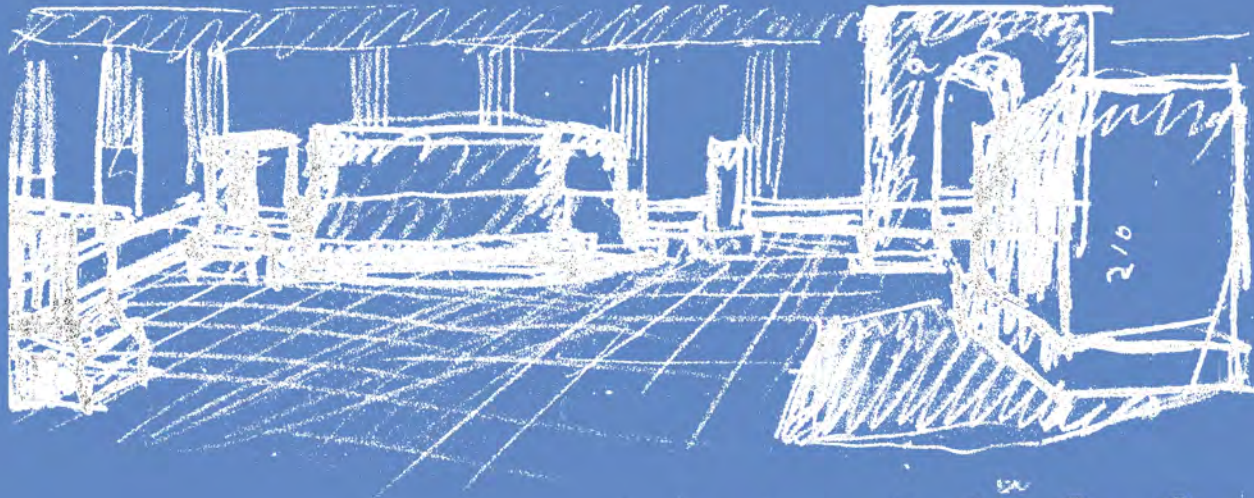
Cecchi, Roberto (2008), (a cura di), *Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, Roma, Gangemi.

Picone, Renata (2013), (a cura di), *Pompei accessibile, per una fruizione ampliata del sito archeologico*, Roma, L'Erma di Breschneider.

Sirano, Francesco (2016), *Pompei per tutti*, Napoli, Arte'm.

Osanna, Massimo, Picone, Renata (2019), *Restaurando Pompei, Riflessioni a margine del grande progetto*, Roma, L'Erma di Breschneider.

Veronese, Luigi, Falcone, Maria (2016), "Gli accessi ai siti archeologici della provincia di Napoli tra storia e progetto", in Massimo, Bellotti (a cura di), *Progettare Archeologia – Vol. 1*, Roma, Accademia Adrianea, pp.86-93.



en solo, se fermare
momentaneamente e guardare
l'aria architettura



S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,8} La pratica progettuale per il Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,8} La pratica progettuale per il Patrimonio

La sotto-sessione “La pratica progettuale per il patrimonio” intende riflettere su realtà e condizioni concrete e specifiche intorno alle quali si intrecciano le esperienze di diversi progettisti che si sono confrontati attraverso occasioni di concorso e ricerca applicata: temi quali “costruire sul costruito”, ricostruire l’“identità” e generare nuove “infrastrutture” sono il perno di un ampio panorama di esperienze progettuali contemporanee. Luoghi archeologici e stratificati, edifici dall’alto valore storico ed architettonico, specifiche conformazioni territoriali ed urbane: di quali valori si fa carico il progetto architettonico e quali possono essere le categorie entro cui verificare strategie e metodi per la valorizzazione di questi patrimoni?

Antonio Acierno, Maria Cerreta, Pasquale De Toro, Lilia Pagano, Giuliano Poli, Paola Galante, Gianluca Lanzi, Giuseppe Schiattarella
L'Architettura delle infrastrutture costruisce la nuova Stazione marittima di Levante, il borgo marinaro e la piazza d'acqua del quartiere orientale di Napoli

Paolo Belardi

La chiesa delle macerie.
Ricostruire luoghi, ricostruire identità

Francesco Felice Buonfantino

Costruire sul costruito – il coraggio del nuovo fondato sul preesistente

Alberto Calderoni

Costruire nel sottosuolo: “sotto come sopra” prendersi cura della città, costruendo nelle sue viscere

Maria Claudia Clemente

Palazzo dei Diamanti, Ferrara

Francesco Costanzo

L'architettura del Teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione.
Le premesse (ideazione)

Elena Fontanella, Fabio Lepratto

Riusi non convenzionali in contesti fragili

Paola Galante

Itinerari per la ricostituzione del patrimonio fragile

Sara Iaccarino

Il Progetto per l'Archeologia Industriale: tra istanze conservative e riuso.
Il caso dell'ex stabilimento Cirio a Vigliena (NA)

Ferruccio Izzo

Archeologia e città: circolarità di rimandi tra gli uomini e le cose

Edoardo Narne

Working inside Gellner

Gaspare Oliva

L'Architettura del teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione.
La composizione

Michele Pellino

L'architettura del Teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione.
La costruzione

Claudia Pirina

L'arte del dirigere e il senso del tempo

Carlo Quintelli

Mutatis mutandis. L'abbazia dell'archivio-museo-laboratorio

Fabrizio Rossi Prodi

Concorso per il recupero della caserma San Gallo a Firenze

Marco Russo

Conservazione attiva ed esposizioni sperimentali.
Il recupero di una villa romana alle pendici del Vesuvio

L' Architettura delle infrastrutture costruisce la nuova Stazione marittima intermodale di Levante, il borgo marinaro e la piazza d'acqua del quartiere orientale di Napoli

Antonio Acierno

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 21, antonio.acierno@unina.it

Maria Cerreta

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 22, maria.cerreta@unina.it

Pasquale De Toro

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 22, pasquale.detoro@unina.it

Lilia Pagano

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 14, lilia.pagano@unina.it

Giuliano Poli

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 22

Paola Galante

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista, ICAR 14, paola.galante@unina.it

Gianluca Lanzi

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, borsista, ICAR 21

Giuseppe Schiattarella

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, borsista, ICAR 21

La ricostruzione del *waterfront* e la riapertura al mare del quartiere orientale di Napoli è l'obiettivo di questo studio. La strategia progettuale messa in campo è la riconfigurazione in chiave architettonica dei nuovi tracciati ferroviari e viari sulla nuova grande colmata a mare per la logistica e le nuove attività produttive (Zes) previsti dal Piano operativo Triennale 2017-2019 dell'Autorità di Sistema Portuale del Mare Tirreno Centrale. Lo scenario prefigurato reinterpreta le esigenze funzionali della macchina portuale nella nuova grande 'Stazione marittima intermodale di Levante'. L' Architettura delle Infrastrutture, concertata con gli staff tecnici del Porto e di RFI, diventa essa stessa 'volano' per la realizzazione del nuovo waterfront del quartiere e della sua 'piazza d'acqua', espressione della rinascita di una sua duplice identità: marittimo-turistico-ambientale ed economico-produttiva. Un ribaltamento radicale dell'impostazione progettuale del Masterplan originario del porto che, ripartendo dalle aspirazioni della comunità insediata, identifica nel 'patrimonio' dimenticato della costa di levante i caposaldi della nuova logica sistemica che restituisce al quartiere antichi e nuovi spazi pubblici sul mare.

L' oggetto dello studio

Lo studio progettuale che qui si presenta ha come oggetto "l'*inserimento urbanistico degli ampliamenti verso levante del Porto di Napoli*" previsti nel Master plan allegato al Piano operativo Triennale 2017-2019 approvato dal Comitato di Gestione dell'Autorità Portuale.

Proiettato al 2030, questo strumento di indirizzo delinea nell'area adiacente alla fabbrica ex Corradini un rilevante salto di scala dimensionale e qualitativo del polo della logistica, oltre a prevedere una riorganizzazione degli spazi portuali e una razionalizzazione delle infrastrutture presenti nei circa 4 km di estensione dello scalo, concentrando tra il molo Bausan e Calata Pollena, a ridosso dello svincolo con l'autostrada, il traffico di cabotaggio e quello delle autostrade del mare.

Concepito come uno strategico nodo intermodale viabilità-ferro-mare, il Terminal di levante diventa anche polo di nuovi insediamenti produttivi (Zes) che pongono in diretta relazione con le attività portuali il rilancio economico della città e in particolare della sua zona orientale, attual-

mente interessata da profonde trasformazioni e riconversioni del suo storico tessuto industriale.

Le grandi opere necessarie ad un potenziamento dello scalo partenopeo conforme alle norme europee, in particolare la nuova colmata e la nuova linea ferroviaria, confliggono fortemente con le aspirazioni di un'apertura al mare degli abitati di San Giovanni a Teduccio e dei quartieri orientali della città, già fortemente disillusi dalla mancata smobilitazione della Centrale Elettrica di Vigliena e dal recente fallimento della società porto Fiorito, concessionaria per la realizzazione del progetto del porto turistico.

La smobilitazione della Centrale, il porto turistico, il nuovo insediamento universitario nell'area della ex Cirio e nella porzione ovest della fabbrica ex Corradini, tutta vincolata e interamente da recuperare, la riqualificazione strutturale e infrastrutturale della fascia litorale da Vigliena a Pietrarsa, sono tutti interventi programmati dalla Variante al PRG del 2004 per il quartiere orientale di Barra-Villa- Pazzigno-San Giovanni a Teduccio. Come poi ulteriormente evidenziato dal Preliminare di Piano Urbanistico attuativo del 2009, la principale finalità della Variante è restituire una relazione diretta con il mare a contesti urbani da troppo tempo penalizzati dalla linea ferroviaria e dalle politiche industriali.

L'obiettivo di questo studio è stato eliminare la nuova barriera tra quartiere e mare delineata dal Master plan del porto, trasformando le criticità di questo grande progetto di rilancio portuale ed economico in opportunità per una riqualificazione verso il mare e sul mare dell'abitato conforme agli obiettivi della Variante al PRG.

Il metodo

Le criticità di impatto del Masterplan del porto si evincono con immediatezza dal confronto planimetrico con il Preliminare di Piano Urbanistico Attuativo redatto dal Dipartimento di Urbanistica del Comune di Napoli che interpreta le Norme attuative della Variante al PRG. In particolare:

- la nuova grande colmata per l'ampliamento del Terminal di levante destinato alla logistica allontana l'abitato dal mare e preclude sia la realizzazione del porto turistico che l'accesso al litorale;

- la nuova linea ferroviaria a servizio del porto richiede un aumento del fascio di binari che determina:

a) un notevole inspessimento della barriera tra l'abitato e il mare;

b) la demolizione dell'intera fabbrica ex Corradini vincolata con DM del 27 febbraio 1990 ai sensi della 1089 del 1939;

c) l'eliminazione dell'unico tratto di passeggiata sul mare conquistato negli anni recenti dagli abitanti di San Giovanni a Teduccio a causa dell'asta ferroviaria di manovra che si estende fino al Museo ferroviario di Pietrarsa.

Per la ricerca di soluzioni progettuali a queste ostative criticità di impatto è stato necessario risalire ai vincoli e alle norme alla base dei disegni di progetto finora redatti. Cioè ripartire dalle Norme della Variante al PRG ed al contempo estrapolare dal Master plan del porto le invarianti imposte da un funzionamento dello scalo conforme alle norme europee. La sovrapposizione grafico-concettuale tra i vincoli dimensionali e funzionali di questi due scenari in conflitto ha rivelato che, per la necessità di allineamento esterno con il terminal di levante in corso di realizzazione, ampie porzioni della colmata a mare prevista non sono funzionali al porto e possono anzi costituire una importante risorsa per lo sviluppo e la riappropriazione del mare da parte del quartiere.

Ha chiarito cioè che il vero problema da risolvere non è la colmata a mare ma il tracciato della linea ferroviaria.

Il progetto

La riconfigurazione in chiave architettonica delle nuove infrastrutture ferroviarie e viarie necessarie al porto è la strategia progettuale messa in campo da questo studio, concertata con l'Autorità portuale e con lo staff tecnico di RFI.

L'Architettura delle infrastrutture ferroviarie e viarie, modellata sulla conformazione dei nuovi spazi urbani del quartiere, riesce a conciliare i due scenari in conflitto, a creare importanti sinergie strutturali tra città e mondo portuale, a superare e traguardare la barriera ferroviaria esistente e restituire finalmente il mare all'abitato.

Un ribaltamento radicale dell'impostazione progettuale che, ripartendo

dalle aspirazioni della comunità insediata, utilizza il quadro esigenziale e dimensionale estrapolato dal Masterplan del porto come opportunità e volano per la realizzazione, al di là della ferrovia storica, di un vero e proprio “borgo marinaro” con piazza a mare e approdo turistico.

Il ri-disegno dei tracciati ferroviari e viari della nuova Stazione marittima intermodale di Levante modella la conformazione dei nuovi spazi urbani del quartiere sul mare e del nuovo porto/approdo turistico.

1) Connotato da una dolce ansa, il nuovo tracciato ferroviario a servizio del porto verificato con RFI delinea il limite tra la banchina portuale e i nuovi spazi urbani ricavati dalla colmata, aperti ad oriente sul mare. A quota sopraelevata una lunga passeggiata litorale ricalca il tracciato e riconnette il nuovo lungo molo del porto/approdo turistico con la nuova stazione di San Giovanni e con il fortino di Vigliena. Una sorta di murazione moderna e permeabile che domina il mondo del porto commerciale connotandosi paesaggisticamente come waterfront del quartiere.

2) La differenza tra la dimensione longitudinale della banchina al 2030 e quella prevista come il suo potenziale ampliamento al 2050 detta lo sviluppo sul mare del lungo molo del nuovo porticciolo/approdo turistico che a quota terra accoglie l’asta ferroviaria di manovra.

3) L’estensione in profondità della colmata prevista dal masterplan consente di reinterpretare in chiave monumentale l’apertura verso il mare di piazza Nardella prescritta dalla Variante al PRG. La piazza storica può mantenere la sua intera dimensione trasversale nella sua prosecuzione in una sorta di grande molo in quota che consente di sovrappassare la ferrovia attuale fino a raggiungere la passeggiata litorale al di sopra del nuovo tracciato ferroviario.

Questo suggestivo luogo rappresentativo del quartiere, aperto a 360° sul golfo e sul porto e direttamente innestato nel cuore del suo tessuto storico, determina l’asse centrale della nuova composizione urbana e configura l’accesso principale alla vasta area antistante la ex fabbrica Corradini suddividendola in due parti tra loro strettamente connesse: un importante polo produttivo e culturale connotato dalla ex fabbrica e da nuovi insediamenti Zes e una nuova grande piazza-giardino sul porto/ approdo ad oriente.



Fig. 1

Fig. 3





MARE TIRRENO

Fig. 2



MARE TIRRENO

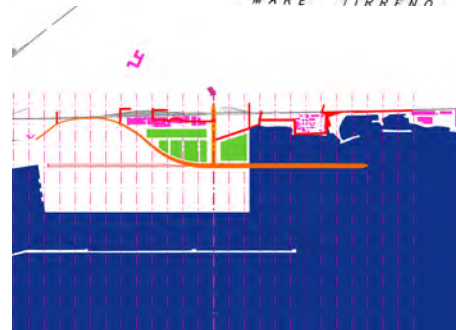


Fig. 4



E' questa la nuova matrice infrastrutturale urbana che consente di sintetizzare la strategia di progetto in 7 grandi temi:

1. *il molo terrazza* in prosecuzione di Piazza Nardella che apre verso il mare il casale storico e gli insediamenti che ad oggi gravitano sul corso San Giovanni e trovano nel fascio ferroviario una barriera invalicabile.
2. *la piazza d'acqua e il borgo marinaro*: nuova centralità urbana a scala locale e metropolitana che ha come fulcro il nuovo approdo turistico delimitato dal 'molo ferroviario' e volto verso Pietrarsa e il porto del Granatello;
3. *le grandi attrezzature urbane*: l'ex fabbrica Corradini è riproposta come *hub* del 'patrimonio' antico e recente della costa di levante, dal fortino di Vigliena al Museo di Pietrarsa, potenziato come 'sistema';
4. *viabilità ciclopedonale in quota*: sistema continuo di percorsi protetti in continuità con il grande molo e la passeggiata litorale sulla sede ferroviaria che ottimizzano la fruibilità, moltiplicando i punti di accesso e di interscambio, ed esaltano le risorse paesaggistiche del golfo;
5. *viabilità carrabile*, connotata da due nuovi sovrappassi sui fasci di binari che razionalizzano il traffico su gomma in ingresso ed in uscita dalle aree portuali, alleggerendo il Corso San Giovanni;
6. *le ZES*, volano di sviluppo che configura l'interfaccia tra la zona portuale e la città, reinterpretando la vocazione produttiva del quartiere attraverso l'insediamento di fabbriche ad alto valore aggiunto;
7. *il porto commerciale, Nuova Stazione marittima intermodale di Levante*, con la nuova colmata a mare servita dalle più moderne tecnologie per il carico e scarico delle merci e dal fascio di binari dedicato che, con la sua configurazione sinuosa, disegna il nuovo fronte a mare di San Giovanni a Teduccio, .

Didascalie

Fig. 1: Planimetria generale del nuovo scenario di progetto.

Fig. 2: Confronto schematico tra l'assetto infrastrutturale del Masterplan del porto e il nuovo scenario proposto.

Fig. 3: Gli insediamenti e i nuovi spazi pubblici sul mare del quartiere orientale di Napoli.

Fig. 4 Vista complessiva della nuova Stazione marittima intermodale di Levante e del nuovo approdo turistico.

La chiesa delle macerie. Ricostruire luoghi, ricostruire identità

Paolo Belardi

Università degli Studi di Perugia, DICA - Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale, professore ordinario, ICAR 14,
paolo.belardi@unipg.it

«Toccavo le pietre e pensavo al passato»: una confessione piena d'intimità, carpita a un ex colono dell'Agro Pontino degli anni Trenta, riprodotta dal duo artistico Bianco-Valente su una delle 26 bandiere policrome piantate sugli edifici che si affacciano sulla piazza Indipendenza di Pontinia in occasione dell'installazione *Nuovi arrivi. Nuove storie*.¹ Ma anche una confessione piena di umanità, che serra in un nodo borromeo la città materiale e la città immateriale nel segno della memoria identitaria, rimarcando quanto l'idea di sostenibilità sia congenita nel dna dei nostri centri storici. Da sempre. Perché i nostri centri storici, essendo cresciuti su se stessi senza soluzione di continuità, hanno osservato il senso più profondo dei principi etici messi in luce dal rapporto Brundtland, laddove hanno minimizzato non soltanto il consumo del suolo, saturando progressivamente i vuoti residuali, ma hanno minimizzato anche il consumo della memoria, recuperando ogni singola pietra, ogni singolo mattone, ogni singolo capitello per costruire e/o ricostruire sul costruito.² Così come emerge dai dettagli di due celebri dipinti d'autore: lo sfondo del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna, dove i fornici di un acquedotto dismesso ospitano altrettante botteghe artigiane, e il primo piano del *Tempus edax rerum* di Hermannus Posthumus, dove campeggia la figura di un disegnatore impegnato nella misurazione di un capitello diruto. Non a caso la storia delle città italiane è punteggiata senza soluzione di continuità da un continuo divenire in cui «ogni atto di ricostruzione è traduzione e trascrizione dal preesistente al nuovo, dall'antico al contemporaneo»³: dalle colonne doriche del Tempio di Atena a Siracusa, incorporate nella Cattedrale della Natività di Maria Santissima, alle lastre marmoree che decorano il battistero di San Giovanni a Firenze, saccheggiate dalle rovine della *Florentia* romana; dalle case dei pescatori di Atrani, incuneatesi abusivamente nelle campate del viadotto borbonico, al Teatro Sanzio di Urbino, sostruito da Vincenzo Ghinelli sull'ingegnosa rampa elicoidale disegnata da Francesco di Giorgio Martini. Fino alle imprese eroiche dell'ultimo dopoguerra, quando le macerie edilizie causate dai bombardamenti sono state recuperate e addirittura riutilizzate come materiali costruttivi: a Milano per modellare il rilievo del monte Stella e a Eboli per erigere il santua-

rio dei Santi Cosma e Damiano. Con un approccio inclusivista che non poteva non sollevare l'interesse degli artisti: segnatamente di Alberto Burri, che a Gibellina ha evocato «il terribile sisma che ha distrutto la città seppellendo i detriti sotto una spessa coltre di cemento bianco, poetica figurazione di una catastrofe fissata per sempre sotto un sudario artificiale»⁴, e di Jannis Kounellis, che dopo avere invaso il Salone degli Incanti delle ex Peschiere di Trieste con un'installazione di pietre sospese a mezz'aria, ha svelato il movente del proprio interesse per la potenza lirica del frammento: «Ricerca nei frammenti (emotivi e formali) la storia dispersa. Ricerca in modo drammatico l'unità, seppure difficile a cogliere, seppure utopica, seppure impossibile e, perciò, drammatica.»⁵ Forse perché le macerie, suggellando con la propria esistenza la perdita irreversibile dell'oggetto e della sua unitarietà, incarnano di per sé la presenza di un'assenza. E l'assenza, per l'arte contemporanea, è il vero volto della presenza.⁶ Ma forse anche perché, considerato il rapporto di circolarità che sussiste tra parte e intero, il frammento è l'unica possibile memoria del tutto. Così come confermato da Massimo Cacciari, secondo cui «l'intero è altrettanto "lontano" dall'essere-tutto della parte»⁷, e da Paul Auster, per il quale «una mela e un'arancia polverizzate sono alla fine la stessa cosa.»⁸ Due notazioni che, smascherando la circolarità delle relazione tra parte e intero, hanno ispirato il concept del progetto di ricostruzione della chiesa della Madonna di Cascia a Norcia: un piccolo edificio votivo che era stato eretto alla fine del Quattrocento per suggellare la pace stipulata dai Nursini con gli eterni rivali Casciani al termine dell'ennesima guerra tra i due campanili e che quindi, come tale, era frequentato con assiduità da una comunità di fedeli devoti. Mentre oggi, in conseguenza dell'evento sismico che la mattina del 30 ottobre 2016 ha devastato le chiese di Norcia, è ridotto a un ammasso pressoché irriconoscibile di macerie su cui, non senza un risvolto tragico, è deposta la copertura.⁹ Ma poiché «l'architettura è stata ripetutamente trasformata dalle tragedie»¹⁰ e poiché il tema della ricostruzione, oltre quello di ricostruire luoghi, è anche e forse soprattutto quello di ricostruire identità, le macerie non possono più essere interpretate come mero materiale di scarto, da rimuovere e seppellire in una

qualche discarica di periferia, in quanto custodiscono i ricordi e le speranze della comunità disastata. Ricordi e speranze che, all'inverso, andrebbero preservati e traghettati verso il futuro. Soprattutto in un'epoca, come l'attuale, che sbandiera il vessillo della sostenibilità e ancor più in una regione, come l'Umbria, che è punteggiata da piccoli centri storici cresciuti su se stessi restituendo utilità all'apparente inutilità di «quel che resta.»¹¹ Da qui lo spunto per organizzare un'équipe universitaria interdisciplinare (composta da architetti, ingegneri, archeologi, antropologi, sociologi ed economisti), volta a concepire un progetto di ricostruzione della Chiesa della Madonna di Cascia 'dov'era ma non com'era' e soprattutto 'con ciò che c'era', prefigurando un edificio nuovo, perché immaginato realizzato interamente in carpenteria lignea antisismica, ma al contempo anche antico, perché immaginato rivestito con un sudario fatto con le macerie (architravi lignei, coppi laterizi e soprattutto pietre crogne) che oggi giacciono a terra senza vita. Ciò che ne risulta è una scultura abitabile vocata a «ritrovare il senso del tempo»¹², ispirata in parte alla Porziuncola di Assisi, per l'acutezza delle falde, e in parte alla Santa Casa di Loreto, per la levitazione della muratura, che l'Arcidiocesi di Spoleto-Norcia, lanciando l'idea di un crowdfunding internazionale (cui nel frattempo hanno aderito l'Ufficio Speciale per la Ricostruzione Umbria, il Comune di Norcia e la società Management Capital Partner di Firenze), ha voluto intitolare 'Chiesa delle Macerie', dopo avere a lungo accarezzato l'idea d'intitolarla 'Chiesa della Memoria'. Un'incertezza più che comprensibile, perché in effetti chiunque, in futuro, toccherà quelle pietre, non potrà non pensare al passato. Trasmutando alchemicamente le macerie in memoria identitaria.

Note

¹ Palombo 2016.

² «Nell'arte italiana rifiuti, rottami, rovine, ruderi, macerie, resti, scarti, ciarpami, avanzi sono sempre stati assunti – per quanto in climi culturali e con obiettivi assai diversificati – come testimonianza delle tracce del tempo e dello spazio, ma anche come sostanziale riutilizzo di prodotti di esubero o di scarto, che produce contaminazione (ad esempio i pezzi di recupero di particolari architettonici come capitelli, colonnine, fregi delle costruzioni pagane reimpiegati nell'edilizia paleocristiana, con il risultato che le prime basiliche conservavano un'impronta stilistica "pagana").» Appiano 1999, p. 10.

³ Latina 2019, p. 5.

⁴ Clementi 1990, p. 28.

⁵ Kounellis 1993, p. 92.

⁶ Illuminanti, in proposito, le riflessioni di Claudio Parmiggiani sul significato delle sue sculture d'ombra. «Avevo esposto ambienti completamente vuoti, spogli, dove l'unica presenza era l'assenza, le impronte sulle pareti di tutto quello che vi era passato, le ombre delle cose che questi luoghi avevano custodito. I materiali per realizzare questi ambienti, polvere, fuliggine e fumo contribuivano a creare il clima di un luogo abbandonato dagli uomini, come dopo un rogo appunto, un clima da città morta. Restavano solo le ombre delle cose, ectoplasmi quasi di forme scomparse, svanite come le ombre dei corpi umani dissolti sui muri di Hiroshima.» Vattimo 1998, p. 20.

⁷ Cacciari 2000-2001, p. 5.

⁸ Auster 2018, p. 33.

⁹ «Anche la distruzione è un'architettura, una decostruzione che segue regole e calcoli, un'arte di scomporre e ricomporre ossia di creare un altro ordine.» Magris 1986, p. 3.

¹⁰ Kuma 2018, p. 8.

¹¹ «Il punto è: cosa facciamo dei segni del passato, delle schegge e dei frammenti di un universo esploso? Cosa resta e cosa dovrebbe restare, in un mondo in cui tutto corre e si consuma in un giorno e dove le informazioni sono così infinite da rendere difficile capire che cosa conta, cosa è vero? Che senso ha scrutare frammenti, schegge, ultimità nel mondo degli uomini e delle donne dove, forse, l'apocalisse è già avvenuta senza che ce ne siamo resi conto? Non è, in definitiva, una scelta di retroguardia stare a osservare o recuperare gli scarti? Cosa ne fanno e ne possono fare quelli che, in quell'universo, ancora restano e quelli che, incredibilmente, vi fanno ritorno o vi arrivano per la prima volta?» Teti 2017, p. 13.

¹² Augé 2004, p. 137.

Didascalie

Fig. 1: Bianco-Valente, *Nuovi arrivi. Nuove storie*, 2015.

Fig. 2: Norcia (Pg), La Chiesa della Madonna di Cascia dopo l'evento sismico del 30 ottobre 2016.

Fig. 3: HOFLAB, Chiesa delle Macerie a Norcia, 2018, veduta prospettica esterna.

Fig. 4 HOFLAB, Chiesa delle Macerie a Norcia, 2018, veduta prospettica interna.

Bibliografia

Ave, Appiano (1999), *Estetica del rottame*, Roma, Meltemi editore.

Marc, Augé (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri editore.

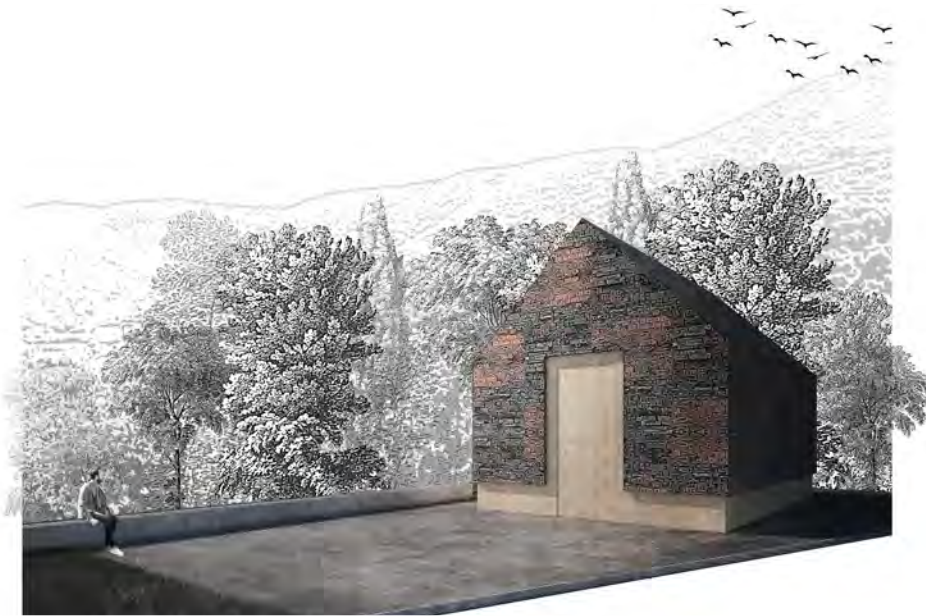
Paul, Auster (2018), *Nel paese delle ultime cose*, Torino, Einaudi.

Paolo, Belardi (2018), *Macerie prime. Ricostruire luoghi ricostruire identità*, Perugia, ABA press.

708

TOCCAVO LE PIETRE E PENSAVO AL PASSATO





Massimo, Cacciari (2000-2001), "I frantumi del tutto", in *Casabella*, n. 684-685, dicembre 2000 gennaio 2001, pp. 5-7.

Alberto, Clementi (1990), "Il trattamento delle memorie", in Alberto Clementi (a cura di), *Il senso delle memorie in architettura e urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, p. 28.

Jannis, Kounellis (1993), "Un uomo antico, un artista moderno", in Jannis Kounellis (a cura di), *Odissea lagunare*, Palermo, Sellerio editore Palermo, p. 92.

Kengo, Kuma (2018), "Il Principio di Localizzazione. Una teoria generale su come le tragedie influenzino l'Architettura", in *Abitare la Terra*, n. 48, ottobre novembre dicembre 2018, pp. 8-11.

Vincenzo, Latina (2019), "'T T T' le tre 'T' del riuso", in *Area*, n. 166, settembre ottobre 2019, pp. 4-8.

Claudio, Magris (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti Editore.

Gaia, Palombo (2016), "Nuovi Arrivi, Nuove Storie", in *il Muro*, n. 6, gennaio febbraio 2016, pp. 12-13.

Vito, Teti (2017), *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Roma, Donzelli editore.



Costruire sul costruito. Il coraggio del nuovo fondato sul preesistente

Francesco Felice Buonfantino

gnosis Architettura, gnosis@gnosis.it

Rossella Traversari

gnosis Architettura, gnosis@gnosis.it

Accade sempre più di frequente in Italia che l'architettura rinunci al suo ruolo di manifesto del pensiero contemporaneo per piegarsi a mera pratica di retrofit del costruito. Gli edifici non vengono più abbattuti per essere ricostruiti con un nuovo linguaggio. Sempre più spesso edifici privi di qualità architettonica vengono malamente mantenuti nonostante questa pratica costi più della demolizione e ricostruzione. Quali sono le motivazioni profonde che inducono la collettività a preferire la conservazione alla innovazione, cioè alla rinuncia della costruzione di un nuovo edificio, in luogo di uno preesistente spesso privo di qualità, che meglio risponda alle loro esigenze? E perché questa tendenza è quasi esclusivamente italiana? Le ragioni sono molteplici e proveremo velocemente ad indagarle ma, anticipando la conclusione, appare evidente che alla radice del processo esiste un *pensiero decadente* della nostra società che, non intravedendo prospettive positive nell'immediato futuro, preferisce riferirsi al passato e a quanto questo ha anche recentemente edificato.

Altre ragioni sono ascrivibili in prima istanza alla necessità, più che legittima, della riduzione di *consumo di suolo*. Se è pur vero che, demolendo e ricostruendo un edificio moderno al suo posto, non si realizza un maggiore consumo di suolo è altrettanto vero che nell'immaginario collettivo questa azione (la demolizione) potrebbe anche "liberare suolo". Se, infatti, demolisco un fabbricato ho un momento nel quale al posto dell'edificio che è "andato giù" ho suolo libero. Si può quindi immaginare che la resistenza alla demolizione sia, inconsciamente, una preoccupazione del tipo: se adesso demolisco forse non riesco più a ricostruire perché la collettività mi richiederà di lasciare il suolo libero da edifici.

Un'altra delle ragioni per le quali in questi anni si preferisce fare la manutenzione straordinaria di un manufatto in luogo della sua demolizione e ricostruzione è quella della mancanza di una approfondita valutazione dell'economicità dell'intervento. Molto spesso non viene fatta alcuna analisi costi benefici che raffronti il costo demolizione-ricostruzione con quello del Retrofit ipotizzando, ad una prima e veloce lettura dei macro-dati, che il costo di ristrutturazione sia più basso. Spesso questa valutazione è errata in quanto nell'analisi costi benefici non si tiene conto di molti fattori: non viene computato il costo ambientale della demolizione confrontato con quello di mantenimento e adeguamento della preesistenza;

non viene fatto un bilancio energetico dell'edificio esistente comparato con il nuovo manufatto che, ovviamente, sarà energeticamente molto più performante;

non viene confrontato in termini economici l'edificio esistente (quasi sempre non sismicamente adeguato) con l'edificio di nuova edificazione che, per legge, deve essere antisismico. Questa valutazione è molto importante perché, in caso di sisma, vi è la totale perdita dell'edificio esistente e, purtroppo, dei suoi abitanti.

Non viene prodotta un'analisi costi-benefici che compari le qualità formali del manufatto preesistente con quello che si andrà a realizzare. Questa valutazione, se pure complessa, è di grande importanza se si riflette sul valore sociale di certe azioni di recupero urbano. In molte periferie caratterizzate da un'edilizia, particolarmente scadente, edificata nella seconda metà del secolo scorso, un'azione di sostituzione edilizia potrebbe garantire un radicale miglioramento delle condizioni sociali degli abitanti.

Un'ultima ragione è quella di natura normativa. Spesso gli strumenti urbanistici non consentono, soprattutto nei centri storici la sostituzione edilizia assumendo acriticamente il principio che tutto quello che appartiene al passato ha di per sé un valore. Sintomatico è il caso della Variante Generale al Piano regolatore di Napoli del 1972 che prevede per tutto il centro storico della città (probabilmente il centro storico più esteso del mondo) l'impossibilità di demolire e ricostruire qualsiasi edificio costruito prima del 1943. Ciò ha determinato di fatto il lento generarsi di "caries urbane" all'interno del tessuto cittadino: viene lasciato marcire qualsiasi edificio il cui costo di restauro e manutenzione superi quello del valore medio di mercato.

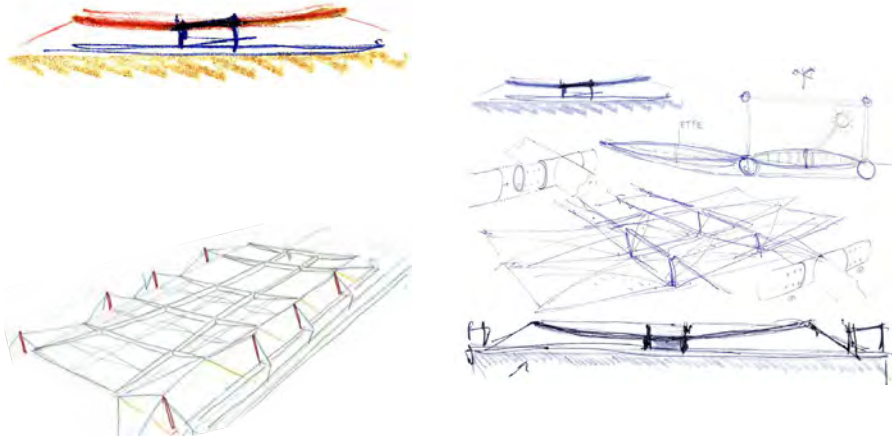
In molte nazioni le analisi di cui sopra vengono fatte e la sostituzione edilizia risulta la pratica più diffusa. E' per questo molto complesso, se non impossibile, far comprendere all'estero le reticenze, tutte italiane, ha realizzare la sostituzione edilizia. Ma anche in altre nazioni, soprattutto europee, questa tendenza decadente e passatista comincia a diffondersi perché la paura del futuro, la mancanza di certezze per le giovani generazioni, sta lentamente logorando la fiducia dei popoli. Proliferano così i movimenti populistici e sovranistici che si nutrono di terrore e che nei "presunti valori del passato" trovano facili riferimenti. Riflettere sui motivi di questa

tendenza passatista, che tra l'altro si ritrova spesso nel in epoche storiche precedenti, è lavoro dei sociologi ma le ricadute sulla qualità edilizia delle nostre città diventano un problema di disciplina architettonica. Una città sempre uguale a se stessa è una città morta, una città che ha rinunciato al proprio futuro per diventare monumento di se stessa.

Diversa è la situazione dell'estremo oriente o degli Stati Uniti: In questi paesi ogni generazione realizza la propria architettura e le città si adeguano rapidamente ai nuovi tempi. Ovviamente non vi è una sostituzione totale dell'edificato. La collettività sceglie, con un processo di condivisione sociale della migliori architetture, di tramandare alle generazioni future gli edifici più belli, le "memorie di pietra" del tempo che stanno vivendo. Questa pratica consente di leggere nel tessuto urbano le tracce degli anni passati.

Impedire alla nostra generazione di costruire un'architettura che esprima il "pensiero di pietra" di questi anni condanna il nostro tempo all'oblio. Se si riflette sulla recente storia architettonica della città di Napoli si scopre facilmente che gli ultimi edifici "moderni" costruiti nel centro storico risalgono agli anni '50 del secolo scorso. Gli ultimi settant'anni hanno espresso solo qualche architettura ipogea (le stazioni della metropolitana) mentre per il resto dei decenni trascorsi non resterà alcuna traccia. Per amore della precisione c'è da aggiungere che qualche edificio contemporaneo è stato edificato nel centro storico di Napoli. Si tratta di ricostruzione di immobili in lotti lasciati vacanti a seguito di danni bellici dell'ultimo conflitto. Ma la cultura passatista dei pianificatori ha imposto che questi edifici, se pure edificati in questi anni, debbano avere un aspetto coerente con quello delle fabbriche adiacenti (quasi sempre ottocentesche) ed addirittura edificati con le stesse tipologie costruttive. La follia di questo atteggiamento si commenta da sola.

Per tentare di dare una soluzione a questa tendenza passatista abbiamo pensato ad una proposta "manifesto" che, con un gesto fortemente simbolico, riuscisse a rappresentare l'esigenza di architettura *contemporanea* dei nostri tempi. Un segno semplice, chiaro, attuale, posato sul tetto dell'edificio in luogo di una precedente pensilina, che racconti del *nostro* tempo. Un elemento contemporaneo che ha l'ambizione di raccontare ai posteri che in questi anni c'era qualcuno che tentava di resistere. Si tratta di una grande vela in acciaio e bolle di ETFE che dichiara la contemporaneità





dell'architettura che andiamo a realizzare. Un'azione "resistente" più che resiliente per cercare di non arrendersi al decadentismo di chi pensa che conservare acriticamente tutto quello che giunge dal passato sia il modo per salvarne la memoria senza comprendere invece che, questo atteggiamento, condanna le generazioni d'oggi all'oblio del prossimo futuro. La storia di questo progetto è sintomatica: non vi era alcun vincolo urbanistico o ambientale che impedisse di demolire e ricostruire l'intero immobile; la conformazione dell'edificio consentiva, nel caso di ricostruzione dello stesso, di realizzare una maggiore superficie utile ed una migliore razionalizzazione degli ambienti; il manufatto non è antisismico e con il restauro non si è potuto procedere ad un totale adeguamento sismico; l'efficientamento energetico realizzato nell'ambito del retrofit è costato molto di più rispetto a quello che si sarebbe fatto in caso di ricostruzione. Nonostante tutto ciò la proprietà ed il gestore non hanno neanche vagliato la possibilità di demolire e ricostruire l'immobile perseguendo l'ipotesi della manutenzione straordinaria.

Inoltre l'immobile preesistente non ha alcuna qualità architettonica o costruttiva. L'edificio, realizzato negli anni '50 del secolo scorso, è infatti un anonimo volume a blocco nato per ospitare i pellegrini che visitavano il vicino santuario. Alto circa sedici metri e lungo circa sessanta metri presenta in facciata un anacronistico ordine gigante sormontato da un timpano. È stato costruito con struttura a telaio in cemento armato di scarsa qualità (con un passo fra i pilastri che non si adatta bene alla destinazione ricettiva) e con compattature di mattoni pieni. Gli impianti erano tutti fatiscenti costi come gli infissi.

Abbiamo così realizzato un intervento simbolico che, con il pretesto di sostituire un preesistente manufatto, segni in maniera forte e contemporanea il territorio. Un'architettura che vuole dimostrare che la nostra generazione ha la possibilità di esprimere il proprio pensiero tecnologico e formale. Un piccolo manufatto dal carattere deciso che mostri alle nuove generazioni che è ancora possibile credere nel futuro perché, leggendo con attenzione la storia dell'architettura delle epoche caratterizzate dal pensiero decadente, si scopre che vi è sempre stato qualcuno che continuava, ostinatamente, a credere nel futuro.

Costruire nel sottosuolo: *sotto come sopra* prendersi cura della città, costruendo nelle sue viscere

Alberto Calderoni

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, alberto.calderoni@unina.it

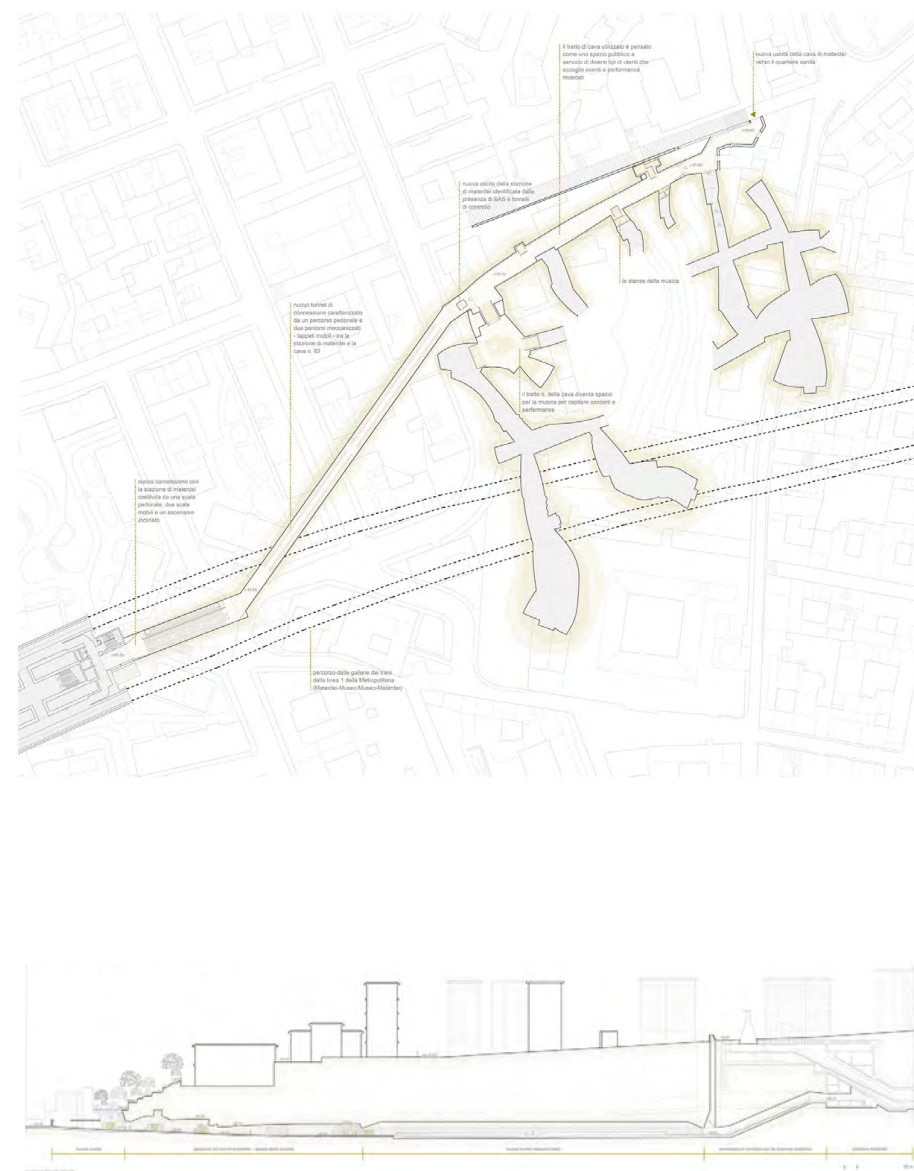
Il progetto per la costruzione della nuova uscita della Metropolitana di Napoli nel quartiere Sanità, sviluppato in occasione di un concorso internazionale di progettazione, è stato strumento per riflettere su come, attraverso una serie di interventi infrastrutturali - dalla costruzione di un nuovo tunnel di connessione tra la stazione di "Materdei" e le cave ipogee con ingresso dal quartiere - sia possibile prendersi cura di ciò che c'è al di sopra del nuovo lavorando in un sotto. Azioni progettuali tese alla valorizzazione e conservazione tanto del patrimonio fisico che della struttura antropica dei luoghi, nella convinzione che l'opera architettonica sia sempre un frammento [Agamben] capace di generare più che tracce una serie di latenze. Una realtà costruita straordinaria che vede una serie di cave tufacee aperte direttamente nel contesto urbano densamente abitato, incastrate in condizioni complesse. Un'idea, quindi, di lavorare con il patrimonio fisico della città - complesso, composito, a volte nascosto e da disvelare, altre volte apparente e difficilmente incasellabile in una visione unitaria attraverso l'intervento contemporaneo - che si aggrappa al ciò che già c'è e rifiuta in prima istanza un'invenzione architettonica ma piuttosto si radica a partire da un'intuizione concettuale, alla geografia complessa di condizioni trovate.

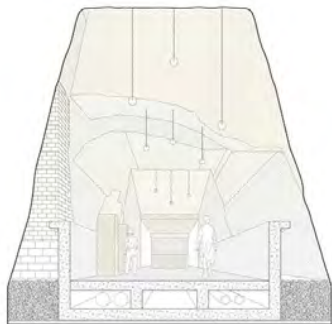
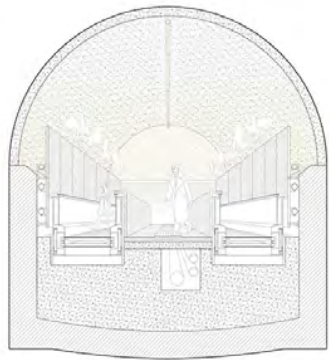
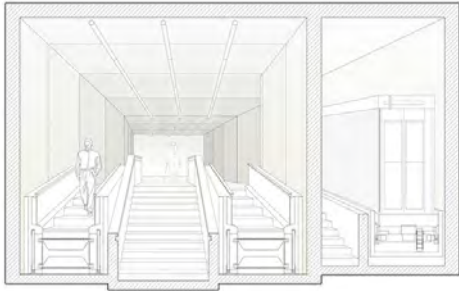
La strategia progettuale proposta per la realizzazione della seconda uscita della stazione Materdei della linea uno nel quartiere Sanità a Napoli, è stata definita provando a conciliare istanze tecniche e funzionali con la necessità di costruire nuovi luoghi urbani valorizzando gli antichi spazi delle cavità tufacee. Sono stati posti come fondamento della strategia progettuale alcuni aspetti ineludibili per un intervento che voglia essere sostenibile finanziariamente e capace di rispondere - con adeguatezza e senso di realtà - tanto ai desiderata espressi dal disciplinare che alle istanze più direttamente legate alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio fisico della città e alla definizione di nuovi spazi pubblici. Due le questioni poste come fondative per lo sviluppo del progetto. Costruire poco: minor estensione possibile del nuovo percorso tra la nuova uscita della metro e la stazione Materdei ovvero minor intervento possibile (tanto architettonico quanto strutturale/impiantistico). Costruire

bene: rispetto e salvaguardia della struttura urbana e delle qualità intrinseche del patrimonio stratificato ricercando un'adeguatezza formale e funzionale tanto nell'intervento di valorizzazione delle cavità e del loro immediato contesto quanto dei nuovi tratti di galleria. Categorie la cui semplicità concettuale prelude ad un progetto che nel minimo intervento ricerca la possibilità di essere omeopatico ovvero un sistema capace di influenzare, anche e soprattutto in modo placebo, la rigenerazione urbana. A seguito di un'attenta fase di analisi e lettura del luogo nel quale la nuova uscita andrà ad innestarsi, è emerso che la possibilità di connettere la stazione della metropolitana Materdei con il quartiere Sanità, oltre ad una facilitazione di fruizione del servizio, è un'opportunità di riqualificazione urbana di grande valore. Tale processo, però, per essere efficace dovrà trovare linfa proprio dal tessuto urbano nel quale andrà a ramificarsi, non stravolgendo con un'azione ex abrupto la ormai consolidata realtà, ma attraverso un processo di induzione sia formale che spaziale dei luoghi modificarne - anche radicalmente - la percezione. Azioni che metodologicamente saranno indirizzate al prendersi cura [Emery] tanto della fisicità del costruito che della struttura antropica dei luoghi. Per questo motivo, riconoscendo valore in quelle straordinarie combinazioni di alterità fisiche - elemento ricorrente della costruzione delle atmosfere napoletane - si è scelto di non modificare l'importante scala urbana di via Alessandro Telesino né tantomeno di definire, attraverso nuovi elementi costruiti, l'uscita in via Calata Fontanelle. Si è scelto - riconoscendo in ciò che già c'è un valore di qualità e di autenticità - di utilizzare come uscita esattamente il punto in cui la cava raggiunge oggi la quota della strada, ridisegnando un nuovo suolo di ingresso, pavé urbano, e, con piccoli interventi di pulizia, manutenzione e adeguamento funzionale e strutturale, ridefinire le condizioni attuali rendendo così un servizio alla città salvaguardando la consistenza materica di un suo elemento fisico ricorrente quale è la scala urbana di via Telesino che, per la sua "riqualificazione" necessita solo di piccoli interventi di manutenzione e di pulizia quotidiana. Scelta dettata dalla volontà di modificare quanto meno possibile l'atmosfera di questa parte di città, fatta da dimensioni e caratteri stratificati nel tempo, patrimonio fragile,

perché non monumentale, quindi sfuggibile a definizioni rassicuranti. Si prevede, quindi, il ridisegno del muro "parapetto" della scala urbana, trasformando un muro di contenimento in un nuovo elemento che segnerà l'ingresso al percorso nelle cavità; una nuova pavimentazione per quello spazio a cielo aperto stanza urbana soglia verso l'ingresso alla cavità dove si innesterà una necessaria nuova struttura per il consolidamento dell'ingresso della cavità e che fungerà quindi da "portale". Piccole azioni capaci, intervenendo in maniera chirurgica nel contesto urbano, di dare nuova struttura a percorsi esistenti, non stravolgendone la consistenza fisica. È stato scelto di lavorare componendo la nuova infrastruttura ipogea attraverso quattro differenti, a partire dall'attacco con la stazione Materdei sino all'uscita nel quartiere Sanità: il primo fatto dal sistema di discesa meccanizzata; il secondo in cui si svilupperà la nuova galleria; il terzo in cui si riscopriranno le cavità tufacee attraverso gli innesti contemporanei ed il quarto, a cielo aperto, ovvero l'uscita su via Alessandro Telesino. Quattro tratti che sono stati immaginati come una successione di spazi, caratterizzati in maniera differente, disegnati per essere come una narrazione concatenata di atmosfere che dalla contemporaneità spaziale della stazione progettata da Alessandro Mendini, si proietterà fino al "ventre" di Napoli. Dal cimitero delle Fontanelle alle catacombe di San Gaudioso, il rapporto tra la costruzione della città, la vita, la morte e la spiritualità che da questo rapporto deriva, è di sicuro uno dei temi prevalenti di questi luoghi, che per secoli sono stati scelti per la sepoltura extra moenia. Con lo sguardo rivolto verso questo mondo fatto di immaginazione e credenze, riti e simboli, caratteri fisici e immateriali, il progetto ha cercato di innestarsi in questo complesso sistema. Il primo tratto della galleria, punto di attacco con la stazione Materdei, è pensato come un sistema di scale mobili affiancate da una scala pedonale ed un ascensore inclinato, inseriti in un volume interamente rivestito di specchi: una discesa nel cuore della terra, necessaria a superare un salto di quota di circa quindici metri, durante la quale si ci potrà specchiare ed osservarsi in maniera inedita. Spazio in cui avvenga una momentanea "sospensione" dalla realtà. Ai piedi delle scale mobili, la luce naturale, riflessa tramite un sistema di specchi posti in un ca-

non lumiere (costruito tramite l'utilizzo di un pozzo realizzato per ragioni cantieristiche e funzionali), è il dispositivo utilizzato per ricondurre una dimensione "naturale" e "rassicurante" al percorso. Procedendo quindi, si entrerà nella nuova galleria fatta con tappeti meccanizzati, scavata interamente nel tufo che sarà lasciato a vista nella parte superiore, primo elemento di connessione materica, quindi sensoriale, con le cavità. Il suolo e le pareti - per una data altezza - saranno costruiti con pannelli prefabbricati in cemento armato facciavista, elementi concreti, robusti, come fondamenta concettuali di una "realtà altra". Un percorso la cui percorrenza sarà veloce, capace quindi di traghettare l'utente dalla luce abbagliante del primo tratto, verso un'atmosfera assolutamente inedita disegnata all'interno della cavità. Un percorso fatto per riflettere in movimento - trasportati dai tappeti non controllati da chi li usa - in cui risuoni l'eco dantesco "vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole, e più non dimandare". Una volta percorso il secondo "viaggio", ecco la cavità. La strategia progettuale immaginata propone in questi spazi - scavati, concavi e convessi, matericamente potenti, che riportano la memoria dell'uomo contemporaneo ad un primordiale rapporto con la terra e lo spirito - una esperienza sensoriale del tutto innovativa ed inedita: un percorso strutturato grazie alla musica acusmatica. Le cavità sono state interpretate come grandi casse armoniche per questa contemporanea esperienza artistica che è la musica spazializzata. Lo spazio fisico è, per i musicisti concreti - sperimentazione che trova nel panorama napoletano giovani esponenti di fama internazionale - parametro esecutivo, ovvero elemento portante delle scelte sonore. Tanto nella grande cavità, quanto negli spazi ad essa adiacenti, si disegneranno piccoli elementi fatti di cemento armato prefabbricato (elemento che tiene insieme tutti gli interventi proposti) come piccoli spazi di ascolto, pedane e quinte per performance. Lo spettatore-utente, così come "costretto" a usufruire dell'arte contemporanea nelle stazioni dell'arte, musei obbligatori - per stessa ammissione di Achille Bonito Oliva ideatore di tale sistema virtuoso - saranno "forzati" all'ascolto e all'esperire questi racconti musicali fatti di brani pensati espressamente per i luoghi dove dovranno risuonare. Un modo per garantire flessibilità allo spazio delle cave dove anche





altri usi possibili potranno alternarsi, ma che resterà alla città come un palcoscenico continuo, senza un vero “centro” come il teatro classico presuppone ma con una varietà di possibili condizioni. Tale esperienza, posta al termine del sistema, completa questa riflessione che gli utenti potranno compiere, tutta introspettiva e proiettata nuovamente poi al riscoprire la città, i suoi rumori, la sua autenticità. Una grande “stanza di decompressione” in cui si godrà di un’esperienza sempre nuova ed in cui, con eventi che potranno susseguirsi, sarà motore sicuro di valorizzazione non solo del sistema delle cave ma dell’intorno urbano nel quale si inserirà. “L’uomo e l’altro”. Un percorso in cui concetti quali la vita e a morte, l’astratto e il concreto, l’iper-modernità ed il primordiale diventano così come il corpo e lo spirito, il movimento e la stasi, i suoni e i silenzi, la luce ed il buio, temi compositivi che troveranno diretta manifestazione sensibile nelle scelte tecniche e materiche con cui si costruiranno questi luoghi. Una modalità, quella proposta, di guardare al patrimonio fisico di cui è fatta la città con uno sguardo che ricerca nella profondità delle ragioni del contemporaneo incertezze fisiche dentro cui innestare piccoli gesti architettonici come motori rigenerativi. Non è possibile risolvere problemi complessi attraverso risposte immediate. La città di Napoli, con le sue contraddizioni, le sue stratificazioni e con le sue condizioni a volte parossistiche, riesce facilmente a fagocitare questi patrimoni fragili, difficilmente visibili e rintracciabili, seppur vivi e fortemente presenti nella sua struttura fisica. Le azioni che in un sol tempo tentano di musealizzare questi patrimoni, generano processi di espulsione [Sassen] tipici della gentrificazione globalizzante, minando in maniera incontrovertibile le autenticità locali.

Didascalie

Fig. 1,2: Planimetria generale dell’intervento e sezione urbana.

Fig. 3, 4, 5: Le sezioni dei tre tratti: la stanza degli specchi, la nuova galleria e la cavità.

Bibliografia

- Giorgio, Agamben (2018), *Homo Sacer*, Macerata, Quodlibet.
 Nicola, Emery (2010), *Progettare, costruire, curare*, Bellinzona, Casagrande.
 Saskia, Sassen (2015), *Progettare, costruire, curare*, Bologna, Il Mulino.

Palazzo dei Diamanti. Architettura viva

Maria Claudia Clemente

Sapienza Università di Roma, DPDTA - Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, ricercatore universitario, ICAR 16, mclaudia.clemente@labics.it

Francesco Isidori

Labics, francesco.isidori@labics.it

Premessa

Una premessa necessaria: l'architettura è sempre contemporanea. L'architettura, come l'arte, è sempre stata contemporanea. La contemporaneità è una condizione della storia e dello spirito, molto prima che una connotazione inerente il linguaggio, soprattutto in un momento storico come quello in cui viviamo in cui ogni linguaggio è potenzialmente contemporaneo.

In tempi recenti nel nostro paese si è operata invece una scissione, non solo di senso ma anche percettiva, tra passato, presente e futuro; non pensiamo sia un caso che, a differenza di altre discipline, basti pensare all'arte, ma anche al design o alla moda, la narrazione architettonica nel nostro paese sia basata in modo prevalente sulla storia e sulla sua rappresentazione.

L'architettura non appartiene più alla visione del futuro.

Del resto solo da questa angolazione possiamo concepire che edifici come la Casa delle Armi di Luigi Moretti, la stazione Termini di Mazzoni, Montuori e Vitellozzi, o per citare edifici più recenti, l'istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò, solo alcuni tra molti, siano stati fortemente manomessi o addirittura abbandonati, al punto da non essere quasi più riconoscibili. Non è questa una questione legata alla quantità o alla natura dei vincoli, si tratta piuttosto di una questione culturale legata alla mancata consapevolezza che si era di fronte a delle vere opere di architettura, a delle testimonianze in nessun modo diverse, se non appunto nel linguaggio, da uno dei numerosi edifici storici che costellano il nostro paese.

La scissione tra storia e contemporaneità, avvenuta di fatto dopo il boom economico, ovvero intorno agli anni '70 (basta rileggere i libri scritti in occasione delle Olimpiadi di Roma del 1960 o guardare la copertina della Domenica del Corriere del 1 marzo 1964 con il progetto del ponte Morandi per capire come l'architettura allora era l'espressione privilegiata della modernità), non è sostenibile né dal punto di vista teorico né sotto il profilo pratico: non possiamo permetterci che l'architettura contemporanea venga costruita solo in periferia, come tuonano i conservatori e i tutori del Bel Paese, ma soprattutto non è pensabile trasformare l'Italia nel paese della memoria e i centri storici in parchi a tema.

È all'interno di questo quadro che riteniamo vada inserito il recente dibattito intorno al progetto per Palazzo dei Diamanti.

Palazzo dei Diamanti

Il progetto presentato in questa pagina è la proposta vincitrice¹ del concorso internazionale di progettazione bandito dal Comune di Ferrara nel 2017 per il restauro di Palazzo dei Diamanti e l'ottimizzazione del percorso espositivo.

Il bando di concorso richiedeva infatti una soluzione per la chiusura del percorso di visita – come è noto al Palazzo manca il quarto lato - in grado di prevedere anche la realizzazione di un padiglione di piccole dimensioni da realizzarsi nel giardino sul retro del Palazzo (per ospitare mostre temporanee di opere di grandi dimensioni), oltre al restauro di alcune parti dell'antica fabbrica, le più manomesse, per ospitare alcuni servizi a supporto dello spazio espositivo: il bookshop, la caffetteria, i servizi igienici e uno spazio per i bambini.

Ed è proprio il piccolo padiglione di collegamento, previsto fin nel bando di concorso, all'origine di tutta la polemica. Il tema appare di rilevante importanza per la nostra disciplina perché non si tratta di discutere se il progetto fosse giusto o sbagliato, ma piuttosto, viste le argomentazioni adottate nel corso della discussione, se sia possibile intervenire accanto ad una architettura storica, o meglio accanto ad un monumento. In altre parole se l'architettura nel corso della sua storia possa subire non una alterazione nella sua struttura testimoniale, cosa che viceversa è accaduta a molteplici architetture moderne e contemporanee, ma se sia possibile affiancare ad essa un edificio nuovo, testimonianza del proprio tempo.

La questione è di stringente importanza perché se l'architettura è per sua stessa natura visione del futuro, allora è necessariamente un'arte viva, che, a differenza delle altre arti, deve poter accogliere le esigenze che il suo uso impone dal momento che l'utilitas, (utilità) insieme alla firmitas (solidità) e alla venustas (bellezza) sono componenti imprescindibili dell'architettura. Diversamente dovremmo affermare che tutte le architetture storiche, e tra queste, il Palazzo dei Diamanti, dovrebbero rimanere monumenti di sé stesse.

In ogni caso la scelta per Palazzo dei Diamanti sembra essere stata fatta tanto tempo fa quando si è deciso che esso debba ospitare uno spazio espositivo dedicato all'arte, ovvero ospitare una funzione aperta al pubblico con tutti i necessari adempimenti in termini di benessere, sicurezza e qualità dello spazio espositivo.

Ovvero dal momento in cui si è deciso di rendere Palazzo dei Diamanti una architettura viva. La risposta al quadro esigenziale che pone in essere un edificio utilizzato e pubblico come Palazzo dei Diamanti è sotto gli occhi di tutti in una pensilina che collega le due ali, per proteggere i visitatori dal caldo e dalla pioggia nel corso della visita.

In altre parole se si fosse deciso che Palazzo dei Diamanti dovesse essere solo monumento di sé stesso non sarebbe stato necessario bandire il concorso e quindi nemmeno il percorso di collegamento tra le due ali. Ma siamo sicuri che sarebbe stato un bene per il Palazzo diventare una pura immagine di sé stesso, una architettura senza vita?

Ci chiediamo dove sia la discriminante per decidere quali architetture devono continuare a vivere e quali no: nel periodo storico in cui sono realizzate? Nel valore architettonico? Nel grado di compiutezza formale? Peraltro Palazzo dei Diamanti, a differenza di tanti altri esempi citati nel corso delle polemiche, è già un palinsesto, un edificio che ha subito nella storia una crescita disorganica facilmente riscontrabile nel complesso. In ogni caso è utile ricordare che numerosi sono gli esempi, passati e recenti, di interventi di architettura dettati dalla necessità di rendere più fruibili monumenti antichi o moderni.

L'elenco è davvero lunghissimo, ci limitiamo in questa sede a ricordarne solo alcuni: dalla sopraelevazione di Baldassarre Peruzzi al teatro di Marcello a Roma fino a, in tempi più recenti, l'aggiunta di Gwathmey Siegel al Guggenheim di New York di Frank Lloyd Wright, l'ampliamento della National Gallery di Londra di Robert Venturi, la nuova torre scenica disegnata da Mario Botta per la Scala di Milano del Piermarini (Scala di Milano che sarà peraltro nuovamente ampliata, sempre con Mario Botta, con una torre alta ben 36 metri). In modo diverso sono sempre stati dettati da esigenze d'uso anche gli interventi di Renzo Piano vicino alla cappella di Ronchamp, di Mario Bellini all'interno del Louvre, gli ampliamenti del Prado di Rafael Moneo, del British Museum e molti molti altri

ancora. Ci domandiamo: queste addizioni hanno alterato, migliorato o peggiorato l'immagine originale? Non vi è una risposta univoca ovviamente, in alcuni certamente l'immagine originale è stata modificata perché assorbita all'interno di un nuovo progetto, in altri casi probabilmente no; certamente possiamo dire che la qualità finale del risultato dipende dalla qualità dell'intervento.

Il progetto e Palazzo dei Diamanti: la ricerca di un dialogo

Volendo rispondere al programma del concorso ci siamo trovati dunque di fronte ad un nuovo bivio per il Palazzo: come poter collegare le due ali in modo che sia garantita una circolazione anulare. In passato, probabilmente durante il XVII secolo, come testimonia una stampa di Andrea Bolzoni del 1747, il problema fu risolto attraverso la costruzione di un corpo di fabbrica (oggi rimosso) lungo il muro che separa il cortile principale dal giardino retrostante. Ovviamente quella non può essere una soluzione riproducibile tout court quindi andava trovata una nuova risposta, una risposta che coerente con il nostro tempo contemporaneo e le sue regole. Crediamo che l'ipotesi migliore, quella maggiormente rispettosa del monumento e della sua logica strutturale, fosse quella da proposta nel progetto vincitore del concorso: un padiglione staccato dal Palazzo che lascia un ampio spazio vuoto dietro al muro di separazione del cortile, rigoroso nella struttura e nella geometria. Il progetto proposto non si poneva infatti come un oggetto scultoreo nel giardino, né tanto meno come un ampliamento del Palazzo, ma piuttosto come una piccola addizione che ricercava con il palazzo un dialogo attraverso l'adozione di quattro diverse strategie:

Forma e geometria

Il padiglione fondava la sua matrice formale sulla stessa logica geometrica che struttura il Palazzo, una scelta che consentiva al nuovo intervento – del tutto differente nel linguaggio formale e materiale - di entrare a far parte della logica evolutiva dell'edificio esistente.

Un sistema di pieni e vuoti

Il nuovo intervento era coerente con la struttura spaziale del Palazzo





caratterizzato da un'alternanza di pieni e vuoti: distanziando il nuovo intervento dal muro che conclude il cortile cinquecentesco si veniva così a un nuovo vuoto che si inseriva in modo armonioso all'interno della ricca sequenza spaziale esistente.

Il muro come soglia

Il ruolo di filtro che attualmente svolge il muro antico che separa il cortile del Palazzo dal giardino retrostante era stato conservato. Distanziare il nuovo intervento dal muro esistente avrebbe permesso anche di preservarne lo status di soglia, un elemento di filtro tra due spazi naturali.

L'incompiuto e la relazione con il tempo

Infine, il nuovo intervento riflette sulla condizione di incompiutezza che caratterizza le facciate interne del Palazzo e la mancanza di una campata sul lato interno dell'Ala Biagio Rossetti in contrasto con la ricchezza del bugnato esterno in pietra d'Istria. In virtù di questo aspetto, il nuovo padiglione è stato concepito come una struttura "nuda".

Purtroppo, come è noto, il progetto non andrà avanti creando un precedente molto preoccupante sia per le questioni culturali descritte precedentemente sia per la negazione di una procedura, quella concorsuale, così rara nel nostro paese che andrebbe incoraggiata e non negata, cosa che al contrario accade troppo di frequente.

Note

¹ Il progetto è stato redatto dallo studio Labics, costituito da Maria Claudia Clemente e Francesco Isidori, in ATI con 3TI Progetti, Vitruvio srl e Elisabetta Fabbri.

Didascalie

Fig. 1: Dalla corte del Palazzo

Fig. 2: La nuova corte

Fig. 3: Lo spazio interno

Fig. 4: Dal giardino



L'architettura del Teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione. Ideazione (le premesse)

Francesco Costanzo

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore associato, ICAR 14, francesco.costanzo@unicampania.it

Introduzione – Progetto e patrimonio

Dal punto di vista del progetto, il fine ultimo del patrimonio – quella trasmissione valoriale che traduce il compito formativo della società¹ – impone di ragionare sui modi per rendere sempre operante ed efficace questa trasmissione, considerando le opportunità che sono offerte all'architettura di contribuire a ridefinirla nella prospettiva di una sua attualizzazione. Una ricerca di adeguatezza allo *Zeitgeist* che con evidenza mette alla prova tanto la capacità della composizione di proporre i tratti costitutivi di una "nuova architettura" quanto quei processi di trasformazione ed adeguamento che interessano l'esistenza di manufatti o brani urbani. È all'interno del rapporto tra composizione e ricomposizione che, con diversi impatti e con differenti ciclicità, il progetto interviene criticamente per garantire alla consistenza materiale non solo la sua durata - funzionalmente all'aggiornamento del suo messaggio rivolto alla collettività – ma anche l'estensione ideale dei suoi limiti. Nel perimetro definito dalla finalità del patrimonio, quando i valori storici, artistici, architettonici, urbani sono disponibili ad una loro risignificazione, allora si manifesta più compiutamente la capacità del progetto di architettura e dei suoi modi specifici di selezione. In questo dispiegamento ampio delle tecniche del progetto – e della sua possibilità di compiere una sintesi degli apporti in termini di forma - si possono mettere in luce le relazioni possibili e risolvere i conflitti che i difficili avanzamenti della nostra contemporaneità comportano. Alcune considerazioni posso essere fatte a partire dalla traiettoria specifica del progetto architettonico di natura trasformativa sulle "architetture centrali" intesi come edifici di valore storico-architettonico, che svolgono un ruolo polare nella città sia per la loro qualità intrinseca che per la loro rilevanza funzionale/tematica. Tali edifici, intesi come "manufatto-patrimonio", inducono ad una riflessione congiunta relativa a tre livelli interpretativi riguardanti l'architettura *particolare* (con una reale storia trasformativa), l'architettura *ideale* (aderente al tema, riferito a precisi tipi), l'architettura *urbana* (che partecipando, non indifferente, alla costruzione della città, agisce come frammento di un più generale "sistema di architetture centrali", in cui si attua la rivelazione nel molteplice della dimensione collettiva).

È proprio da questa riflessione (che riporta il tema progettuale alla verifica dei rapporti formali nell'architettura e tra architettura e città), che si svolge la relazione tra saperi e tra discipline. Una relazione tra il *sapere interno al mondo specifico del tema* (un sapere "altro") e quelle discipline proprie dell'architettura, anche latrici di più interpretazioni, che più direttamente alimentano la dimensione critica

del progetto. Rispetto a tali saperi “altri” e discipline, il compito del progetto di architettura non risiede nel portare a formalizzazione compiuta ed esatta quel portato vario, spesso altamente operativo, che proviene da esse. Rigettando l’ “ideologia dell’abdicazione”, il compito del progetto risiede in una riformulazione di questo portato, meglio se nel più alto grado di sintesi, nei modi propri ed esclusivi del progetto architettonico stesso: nella costruzione della forma e dei rapporti tra elementi e tra spazi, nel recupero di antiche relazioni e nell’attivazione di nuove, nella ricerca di un’adeguatezza dell’architettura che nella sua ri-costituzione colga i più vitali significati del nostro tempo.

Queste premesse sono state assunte nella vicenda del progetto trasformativo per un teatro napoletano, nell’ambito di un’attività conto terzi², che ha offerto uno spaccato tematicamente specifico in cui si sono verificati i rapporti con i saperi “altri” e con le discipline dell’architettura. Un tema “dominante” per la “capacità di sintetizzare un nesso significativo, non necessariamente causale, tra i modi di costruzione del paesaggio urbano, il proprio repertorio tipologico e i fenomeni della cultura produttiva, sociale e artistica del contesto”³ e quindi per sondare la nozione aggiornata ed estesa di ‘patrimonio’.

La messa in relazione dei saperi nel progetto di architettura (a partire dal tema)

Nell’esperienza specifica del progetto trasformativo, il teatro è inteso come manufatto-patrimonio dove i tre livelli interpretativi riguardano: la *particolarità* della reale storia trasformativa del Teatro Nuovo e della Sala Assoli generata dalla sua divisione/scissione; l’*idealità* dell’architettura del Teatro che è inizialmente aderente a precisi tipi attraverso cui, come vedremo, constatiamo l’evoluzione e l’alterazione nel tempo del manufatto; la *dimensione urbana* del Teatro dove l’architettura agisce come frammento di un più generale “sistema teatrale”⁴ in cui le relazioni tra i teatri di una città sono la rivelazione di un “molteplice teatrale nella città”.

Va detto che, tra i vari temi architettonici collettivi, il teatro è particolarmente efficace a mettere in questione l’argomento della trasformazione, proponendo una condizione quasi ricostruttiva dell’architettura, in cui ogni manufatto-teatro viene sovente ripensato sulla base delle proprie mutilazioni e della memoria di sé. La storia dei teatri è una storia di adeguamenti ciclici volontari (rispondenti ad una necessità di rapportarsi alle nuove condizioni dell’attuazione teatrale - la commedia dell’arte, il melodramma, ...-) ma anche di azioni repentine come le distruzioni

prodotte dagli incendi, che hanno segnato frequentemente le biografie dei teatri. La successione degli eventi distruttivi fa sì che il teatro si ponga rispetto all’argomento della trasformazione come un *prototipo*, capace cioè di condensare in un intervallo temporale ridotto (pochissimi secoli o pochi decenni), quello stato di naturale consunzione prodotta dal tempo e quel lento modificarsi discendente dal mutarsi delle idee architettoniche. Lo stato ciclico di rovina del teatro è quasi collimante con i ruderi consunti dal “tempo grande scultore” e ciò influenza ed amplia lo studio del tema architettonico, sui caratteri e sui principi costitutivi, quasi rendendo ridondante l’idea trasformativa che sottende quella di “tipo”⁵. È proprio da questo scenario/quadro che il teatro manifesta una delle questioni più rilevanti della trasformazione dell’architettura: la relazione, da istituire di volta in volta, tra le parti resistenti e quelle deperibili e mutevoli, identificative di quel rapporto permanenza-variabilità con cui ci si confronta nel progetto sull’esistente.

Particolare, ideale, urbano nel tema

Le *particolarità* della reale storia trasformativa del Teatro Nuovo e della Sala Assoli riguardano le risposte date in termini di mutazione spaziale a quegli aggiornamenti che sono espressione di precise ragioni identificative delle istanze di un tempo: nel Sette-Ottocento essenzialmente stilistiche; nel Settecento e nel Novecento la necessità di rispondere a nuove ‘sostanze teatrali’; nel Novecento gli adeguamenti costruttivi; oggi gli ‘adeguamenti normativi-procedurali’. Oltre a queste va segnalata anche un’altra fase, in cui la sala ha assunto i connotati del cinema-teatro, che avviene prima del secondo dopoguerra (dentro quel trentennio ’10-’40 che vede il generale adattamento dei teatri a sale di proiezione). Così, il rapporto del pubblico col “grande schermo” ha dettato l’affermazione di un sistema platea-balconata, comunque discendente dal ‘teatro all’italiana’.

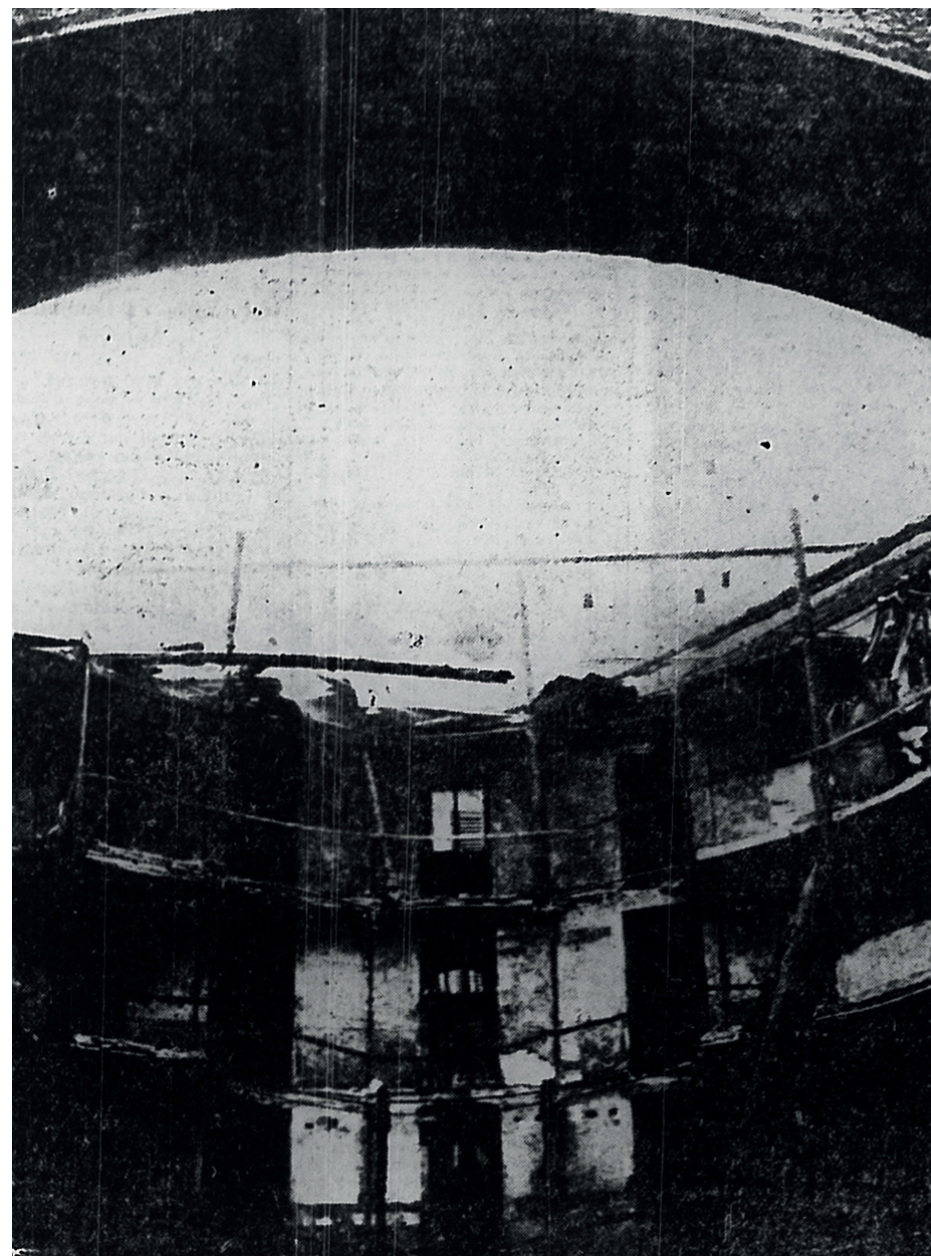
È all’interno di questo fenomeno di alterazione tipologica che si determina una riduzione dello spazio teatrale a vantaggio di un’architettura funzionalmente più complessa, secondo un’evoluzione verticale che vede l’inserimento di diverse funzioni (il laboratorio di produzione nei seminterrati, l’albergo nei livelli superiori) che possono comunque essere ricondotti a quelle condizioni del ‘teatro commerciale’ a più usi che si sviluppa a partire dalla fine dell’Ottocento in Europa e che coinvolgerà tutto il secolo scorso (pensiamo ad esempio alla trasformazione ad opera di Caccia Dominioni dell’impianto del Canonica nel Teatro dei Filodrammatici a Milano). Un’alterazione che scaturisce dall’ennesimo evento incendiario del ’34 e che richiede, per attuare un programma a funzioni indipen-

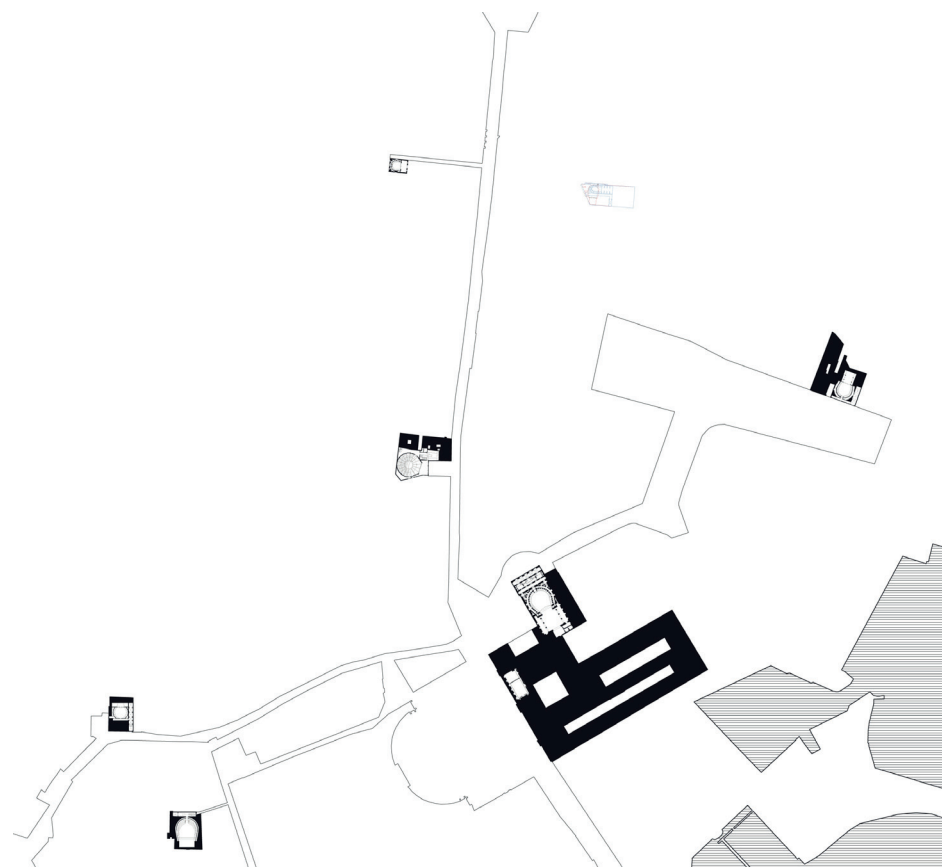
denti su più livelli, la definizione di più *plan libre* attraverso la discontinuità di un telaio strutturale in calcestruzzo che agisce nella continuità dei limiti murari settecenteschi dell'originario vaso teatrale. In questa nuova condizione tettonica, che sostiene un'inedita complessità distributiva (con l'inserimento di vari sistemi di collegamento verticale e l'apertura di più accessi da strada), l'indipendenza della grande sala e dello spazio inferiore seminterrato amplia le possibilità trasformative proprie di quest'ultimo luogo che, nell'arco di alcuni decenni, assume molteplici destinazioni (produzione scenica e di costumi, falegnameria, laboratorio teatrale) fino a stabilizzare la propria condizione di piccola sala sperimentale a partire dal 1980 con l'avvio della vicenda della "Sala Assoli".

È in questa condizione dal basso grado di determinazione formale della sala e dalla condizione strutturale esibita nel gioco tra esili impalcati svuotati e teorie dei pilastri, che le avanguardie teatrali – Falso Movimento di Martone, Teatro Nuovo di Neiviller, Teatro dei Mutamenti di Ruccello, Teatro Studio di Servillo – verificano multiple configurazioni da far aderire alle diverse poetiche personali e consentite dalla vocazione laboratoriale della sala, in un processo di continua deroga normativa.

Così, in una nuova stagione segnata dall'istituzionalizzazione del fenomeno artistico (pensiamo ad esempio al nuovo circuito ufficiale del "Napoli Teatro Festival"⁶ che investe l'intero "sistema teatrale" napoletano), si giunge ai nostri giorni con i non più procrastinabili adeguamenti necessari per il 'miglioramento delle performance' (di capacità, visibilità, confort acustico e climatico) a cui corrispondono le procedure di certificazione ed accreditamento che l'istituzione richiede. Dunque non più da una necessità propria del tema teatrale (ossia artistica e rappresentativa) ma da queste istanze procedurali, che segnano così invasivamente il nostro tempo in tutte le sue manifestazioni, scaturiscono i moventi del progetto di rinnovamento del teatro e della riflessione sul senso odierno dello spazio teatrale, e che stabiliscono anche le condizioni da cui partire per allacciare i legami con differenti tecniche e discipline.

Per quanto riguarda il *riferimento a precise idee di teatro*, va detto che nel progetto del 1719 di Domenico Antonio Vaccaro, il Teatro Nuovo assume quei modelli propri del teatro sei-settecentesco (a ferro di cavallo) fortemente rispondenti alle sostanze teatrali del tempo ("l'opera buffa" e poi la commedia dialettale in prosa) e trova una sua specificazione formale nel dare risposta alle contrazioni dimensionali indotte dalla sua appartenenza alla griglia cinquecentesca di Montecalvario. Proprio nel porsi come soluzione sapiente ad una condizione di





costruzione del limite - riconducibile a quelle relazioni tra l'assolutezza del tipo e le relatività della morfologia urbana - che esso diventa matrice del Teatro massimo napoletano del San Carlo, costruito nel 1737 nell'area di sedime definita dall'incombenza delle preesistenze del Palazzo Reale, tra l'altro in via di profonda trasformazione. Un'influenza che si rivela non solo nelle analogie specifiche (posizione delle scale angolari, prossimità tra sala e strada), ma più in generale nella tensione spaziale generata dal serrato meccanismo distributivo.

Nelle sue mutazioni, il manufatto mantiene un'adesione ai modelli ricorrenti coevi. Dopo l'adesione tipologica del Settecento, la variazione che il Teatro Nuovo opera negli anni '40 del secolo scorso, in cui l'edificio si scinde in due sale sovrapposte e predispone un piccolo albergo in sommità, è riconducibile alle nuove acquisizioni del teatro del Novecento. In particolare ciò è riscontrabile nello spazio inferiore, quello della Sala Assoli, che tende al superamento di quella dicotomia pubblico-scena propria della sequenza di teatro rinascimentale-barocco-wagneriano ma anche del tema della 'quarta parete'. Una riformulazione tipologica che riconduciamo al generale processo - che alcuni fanno discendere dalla Maison du Peuple - di riduzione della caratterizzazione dello spazio scenico e della gerarchicità della platea.

Dal punto di vista della *relazione tra manufatto e città*, possiamo notare che al processo di condivisione del luogo teatrale con altri spazi a diversa destinazione, che fa perdere l'identificazione manufatto-tema del teatro, corrisponda una contrazione del ruolo del teatro nella città e della sua "presenza simbolica"⁷.

Da questo stesso punto di vista, potrebbe essere interessante indagare come la questione della struttura formale venga risolta dal teatro a partire dalla necessità di definire un luogo che sia tutto ambiente di simulazione - che esige ed esibisce la propria artificialità - e che impone una condizione di isolamento. È proprio da questo attributo simulativo ed introverso che l'edificio costruisce la propria relazione con la città, oltre che dai propri dispositivi di mediazione tra lo spazio *en plein air* della città e lo spazio aulico della sala. Difatti riscontriamo nello svolgimento della sua autonomia compositiva (derivante, inutile quasi da dire, dalla genealogia riavviata dal teatro palladiano) quell'evocazione della città stessa e che avviene nel costruire, nelle forme dell'architettura, il rapporto tra pubblico e azione scenica. Un'evocazione dell'urbano in cui, proprio nel progetto di architettura dove si affrontano i temi della forma, noi riconosciamo quella particolare intenzione di unità che è debitrice di assemblaggi di elementi autonomi se non di architetture⁸, e che si riformano secondo un nuovo significato.

Il progetto sul patrimonio, la trasformazione e il rapporto con i saperi

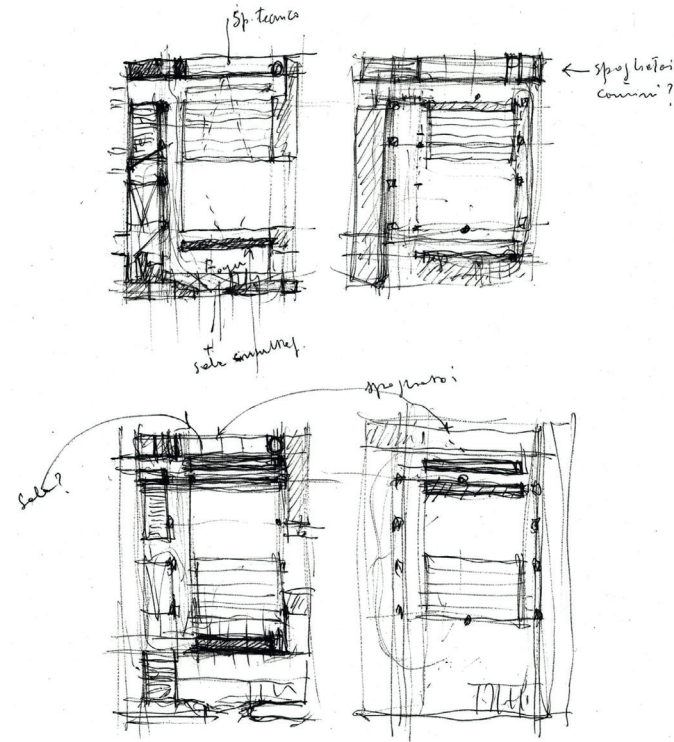
Il progetto sul patrimonio in senso trasformativo ed il rapporto con i saperi e le discipline, trovano nell'evoluzione del teatro un campo che riflette delle condizioni utili alla riflessione. Ciò innanzitutto perché l'idea di teatro corrisponde ad una attribuzione di valori del mondo contemporaneo, come ad esempio l'idea di Palladio era riferibile ai valori del mondo classico come narrati dal Trissino, e il modo con cui si attua la sintesi di vari apporti, da definire di volta in volta, specifica una rappresentazione critica del tempo e di quell'idea.

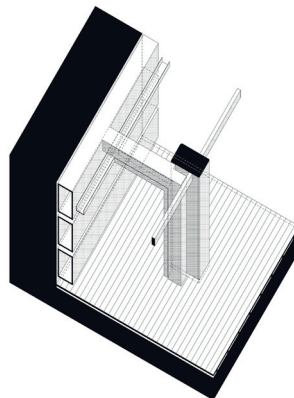
Emblematiche risultano però alcune distorsioni e difficoltà che ci sono nella definizione di questi modi di sintesi. Infatti, dal punto di vista dei saperi "altri" – tutti interni al tema teatrale –, sappiamo che nel Novecento l'apporto crescente dell' "uomo del teatro" – del suo sapere così connesso a quello della *mise-en-scène* – definisce una nuova scienza capace di condizionare fortemente l'architettura del teatro. Ciò avviene fino a giungere in alcuni casi al teatro-macchina, all'edificio come "attrezzo" perfettamente rispondente alle questioni scenotecniche, e così ridurre e svilire la tecnica del progetto a tecnica dello spettacolo.

All'interno dei rapporti tra progetto e saperi, non possiamo non sottolineare quanto questa evoluzione del teatro in termini di "schematizzazione" ed istituzionalizzazione di una poetica, comporti delle difficoltà proprio al sapere "altro", "pie-trificandone" come ricorda Canella la sostanza e la ragion d'essere del Teatro stesso, tendendo così a ad inibire gli sviluppi artistici e creativi che provengono proprio da quel sapere.

Ma nonostante ciò, ancora una volta non possiamo trascurare una certa capacità anticipatrice che può provenire dal mondo dell'arte (teatrale). Nel caso specifico, essa si inverte nell'influenza sul progetto da parte di alcuni artifici artistici come nell'inversione scenica⁹ proposta dal "Teatro di Guerra" di Martone negli anni '90 in cui, tra l'altro, le lacerazioni del *scenae frons* mostrano le difficoltà della ricerca di una finitezza formale in uno spazio di sperimentazione e della conoscenza.

In termini più generali, rispetto a questa troppo diretta proiezione delle poetiche (Wagner, Piscator, ...) o delle tecniche dei saperi "interni" al tema, noi riconosciamo un compito dell'architettura più ampio che - riferendosi al rapporto pubblico-rappresentazione e ai rapporti teatro-città - cerca criteri più stabili per la determinazione formale. In tal senso il progetto della Sala Assoli, che nasce dal confronto con i vari rappresentanti del mondo teatrale e con discipline specialistiche della costruzione (strutture, impianti di condizionamento dell'aria, illuminotecnici, elettrici), cerca di definire delle scelte formali giungendo ad azioni con diversi gradi di determinazione. Così questo spazio affida la sua qualificazione minima a





pochi fatti (strutturali ed impiantistici), in cui le relazioni sono estese e chiarite con la presenza di elementi con forte connotazione tecnologica che adottano un laconico carattere, adeguato ad uno spazio di sperimentazione artistica. Ciò comporta il ripensamento delle presenze 'costruttive' comprendendone il senso e governandone le implicazioni spaziali, provando a far convergere le logiche delle tecniche specialistiche ad una interpretazione che il progetto avvia e che riguarda la vocazione dello spazio esistente e quell'istanza di provvisorietà, come il *Teatr laboratorium* di Grotowski, propria del 'teatro politico'.

Note

- ¹ T. Montanari, *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Minimum fax, Roma 2014.
- ² Progetto di "Adeguamento e riqualificazione della Sala Teatrale Assoli di Napoli" – Convenzione Conto Terzi per prestazione di Consulenza Scientifica per la definizione di linee guida, svolta nel 2017-18 dal Gruppo di Ricerca Standard-FA / Università della Campania "L. Vanvitelli". Responsabile Scientifico: prof. F. Costanzo, con proff. M. Masullo e M. Scorpio (Impianti) e G. Oliva, M. Pellino, A. De Chiara (Progettazione). Il Gruppo di Ricerca "Standard-FA" si è occupato di definirne le linee guida a partire dalle necessità di riadeguare normativamente lo spazio, di garantire una maggiore accessibilità e di consentire un suo ampliamento nella capienza (da 60 a 99 posti).
- ³ C. Quintelli, *Realizzare un Seminario di Progettazione: "La città del teatro"*, in C. Quintelli (a cura di), *La città del teatro*, Clup, Milano 1989, p.18.
- ⁴ G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Libri, Bari 1966.
- ⁵ C. Martì Aris, *Permanenza e trasformazione dei tipi*, in *Le Variazioni dell'identità*, Clup, Milano 1990.
- ⁶ Ci riferiamo al Napoli Teatro Festival, manifestazione che coinvolge i principali spazi di attuazione teatrale e promosso dalla Regione Campania.
- ⁷ G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, cit., p. 13.
- ⁸ G.U. Polesello, *L'architettura del teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in C. Quintelli (a cura di), *La città del teatro*, cit.
- ⁹ Ci riferiamo al ribaltamento distributivo che è stato adottato nel progetto di adeguamento e modifica profondamente la logica distributiva preesistente, per cui è necessario percorrere lateralmente tutto il teatro e aggirare lo spazio scenico prima di accedere alla platea (Si veda il contributo di G. Oliva presente in questi Atti). La scena frammentata ed il suo posizionamento a ridosso del foyer, che produce questo 'ribaltamento' è stata assunta nel film di Martone del 1998.

Didascalie:

Fig. 1: Il Teatro Nuovo dopo l'incendio degli anni '30

Fig. 2: La città di Napoli ed il suo 'sistema teatrale'

Fig. 3: Progetto di adeguamento della Sala Assoli (prog. Standard-FA-Unicampania), schemi e foto modello

Fig. 4: Sopra: Progetto di adeguamento della Sala Assoli (prog. Standard-FA-Unicampania), fasi di montaggio degli elementi impiantistici e assonometria della relazione struttura-impianti. Sotto:



Riusi non convenzionali in contesti fragili. Nuove soluzioni abitative e opportunità lavorative per il riscatto di ambiti periferici.

Elena Fontanella

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca (progetto Fragilità Territoriali, linea di ricerca *PeriFrag* - Periferie urbane e metropolitane come territori fragili), ICAR14, elena.fontanella@polimi.it

Fabio Lepratto

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca (progetto Fragilità Territoriali, linea di ricerca *ForDwell* - Forme, usi e spazi per l'abitare contemporaneo), ICAR14, fabio.lepratto@polimi.it

Introduzione

Tema del presente contributo sono gli spazi dell'abitare pensati in relazione ai temi dell'accesso alla casa, del rapporto casa-lavoro, del riuso inventivo del patrimonio esistente, della rigenerazione di ambiti periferici e di contesti fragili. Il testo presenta i primi risultati di un'indagine in corso, sviluppata nell'ambito del progetto 'Fragilità Territoriali' del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Si tratta di una collaborazione tra due distinte linee di ricerca¹: *ForDwell*, rivolta alle forme, agli usi e agli spazi per l'abitare contemporaneo, e *PeriFrag*, rivolta a progetti e politiche per la rigenerazione architettonica, urbana e sociale delle periferie urbane e metropolitane. L'argomentazione di seguito sviluppata è riferita all'avvio di un'esperienza di *research by design*, finalizzata alla definizione di nuove forme di abitare accessibili, ottenute dal riuso inventivo del patrimonio pubblico non residenziale, sottoutilizzato o abbandonato. L'esperienza è sviluppata all'interno del Laboratorio Finale di Tesi *Affordable Housing*², utilizzato come luogo di ricerca e sperimentazione progettuale, secondo un approccio multidisciplinare. La nozione di patrimonio è assunta nella sua accezione più ampia e inclusiva (Andriani, 2010), aperta ai manufatti più recenti e ordinari che possono rappresentare un'opportunità per la rigenerazione di contesti fragili, attraverso il progetto architettonico e urbano.

Accesso alla casa

Le condizioni abitative italiane si trovano in uno stato critico che vede una regressione media dell'*affordability* e una seria difficoltà delle istituzioni nel far fronte alla crisi crescente, estesa anche a nuove forme di fragilità che colpiscono i profili più ordinari. Se è vero che «cent'anni di politiche abitative nei paesi industrializzati non hanno mai eliminato l'esclusione abitativa» (Tosi, 2017), è altrettanto verificabile che questo sia attualmente un fenomeno in crescita (Nomisma per Federcasa, 2016), in Italia così come in gran parte d'Europa (Pittini et al., 2017). L'attuale 'fragilizzazione' delle condizioni abitative è un processo caratterizzato da problemi di natura sociale, spaziale e istituzionale, posti di fronte al rapido cambiamento delle condizioni economiche e lavorative. L'eleva-

ta velocità a cui variano queste ultime influisce sulla popolazione molto più rapidamente della capacità delle istituzioni di reagire attraverso politiche o degli spazi di adattarsi alle mutate esigenze (Balducci, 2018): si tratta di un disallineamento che produce marginalità sociale, abbandono, deprivazione. Questo lavoro di ricerca reputa pertinente l'idea di ripartire dai manufatti inutilizzati e dalla loro trasformazione per invertire questa spirale negativa, cercando di suscitare reazioni positive nelle relazioni che intercorrono tra spazi, società, istituzioni ed economie. La perimetrazione del campo di ricerca progettuale viene determinata dal riconoscimento di due questioni principali: la necessità di agire sul nesso tra casa e lavoro; la volontà di cercare opportunità nel recupero del patrimonio esistente, non esclusivamente residenziale.

Il nesso tra casa e lavoro

Il problema dell'accesso alla casa riflette simmetricamente un problema di accesso al lavoro. Nelle attuali condizioni di incertezza e di alto tasso di disoccupazione, un'ampia parte della popolazione è infatti posta ai margini, priva di un reddito continuo e adeguato che possa consentire uno stabile accesso ad una casa dignitosa. Le relazioni architettoniche che intercorrono tra spazi dell'abitare e spazi del lavoro rappresentano un'espressione concreta dei differenti modelli economici che si susseguono nel tempo: a ciascuno corrispondono tipi edilizi peculiari distinti dai modi in cui gli ambienti sono concepiti e organizzati, basti pensare alla compresenza di spazi dell'abitare e del lavoro tipica della casa-bottega medievale o alla rigida separazione funzionale, espressione del fordismo. A partire dagli anni '70, il cambio di modello economico ha introdotto nuove pratiche di uso degli spazi e innescato mutazioni tipologiche, tuttora incompiute, che evidenziano come le case esistenti risultino spesso inadatte alle attuali esigenze, soprattutto in riferimento alle odierne forme di sostentamento economico. Ciò avviene in un'epoca in cui gli stessi ambienti del lavoro o della produzione recuperano una compatibilità con gli spazi della residenza e con la localizzazione in aree urbane (Melotto, Pierini, 2012); si pensi non solo alle condizioni rese favorevoli dalle tecnologie correnti – che permettono forme efficien-

ti di lavoro a distanza o da casa – ma anche dal ritorno della manifattura, artigianale o digitalizzata, all'interno del tessuto urbano (Rappaport, 2015). Le sperimentazioni più ricorrenti che hanno proposto nuove soluzioni architettoniche non sembrano tuttavia aver ancora intercettato le traiettorie dell'*affordable housing*. Tra le declinazioni tipologiche più diffuse, la combinazione in un unico edificio di ambienti dedicati al 'co-living' e al 'co-working' ha preso piede in Europa e negli Stati Uniti, riscuotendo una certa attenzione anche in ambito accademico (Coricelli et al., 2018). È tuttavia bene evidenziare che si tratta di un prodotto commerciale, indirizzato a soggetti che non presentano problemi di *affordability*: generalmente giovani professionisti che non si riconoscono nei tradizionali modelli abitativi e sono disposti a impegnarsi economicamente per vivere all'interno di soluzioni che ritengono più congeniali alle proprie necessità. Sembra dunque esserci spazio per investigare nuove soluzioni architettoniche che possano proporre scenari in cui la casa, ripensata nel suo status, si trasformi in un supporto spaziale capace di accogliere e, contestualmente, di contribuire a riattivare la sfera economica di persone che necessitano di un'esperienza abitativa che vada oltre la dotazione di un tetto sopra la testa. Combinando alloggi accessibili, ambiente produttivo e riuso dell'esistente, la casa viene così assunta come un dispositivo per avviare processi di riscatto - degli individui, dei manufatti, dei contesti urbani - definendo soluzioni spaziali e tipologiche innovative, integrate a politiche e servizi mirati.

Ripartire dagli spazi vuoti nelle periferie urbane

Il territorio nazionale è costellato da strutture pubbliche in stato di abbandono e ad alto potenziale trasformativo. Come approfondito da molte precedenti ricerche, l'Italia dispone di un ampio bacino di opere non finite, edifici abbandonati, strutture inutilizzate, beni confiscati alle mafie ecc. La consistenza di questo patrimonio – fatto di uffici, scuole, ospedali, rimesse, convitti, caserme, magazzini, impianti sportivi e molto altro – può essere in parte messa a fuoco grazie all'impiego di alcune banche dati, tra cui la Rilevazione dei Beni Immobili delle Amministrazioni Pubbliche, resa disponibile dal Ministero dell'Economia e delle Finanze,

o l'elenco dei beni confiscati alla criminalità organizzata, raccolti dal portale aperto OPEN RE.G.I.O.³

Di fronte all'interrogativo sollevato dalla ricerca circa come possa essere impiegato il patrimonio pubblico inutilizzato in una prospettiva orientata all'interazione tra spazi residenziali e occasioni lavorative, le potenzialità di sviluppo possono variare in funzione di diversi fattori. Tra questi, le sollecitazioni provenienti dai contesti, dalle reti sociali, dalle opportunità e risorse locali, gli attori pubblici e privati, la conformazione tipologica dei manufatti, le loro dimensioni e lo stato manutentivo, i profili di utenti – ordinari o fragili – che possono essere coinvolti.

I contesti di riferimento corrispondono ad aree che attraversano, o hanno attraversato in passato, processi di fragilizzazione e guardano in particolare agli 'scarti' localizzati nelle periferie delle principali aree urbane e metropolitane, dove si registra un disagio sociale e materiale più marcato, spesso accompagnato da una elevata pressione abitativa. All'interno di questi contesti urbani e metropolitani, la presenza di edifici abbandonati o sottoutilizzati rappresenta allo stesso tempo una 'fragilità' e una 'risorsa' spaziale. Se da un lato, infatti, la presenza di edifici abbandonati contribuisce a produrre degrado negli ambiti periferici incrementando la percezione della quotidiana assenza di cura, dall'altro rappresenta un'occasione di trasformazione attraverso la quale innescare o sostenere processi di rigenerazione. Associare la ricerca di soluzioni abitative accessibili che siano in grado di integrare al loro interno opportunità lavorative e spazi che possano accoglierle, rappresenta un'occasione per scardinare la monofunzionalità prevalentemente residenziale che spesso interessa gli ambiti periferici. Questo si traduce nella possibilità di incidere, attraverso il progetto architettonico, non solo sulla dimensione spaziale della fragilità delle periferie urbane e metropolitane, ma anche su quella sociale ed economica. L'intervento sui manufatti si propone inoltre di rafforzare le reti relazionali ed economiche presenti nel contesto di riferimento e di produrre effetti sugli spazi pubblici circostanti, promuovendo un modo di abitare alternativo e capace di 'fare città'.





Verso la definizione di un programma: tre “ingredienti”

La ricerca progettuale qui presentata nella sua prima fase di definizione assume l'obiettivo di lavorare sull'integrazione della dimensione più strettamente privata e domestica dell'abitare con quella lavorativa e produttiva, guardando in maniera non disgiunta all'accesso alla casa e a quello al lavoro in contesti urbani e metropolitani periferici, attraverso la valorizzazione di risorse spaziali esistenti. Intende in questo senso recuperare la complessità propria di alcune tipologie del passato, progressivamente persa. Per fare questo sono stati individuati gli “ingredienti” (minimi) ritenuti necessari alla definizione di strutture innovative in grado di integrare casa e lavoro, approfonditi attraverso il riferimento a recenti opere e sperimentazioni nel contesto Occidentale. Questa operazione di scomposizione è funzionale alla successiva fase di ricomposizione, articolazione e ibridazione, che verrà operata attraverso il progetto, assunto come vero e proprio strumento e terreno di ricerca. Gli ingredienti individuati – intesi come elementi, come componenti attraverso i quali perseguire la relazione tra accesso alla casa e accesso al lavoro – sono tre: ‘spazi domestici’, ‘luoghi della produzione’ e ‘aree comuni’.

1) Gli spazi domestici – e in particolare quelli *affordable* – rappresentano l'ingrediente imprescindibile, ricercato a partire da riusi non convenzionali di edifici pubblici non residenziali: questo approccio apre alla possibilità di incrementare il numero di alloggi accessibili a partire da risorse pubbliche abbandonate. L'opera *Apartments in the Constable School*, realizzata a Copenhagen (2015) dai Vandkunsten Architects, rappresenta in questo senso un riferimento particolarmente rilevante: piccoli alloggi per studenti sono ricavati all'interno di una struttura scolastica abbandonata per decenni, in un quartiere in trasformazione (Margretheholm). Il progetto lavora sul riuso dell'intero edificio, cui viene sovrapposto un nuovo strato che non cancella quello preesistente, consentendo la lettura della trama della muratura in mattoni in corrispondenza dei corpi scale e delle finestre. Il contrasto tra nuovo ed esistente permea anche gli spazi interni, dove le unità abitative sono integrate e completate da spazi collettivi (aree dedicate allo studio, punti di ritrovo). Anche i *Gantry Studios* a Londra, progettati da Architecture 00 +

HawkinsBrown (2017), costituiscono un caso utile a comprendere le potenzialità dell'integrazione tra spazi domestici e lavorativi. Il progetto nasce infatti da una struttura a telaio esistente, utilizzata come magazzino in occasione dei giochi olimpici del 2012, ed ha scongiurato un probabile abbandono, traducendolo in occasione di trasformazione. Ventuno unità che richiamano la forma archetipica della casa sono disposte sui tre livelli della struttura. Ciascuna unità è realizzata con finiture di colori e materiali differenti, mentre la struttura portante è in elementi prefabbricati modulari in legno. Questi due casi seguono due approcci ricorrenti nella trasformazione di strutture esistenti: il primo corrisponde al riuso dell'intero edificio a partire dall'intervento sull'involucro, mentre il secondo assume l'esistente come supporto all'interno del quale vengono introdotti elementi di scala minore che consentono di abitare lo spazio.

2) I luoghi della produzione che si intende integrare all'interno delle sperimentazioni progettuali, spaziano da ambienti di lavoro più tradizionalmente intesi (studi artistici, laboratori per lavori manuali, ateliers e uffici) a spazi più innovativi legati alle nuove forme della produzione e alla produzione culturale. *Stratchona Village*, realizzato a Vancouver (2018) su progetto di GBL Architects, mostra come l'integrazione di spazi produttivi all'interno di complessi residenziali possa interessare la parte basamentale degli edifici, associando produzione industriale leggera, spazi commerciali e uffici. Un progetto di BETA Office in corso di realizzazione ad Amsterdam - *Treehouse NDSM* - sviluppa un concept per 100 *affordable studios* per giovani artisti emergenti: una struttura incrementale costruita a partire da materiali di recupero integra spazi di lavoro e due grandi ambienti in grado di accogliere mostre e workshop, lavorando sull'interazione tra spazi privati, collettivi e aperti al pubblico.

3) È proprio quest'ultima dimensione, quella degli spazi collettivi e delle 'aree comuni', a rappresentare il terzo ingrediente. Riferibili sia alla componente domestica che a quella produttiva, le aree comuni costruiscono forme di apertura verso il contesto di riferimento e la comunità locale, come nel caso di *Ru Paré Community* che ha assistito alla trasformazione di una scuola in centro di comunità, su progetto di BETA Office, in un quartiere periferico di Amsterdam (Slotervaart, 2017). L'azione di



rinnovamento perseguita attraverso il progetto è riferita tanto all'edificio in sé quanto al quartiere circostante, anche con l'obiettivo di stimolare l'economia locale. Gli spazi delle aule consentono di collocare diverse funzioni legate al nuovo centro comunitario, mentre la presenza di una palestra inizialmente considerata un elemento di debolezza per via della sua posizione all'interno dell'edificio viene trasformata in una risorsa. L'operazione di riorganizzazione del sistema di accesso all'edificio e la realizzazione di un sistema di chiusura verticale apribile consente di trasformare la palestra in un atrio che media il rapporto interno/esterno. Le aree comuni diventano così cuore del progetto. Anche il caso di *Hal7 Maker's Corner* è molto utile per il ruolo assunto dagli spazi comuni in programmi ibridi. Realizzato dai Vandkunsten Architects a Roskilde (DK, 2017), il progetto lavora sul riuso di una *hall* industriale dismessa attraverso la trasformazione della struttura stessa e l'inserimento di nuove costruzioni al suo interno. Le nuove costruzioni sono a loro volta realizzate attraverso il riciclo di materiali di scarto e in particolare di containers non più utilizzati. Gli spazi ricavati all'interno dei containers riadattati e opportunamente isolati sono dedicati al lavoro e alla produzione leggera, mentre gli spazi intermedi sono pensati sia per chi lavora quotidianamente all'interno della struttura, che come punto di incontro per la comunità locale.

Nella maggior parte dei casi richiamati, gli 'ingredienti' sono riferiti alla trasformazione di edifici abbandonati, ma solo in alcuni casi si tratta di edifici pubblici. Nel caso della ricerca progettuale intrapresa questo aspetto assume una particolare rilevanza, proprio in riferimento alla volontà di incrementare il numero (oggi insufficiente) di spazi dedicati alle politiche abitative nel nostro Paese, costruendo sinergie virtuose con interventi finalizzati alla rigenerazione degli ambiti periferici.

Nota conclusiva - L'uso del progetto esplorativo

La prospettiva di ricerca che emerge sollecita forme di progettualità alle differenti scale dell'architettura, delle politiche, della vite stesse delle persone. Il ruolo qui attribuito al progetto è cruciale: esso viene utilizzato come sonda in grado di comprendere la realtà e testare azioni trasfor-

mative, consente di attraversare una serie di situazioni paradigmatiche che intercettano la dimensione materiale, sociale e istituzionale. Il carattere esplorativo, unito a un chiaro intento votato all'azione, mirano a produrre narrazioni, a provocare nuovi immaginari e a tracciare azioni generalizzabili e/o replicabili a partire da aspetti ricorrenti.

Note

¹ Il testo è esito del lavoro congiunto dei due autori, tuttavia è attribuibile a Elena Fontanella la redazione della parte §4, a Fabio Lepratto la parte §1 e 2. Sono state scritte congiuntamente dai due autori l'introduzione, la parte §3 e la nota conclusiva.

² Laboratorio Finale di Tesi, Laurea Magistrale in Architettura - Ambiente Costruito - Interni, coordinato dai Proff. Massimo Bricocoli, Gennaro Postiglione, Stefania Sabatinelli.

³ Piattaforma ufficiale dell'Agenzia Nazionale per l'Amministrazione dei Beni Sequestrati e Confiscati alla criminalità organizzata (Anbsc).

Didascalie

Fig. 1: *Gantry Studios*, Architecture 00 + HawkinsBrown, Londra, 2017 (fonte immagini: <https://www.hawkinsbrown.com/projects/the-gantry-at-here-east>).

Fig. 2: *Hal7 Maker's Corner*, Vandkunsten Architects, Roskilde, 2017 (fonte immagini: <https://beta-office.com/project/ru-pare-community-center/>).

Fig. 3: *Ru Paré Community*, BETA Office, Amsterdam, 2017 (fonte immagini: <https://vandkunsten.com/en/projects/hal7-reuse-musicon>).

Bibliografia

Andriani, C. 2010 (a cura di). *Il patrimonio e l'abitare*. Donzelli editore: Roma.

Baldini, M. 2010. *La casa degli italiani*. Il Mulino: Bologna.

Balducci, A., 2018, «La città mutevole». In: Giuliani, I., Pasqui, G. and Piscitelli, P. (a cura di), *Città, sostantivo plurale*. Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Bianchetti, C. 2003. «Periferie», in *Abitare la città contemporanea*. Skira: Milano, pp. 63-76.

Nomisma per Federcasa, 2016, *Report annuale per FEDERCASA, Dimensione e caratteristiche del disagio abitativo In Italia e ruolo delle Aziende per la casa*.

Melotto, B., Pierini, O. S., 2012, *Housing primer: le forme della residenza nella città contemporanea*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli

Petrillo, A. 2018. *La periferia nuova. Disuguaglianza, spazi, città*. Franco Angeli: Milano.

Pittini, A., Koessl, G., Dijol, J., Lakatos, E., Ghekiere, L., 2017, *The State of Housing in the EU*. Housing Europe, Brussels.

Pittini, A., 2012, *Housing Affordability in the EU: Current situation and recent trends*. CECODHAS Housing Europe's Observatory Research Briefing.

Tosi, A. 2017, *Le case dei poveri*. Mimesis: Milano-Udine.

Itinerari per la ricostruzione del patrimonio

Paola Galante

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 14
paolagalante@unina.it, paogalante@gmail.com

Il contributo intende discutere il ruolo degli itinerari, intesi come soggetto e oggetto della narrazione, nella ricostruzione del patrimonio in contesti fragili.

Laddove la struttura identitaria appare soccombere, oppressa da processi di urbanizzazione troppo rapidi o al contrario da fenomeni di abbandono, il patrimonio assume il connotato di un progetto da costruire piuttosto che di un insieme di reperti da conservare.

Questa tesi trova fondamento in un'idea di patrimonio che mantiene saldo il legame tra la cosa in sé ed il valore che le viene riconosciuto dalla persona - o dalla comunità - che ha il compito di conservare, mantenere, trasmettere.

Il tema è esplorato attraverso la presentazione di due progetti elaborati in occasione di concorsi di idee, aventi ad oggetto manufatti non più utilizzati e molto diversi tra loro, ricadenti sul limite dei centri storici attuali di Benevento e Napoli. In entrambi i casi le mappe degli itinerari storici hanno sostenuto la comprensione dei manufatti ricadenti nelle aree di progetto, motivando posizioni forme e dimensioni altrimenti incomprensibili. I progetti assumono a loro volta l'itinerario come tema. Sequenze architettoniche ordinano le tracce stabilendo precise gerarchie, selezionano le memorie da tramandare fino a reinventare un sistema di riferimenti per rigenerare una identità nella quale è possibile riconoscersi.

Benevento. Realizzazione di un polo di formazione sui beni ed attività culturali nell'area ex Metalplex

Al progetto elaborato dal gruppo guidato da Roberto Serino, nell'ambito della "Consultazione internazionale di idee nell'area ex Metalplex a Benevento per la realizzazione di un polo di formazione sui beni ed attività culturali", fu affidato il significativo titolo: *Spostamenti Archeologici*.

L'area oggetto dell'intervento, all'apparenza caratterizzata da un sonno-lento aspetto periferico, era contraddistinta dall'affioramento (relativamente recente) di murature appartenute all'anfiteatro beneventano, che documentavano l'estensione della città romana ben al di là del perimetro delle mura longobarde, e attivavano in conseguenza un rinnovato sguardo sulla città, mettendo in evidenza l'itinerario di accesso che, principiando dall'antico pons major, in prossimità dell'attuale ponte fer-

roviario, attraverso la contrada Cellarulo, giungeva nell'attuale centro. L'occasione della consultazione e lo specifico carattere dell'area motivò letture a diverse scale che, se da un lato estesero il campo d'indagine all'intero settore nord-occidentale della città, compreso tra l'ansa del fiume Sabato e la sua intersezione con il fiume Calore, dall'altro cercarono di penetrare i misteri dei frammenti archeologici e delle loro migrazioni all'interno del perimetro cittadino nell'arco di vita della città scandito da numerose fasi.

L'approccio interscalare, strumentale all'idea di rimettere in gioco l'area nel suo ruolo di centralità urbana, caratterizza il progetto guidato da Serino: la realizzazione del Polo di Formazione è pretesto per una ri-lettura sistemica dell'area. E non è un caso se le possibilità offerte dal rallentamento dei vettori di comunicazione (trasformazione della linea regionale su ferro in metrò urbano conseguente moltiplicazione delle fermate) o dalle accidentali e brutali soste (mancato completamento di anelli di strade) guidino la ridefinizione delle gerarchie urbane, in cui gli strati delle storie leggibili per emersione delle forme supersiti o per adattamento/assimilazione delle forme contemporanee convivono e si mettono in scena. Lo specifico posizionamento del nuovo manufatto rivela la sedimentazione dell'acquisizione relativa all'antico itinerario mentre alla scala architettonica, la sua forma restituisce la possenza dell'anfiteatro attraverso una sapiente ri lettura geometrica e una articolata sezione interna che coniuga scandendola la dialettica tra internità ed esternità: al carattere monumentale dell'edificio-riferimento fa da contrappunto l'intimità della corte introversa. Il leggero flesso che fa vibrare il lineare manufatto del nuovo Polo di Formazione con un sol gesto si fa interprete di un'area negletta accogliendo al suo interno l'incipit di nuovo itinerario che, per punti significativi richiama l'antico.

Napoli. Recupero e valorizzazione della Torre Archivio del Palazzo Ricca

Il concorso d'idee, bandito dalla Fondazione Banco di Napoli, pochi mesi dopo l'apertura al pubblico del *Cartastorie*, Museo dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, richiedeva un progetto di rifunzionalizzazione ad uso ricettivo della Torre Archivio, un edificio novecentesco co-

struito in cemento armato in sostituzione di una porzione del complesso storico e rapidamente caduto in disuso. Caratterizzato da una pianta centrale e da una quadrupla altezza (che si staglia subito al di sopra del piano terreno), abitata da una imponente scaffalatura metallica, il manufatto era destinato ad accogliere i libri contabili custoditi nello storico Archivio.

Situato lungo il decumano maggiore, in prossimità del Castel Capuano, il complesso è ubicato sul limite orientale del centro antico napoletano nell'area non già interessata dal flusso turistico che attanaglia i lati occidentali dei due decumani e pochi cardì. In bilico tra un processo di progressivo depauperamento di immobili ed attività storiche non più capaci di rigenerarsi, ed una svolta in chiave ricettiva ma rischiosamente omologante l'area, pur centralissima, assume un aspetto periferico.

Il progetto di concorso, stimolato dal successo del museo *cartastorie* che si afferma come polo di qualità nel panorama partenopeo, esponendo l'enorme patrimonio di storie e di personaggi custodito nelle scritture degli antichi banchi pubblici napoletani attraverso innovativi e plurali strumenti di comunicazione che ricostruiscono un affresco vivo di Napoli e di tutto il Mezzogiorno, si offre come pretesto di esplorazione e di ricerca di una *terza via* nella ridefinizione della oramai fragile identità dell'area che possa essere al contempo contestuale e contemporanea. Contro la deriva omogeneizzante che tende a far divenire isotropi tutti i punti dei centri storici, ma non contro il turismo *tout-court*, il progetto valorizza la condizione di oggetto al limite del centro storico avvalorata dagli itinerari turistici storici del centro antico proposti dal Celano prima (1692) e ripresi dal Galante poi (1873) che indicano il complesso del Palazzo Ricca come punto terminale del primo itinerario che si muove dal cuore della città identificato nel Duomo.

Il progetto di riqualificazione della Torre Archivio assume la dialettica tappa/itinerario come tema ed attorno a questo organizza tutti gli elementi per ribadire la particolarissima posizione del fabbricato rispetto al centro storico napoletano ma anche nei confronti della attuale città metropolitana.

La quadrupla altezza viene mantenuta ed amplificata attraverso l'annessione del primo livello. Il vuoto interno si configura come canale visivo e

spazio di confronto: l'edificio nel suo insieme si ricostruisce come macchina della visione che sin dalla buia Via dei Tribunali attraverso una soglia_scultura svela i riferimenti geografici. La terrazza in copertura resa accessibile da nuovi sistemi di collegamento verticale completa la dotazione di nuovi usi che restano fortemente ancorati alla sequenza androne/cortile/scala/terrazza reinterpretata in chiave contemporanea.

Itinerari per la ricostruzione

Progettare l'identità degli spazi urbani è divenuto un imperativo per tutti quei territori fragili che hanno visto decadere i vincoli tra comunità e luoghi fissati da riconoscibili principi insediativi.

In questi territori è doveroso innescare processi di ricostruzione che non si limitino a supplire lacune o a restaurare manufatti ma che abbiano come primo obiettivo quello di rinnovare le identità dei luoghi conferendo struttura compositiva a frammenti eterogenei.

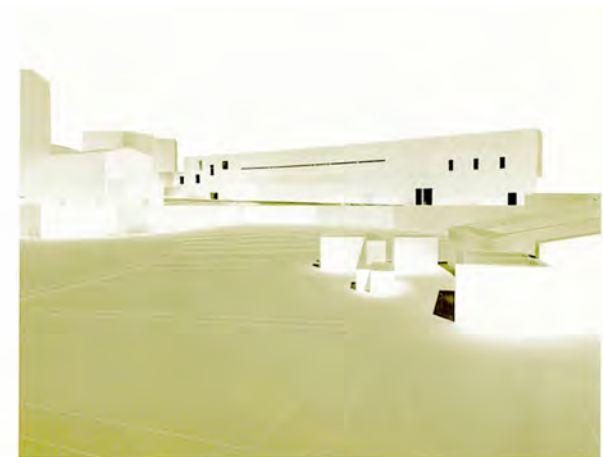
I progetti descritti ci invitano ad alcune considerazioni.

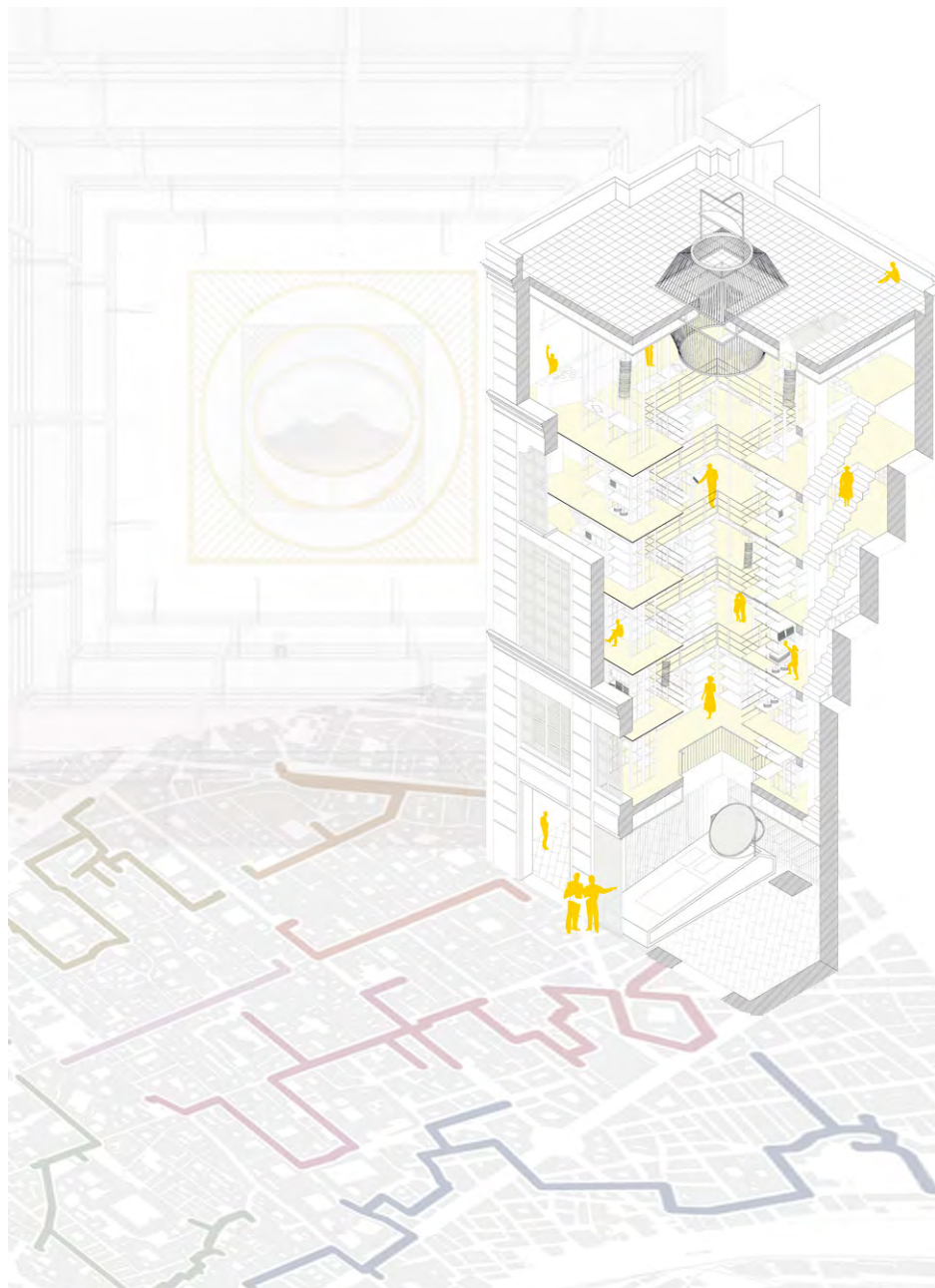
La fragilità delle strutture identitarie non è necessariamente legata a conseguenze di fenomeni naturali e non riguarda esclusivamente le cosiddette periferie: intere porzioni di centri storici persistenti in realtà urbane importanti possono essere considerati fragili.

Il valore assoluto che un manufatto, nella sua interezza o rappresentato da un frammento supersite, può avere avuto in un determinato lasso di tempo non è di per se in grado di attribuirgli un determinato peso nelle gerarchie contemporanee.

La ricostruzione diviene un atteggiamento progettuale che a partire da una attenta ricognizione di tutti gli elementi sul campo, avvalendosi delle mappe e delle informazioni storiche, stabilisce relazioni tra gli oggetti non già replicando strutture defunte ma scovando potenziali punti d'innesto per nuovi sistemi. Attività che si radica in un *realismo* di rossiana memoria capace di affinare, a partire dall'acquisizione profonda della realtà e dei suoi conflitti, la capacità culturale di produrre sintesi.

«L'identità è qualcosa di singolare, di tipico. Ma è anche una scelta», ci ricorda Aldo Rossi «l'oggetto, (...) è una relazione di cose; non esiste una purezza del disegno che non sia la ricomposizione di tutto (...). L'e-





mergere delle relazioni fra le cose, più che le cose stesse, pone sempre nuovi significati.»

Da questo punto di vista gli itinerari riconosciuti si offrono come utile strumento per le ricostruzioni in quanto ci consentono di muoverci tra le cose proponendo quegli sguardi rituali che nel confronto tra immaginari attesi e realtà possono far scaturire nuovi scenari.

La ripetitività insita nel percorrere itinerari consolidati, amplifica lo stridore dello scarto tra attese e consistenze offrendo nuova evidenza al valore dello spostamento sottolineato recentemente da Carlo Olmo nella sua potenzialità di metodo conoscitivo e stimolo progettuale.

Didascalie

Fig. 1: Progetto di un polo di formazione sui beni ed attività culturali nell'area ex Metaplex a Benevento; Roberto Serino (Capogruppo), Paola Galante, Rocco Lombardi, Roberto Pagnano, Joao Nunes

Fig. 2: Progetto di recupero e valorizzazione della Torre Archivio del Palazzo Ricca; Paola Galante (Capogruppo), Federica Bruno, Fabio Cappello Isabella Pulmann, Carmine Sangiuliano

Bibliografia

Giovanni Battista, Chiarini (1856), *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal Can.co Carlo Celano, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori*, Stamperia Floriana, Napoli

Gennaro Aspreno, Galante (1972, 1 ed 1873), *Guida Sacra della città di Napoli*, Fausto Editore Fiorentino, Napoli

Paola, Galante (2018), "Una guida di itinerari esatti" in EDA Esempi di Architettura

Carlo, Olmo (2017), "Conoscere, riconoscere e il disagio della scoperta", in *Spostamento, Firenze Architettura* n.1, 2017 pp 7-12

Aldo, Rossi (1990), *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma

Roberto, Serino (2006), "Spostamenti archeologici", in *Progettare nella storia*, allegato a *Casabella*, n. 144, aprile, 2006, p. 43

Il Progetto per l'Archeologia Industriale: tra istanze conservative e riuso. Il caso dell'ex-stabilimento Cirio a Vigliena (NA)

Sara Iaccarino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR19, s.iaccarino@hotmail.com

Ogni architettura ha il suo tempo. Per alcune, esso rappresenta un confine lontano e indefinito, per altre, la consapevolezza della temporaneità: fra queste rientrano le architetture dell'archeologia industriale.

Nata intorno agli anni Cinquanta nel mondo anglosassone, l'archeologia industriale esprime i valori di un'architettura radicata a tal punto negli sviluppi produttivi, economici e sociali che l'hanno generata da rifletterne appieno i cicli di vita. Nel momento in cui c'è innovazione tecnologica, il vecchio edificio industriale diventa obsoleto: così come il ciclo produttivo che l'ha generato, il suo ciclo vitale si interrompe, trasformandolo in un "rudere" del XX secolo.

L'archeologia industriale si pone dunque come scopo la tutela e la valorizzazione dei ruderi della modernità, caratterizzati dalla spazialità dei grandi macchinari industriali, delle catene di montaggio e di tutti quei processi che dettano lo sviluppo architettonico: dalla scelta dei materiali impiegati agli interassi strutturali, l'architettura industriale è diretta conseguenza di regole legate alla produzione.

In questo quadro, l'ex stabilimento Cirio di Vigliena (1929), sito a San Giovanni a Teduccio, nella periferia orientale di Napoli, rappresenta un caso emblematico: monumentale edificio industriale in calcestruzzo armato, ricco di peculiarità architettoniche e tecnologiche (come le finestre a cascata e i pilastri a fungo), esso versa oggi in stato di totale abbandono, in attesa di un progetto organico che lo riconnetta alla vita della città.

Attraverso lo studio di questo complesso si intende porre l'attenzione sulle potenzialità progettuali e di riuso di uno specifico patrimonio della modernità, nella cornice di un piano di tutela e restauro che ne salvaguardi l'autenticità, garantendo allo stesso tempo la riaffermazione dei valori materici, spaziali e testimoniali di cui si fa portavoce.

L'ex Cirio a Vigliena: caso studio emblematico nell'area industriale di Napoli Est

La storia dell'ex fabbrica Cirio è strettamente connessa allo sviluppo industriale dell'area orientale di Napoli. Gli anni in questione sono quelli che vanno dalla fine del 1800 fino ai giorni nostri, un arco di tempo in cui

lo sviluppo della città ha riguardato in modo ravvicinato proprio quest'area, terreno fertile per l'espansione e punto strategico per lo sviluppo industriale a causa della vicinanza al porto, motivo che spinse i capi dell'azienda Cirio a richiedere la costruzione della fabbrica proprio in questa porzione del litorale napoletano.

Altra tappa fondamentale nella comprensione della storia dell'edificio è quella dell'azienda che ne ordinò la costruzione: la Cirio. Francesco Cirio creò a Torino il primo stabilimento conserviero, lanciando un'impresa fiorente in grado di esportare in tutto il mondo i suoi prodotti. È a Pietro Signorini, dirigente dell'azienda dal 1901 al 1916, che si deve la realizzazione su suolo campano e napoletano di numerosi stabilimenti Cirio, progettati per la maggior parte dallo stesso architetto: Angelo Trevisan. Dei vari edifici costruiti (Mondragone, Caivano, Pagani, Paestum, Pontecagnano, Castellammare, San Giovanni a Teduccio) solo tre sono sopravvissuti fino ad oggi, tutti in stato di forte degrado: la Cirio di Castellammare (1889), quella di Paestum (1910) e quella a Vigliena (1929). Uno studio comparativo tra questi tre complessi ne mette in luce vari punti in comune, oltre all'architetto progettista: la logica compositiva, i materiali, la collocazione strategica, l'utilizzo delle prospicienti risorse idriche. Da tale confronto emerge un vero e proprio percorso in funzione del quale la fabbrica di Vigliena rappresenta un punto di arrivo di una ricerca architettonica atta ad identificare la miglior tipologia costruttiva capace di ospitare un certo tipo di attività produttiva. Emblematico a tal proposito è il processo evolutivo delle tecniche costruttive: nella fabbrica meno recente, quella di Castellammare, furono utilizzati solo materiali tradizionali come il tufo giallo napoletano, mentre in quella di Paestum, successiva di qualche decennio, si iniziò a sperimentare il calcestruzzo approdando ad una struttura mista basata sull'utilizzo combinato di entrambi. Solo alla fine, nella fabbrica di Vigliena, si arriva all'utilizzo incontrastato del cemento armato.

L'azienda riponeva grosse speranze in quest'ultimo stabilimento, che doveva essere specchio di un'azienda dinamica e all'avanguardia, allora egemone nel settore conserviero. La fabbrica costituirà perciò un'autentica rivoluzione costruttiva, concepita come un'avanzatissima struttu-

ra in cemento armato di tipo modulare. Progettato da Angelo Trevisan, il complesso di Vigliena nasce come magazzino industriale esteso alla fabbricazione dei contenitori. Il progetto iniziale, proposto dall'architetto nel 1925, prevedeva un edificio di cinque piani con costruzione in muratura e castellatura in cemento armato, un pontile privato sul mare ed un attraversamento ferroviario interno al lotto. Poiché il ciclo produttivo doveva essere il centro nevralgico della costruzione, tutti i suoi elementi erano pensati col fine di agevolarne il funzionamento: la torre centrale dell'edificio ne era un esempio lampante, progettata esclusivamente per accogliere i montacarichi. La composizione architettonica, dunque, era diretta conseguenza delle regole dettate dalla produzione. Nel 1927 Alessandro Trevisan, figlio del progettista, fu inviato all'estero per studiare i nuovi sistemi industriali ed al suo ritorno il progetto della fabbrica di Vigliena fu completamente rivisto, soprattutto dal punto di vista strutturale. Nel 1929 venne perciò elaborato un nuovo progetto¹.

Dopo una fase di attività durata fino al 1970, anno della cessione alla SME, la fabbrica è rimasta completamente abbandonata a sé stessa e solo tra il 2004 ed il 2006 è stata oggetto di un primo restauro che ha interessato parte dell'edificio principale, precisamente il volume di due piani posto a nord-ovest del lotto e l'adiacente ex-falegnameria. Tale restauro ha interessato solo una parte di tali volumi, che sono poi stati destinati ad ospitare le officine navali della S.r.l. Camaga, oggi ancora attivi in tale sede. Nel 2008 è stata restaurata la restante parte dell'ex falegnameria e nel 2010 la restante parte del volume basso della fabbrica ad opera del Teatro San Carlo, che ha poi impiantato ed inaugurato i suoi laboratori, attualmente in uso. L'intero corpo di cinque piani a sud-est del lotto invece non è mai stato coinvolto in alcun tipo di operazione di restauro o recupero e, ad oggi, si trova in stato di forte degrado.

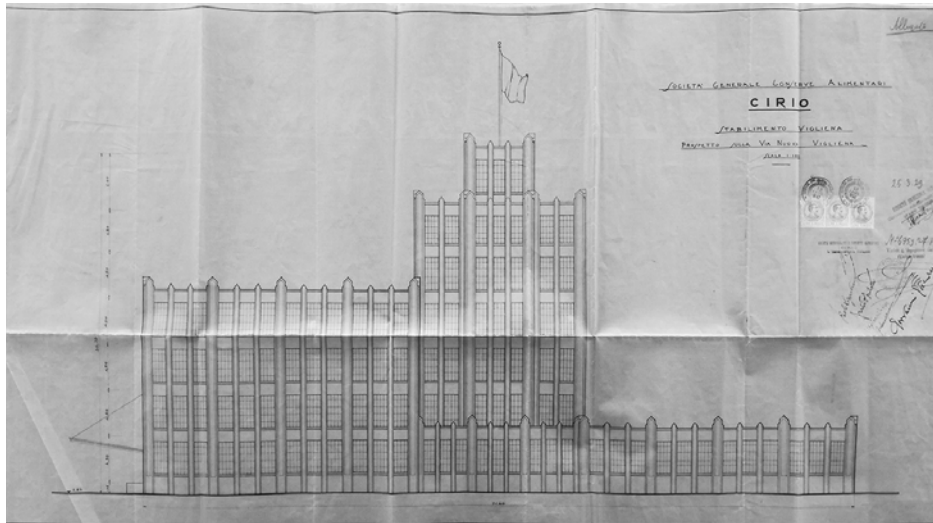
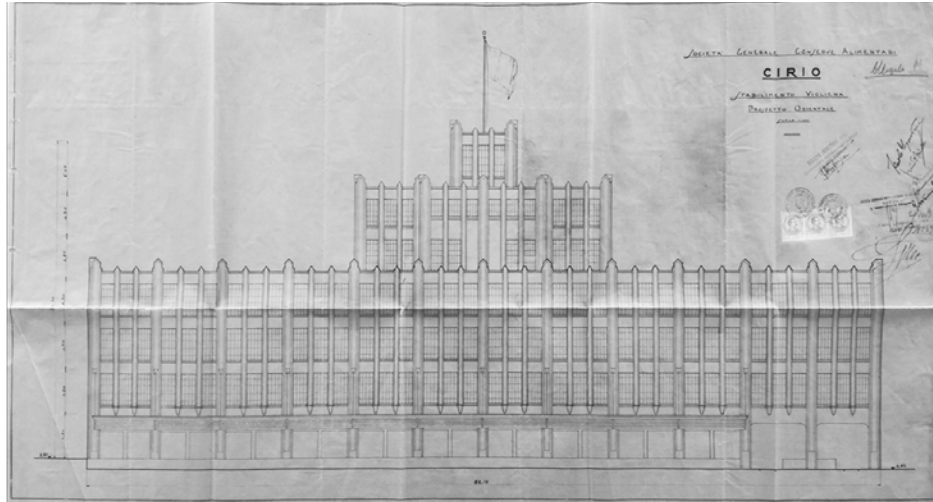
Peculiarità di tale complesso è senza dubbio la struttura: concepita come struttura modulare in calcestruzzo armato, essa si fa portavoce di una tipologia ben definita, quella del 'sistema a fungo'², un sistema di pilastri dotati di capitello elementare, svasato verso l'alto al fine di sopportare gli sforzi addizionali. Nel complesso di Vigliena, al sistema del pilastro a fungo si affianca quello del cosiddetto flat slab o 'solaio piat-

to', un tipo di solaio che non necessita di travi ma poggia direttamente su elementi puntuali. La combinazione di questi sistemi offre svariati vantaggi dovuti principalmente all'assenza di travi, come ad esempio la maggiore libertà distributiva, un'illuminazione e ventilazione superiore, un miglior comportamento in caso di sisma o di cedimenti differenziali del terreno, e ancora una migliore distribuzione delle sollecitazioni ed un miglior comportamento in termini acustici e termici. Allo stesso tempo, per far fronte ai problemi di cedimento per punzonamento, cui è soggetto tale tipo di struttura, a Vigliena è stata ispessita la soletta in corrispondenza degli appoggi tramite l'interposizione di un capitello tra pilastro e solaio.

Nel più ampio discorso di una valorizzazione dell'archeologia industriale, l'eredità storica e la complessità strutturale di edifici come quello di Vigliena devono necessariamente tradursi in progetti di rifunzionalizzazione che tengano conto di questi aspetti.

Secondo un rapporto Istat del 2012, le industrie abbandonate coprono circa il 3% dell'intero territorio italiano, cioè più di 9.000 km² di suolo in disuso, di cui il 30% ricadente in ambito urbano. Il proporre una funzione che si inserisca in una rete fitta di azioni sinergiche, che restituisca tali edifici alla vita della città o del quartiere risulta indispensabile per riportare in luce tali architetture e restituire loro una nuova vita. Tale processo si è già innescato nell'area di Napoli Est: basti pensare al Polo Universitario della Federico II innestatosi nell'area industriale dell'ex Cirio. Agli obiettivi di progetto su larga scala, che si possono conseguire solo nel medio e lungo termine, vanno ovviamente affiancati obiettivi su scala ridotta da realizzare nel breve periodo: si tratta della valorizzazione dell'edificio promossa dall'impianto di una nuova funzione, che qualifichi l'edificio come nodo di smistamento delle attività del quartiere. La funzione da collocare in un edificio del genere dovrebbe garantire un uso attivo, dinamico, che esalti, senza cancellarle le peculiarità spaziali e materiche. Un HUB, incubatore di imprese, ad esempio, potrebbe rievocare l'essenza stessa dell'edificio, che all'epoca della costruzione fu realizzato con l'intento di rappresentare un'avanguardistica cattedrale del lavoro. Trasponendo quest'idea ai nostri giorni ed allontanando l'im-





magine di uno spazio strettamente legato alla sola produzione industriale, l'HUB rappresenta il perfetto adattamento del vecchio edificio alle nuove e mutate esigenze lavorative.

Il caso di Vigliena si pone dunque come esempio di quanto il patrimonio dell'archeologia industriale sia complesso e, allo stesso tempo, valida occasione di valorizzazione ad ampia scala.

La materia e la spazialità dell'archeologia industriale: valori da tutelare

Il progetto per l'archeologia industriale si pone fortemente come progetto di relazione.

In un tipo di architettura dove fanno da sovrane la modularità e la spazialità dell'aula unica, si rende necessario un attento studio atto a comprenderne la genesi formale, profondamente dipendente dal ciclo produttivo: le dimensioni degli ambienti, l'organizzazione interna, i collegamenti orizzontali e verticali sono tutti determinati dall'esigenza di garantire la massima efficienza dei cicli produttivi. Intervenire su un sistema compiuto, caratterizzato da un sistema di relazioni inscindibili, implica il rispettare queste relazioni e l'operare su di esse con piena consapevolezza. La rifunzionalizzazione di un edificio industriale dismesso è atto necessario per conservarlo, ma un progetto riuscito sarà quello che invece di rompere queste relazioni, le valorizzi, riportandole alla luce. Tale progetto rende leggibile il ciclo di vita precedente senza negarne la spazialità originaria: frammentare gli spazi, creare un 'sistema nel sistema', imponendolo in maniera eccessiva porterebbe alla piena contraddizione dell'aula, dello spazio unico.

Un esempio di tale negazione ricorre nel DOX di Praga, Museo di Arte contemporanea collocato in un vecchio complesso del quartiere industriale di Holešovice. Qui è facile notare quanto il progetto di rifunzionalizzazione si discosti dalle regole dettate dall'edificio preesistente: offuscate da densi sistemi di tramezzi e pannelli le cui dimensioni sembrano voler rivaleggiare con quelle del vecchio complesso, l'aula unica con capriata così come l'altezza complessiva dell'edificio, non risultano mai completamente leggibili. Nessuna gerarchia, nessun equilibrio. Stesso

'camuffamento' subisce la materia dell'edificio: in nessun punto del museo vi è la possibilità di comprendere o leggere cosa ci fosse prima del ricorso intensivo a intonaco e pannelli di rivestimento.

La materia costituisce uno degli elementi più affascinanti e sinceri dell'archeologia industriale: è lei la vera protagonista del racconto. La sincerità materica del paramento murario in laterizio, in tufo, in pietra locale va dunque tutelata, consolidata, mostrata, in quanto testimonianza diretta del *modus operandi* e della costruzione.

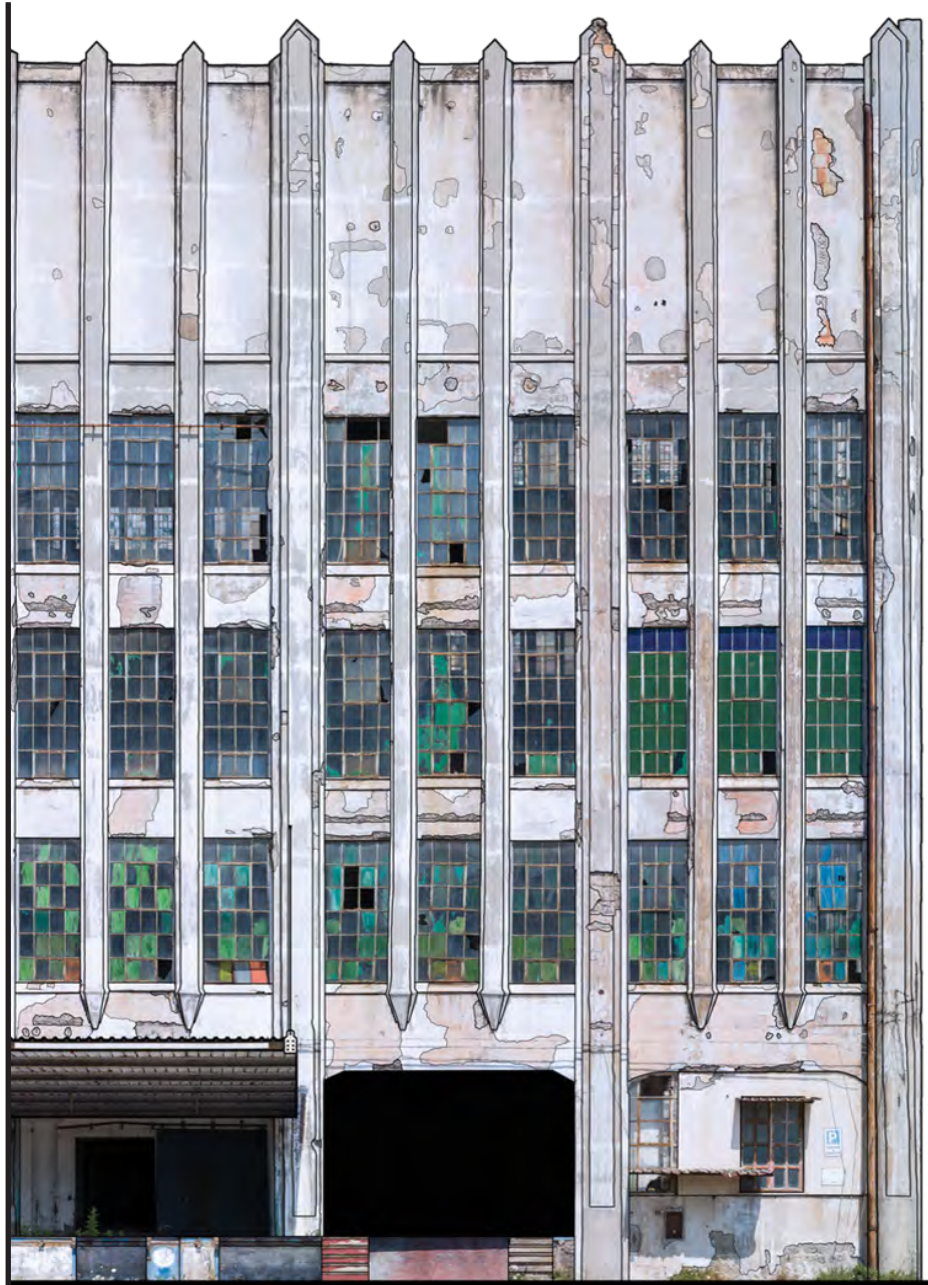
Seppure i complessi industriali dismessi costituiscano testimonianza di cicli produttivi obsoleti, essi raccontano la storia della costruzione così come la storia della produzione; raccontano la storia di aree della città, denunciandone la vocazione e definendone le peculiarità. La permanenza di questi valori va garantita tessendo una nuova vita per l'edificio senza metterlo in secondo piano, adagiandosi al vecchio corpo di fabbrica, arricchendolo e adeguandolo ai nuovi bisogni della città nel pieno rispetto della sua forma e della sua materia, perseguendo la *concinnitas* fra la preesistenza e il nuovo innesto. Solo allora il racconto dell'archeologia industriale avrà compiuto il suo corso.

Note

¹ I documenti originali sono attualmente conservati presso l'Archivio dell'Autorità Portuale di Napoli e sono utili per ricostruire le modifiche tra il progetto prima dell'inizio della costruzione e quello effettivamente realizzato, che vedrà la luce dopo tre anni di lavori, nel 1931. Tali differenze constano principalmente nel numero di piani (quattro da progetto e cinque realizzati effettivamente), nell'altezza dei volumi e nella progettazione dell'ultimo piano (originariamente preventivato come piano finestrato, ma poi sostituito con un coronamento con merlatura).

² Tra i contributi più significativi a tale ricerca: quello dell'ingegnere C. A. P. Turner che brevetta nel 1906 il sistema con il nome di Spiral Mushroom System. La prima modifica apportata a questo sistema sarà elaborata nel 1908 da Robert Maillart, l'ingegnere strutturale autore del magazzino di 5 piani a Zurigo che ha ispirato la fabbrica di Vigliena. Maillart ipotizzerà la trasformazione della griglia per il solaio di Turner in una piastra bidirezionale indipendente dall'armatura verticale del pilastro e che però, nell'area degli appoggi, infittisce la sua trama. L'ultimo a dare apporti significativi al sistema a fungo sarà Artur Loleit, matematico ed ingegnere, che nel 1910 introduce la doppia griglia: ipotizza cioè di sovrapporre la griglia bidirezionale del solaio ad un'altra griglia, prefabbricata, che copre solo l'area del pilastro.





Didascalie

Fig. 1: F. Martucci, Prospetto Sud-Est dell' Ex Cirio a Vigliena

Fig. 2: Archivio Autorità Portuale di Napoli, Progetto della Fabbrica Cirio al Forte di Vigliena, A. Trevisan, 1929-1931. Prospetto Principale Sud-Est e Prospetto Laterale Nord- Est

Fig. 3: F. Martucci, fotografie del 2018 inerenti alcuni ambienti interni dell' Ex Cirio a Vigliena: il sistema strutturale 'a fungo' e la capriata di copertura

Fig. 4: F. Martucci, stralcio materico del Prospetto Sud-Est dell'Ex Cirio a Vigliena

Bibliografia

Gregorio E., Rubino (1978), *Archeologia industriale e Mezzogiorno*, Catanzaro, Giuditta. Roberto, Parisi (1998), *Lo spazio della produzione. Napoli : la periferia orientale*, Modena, Edizioni Athena.

Pasquale, Turiello (1999), *Il fatto di Vigliena. (13 giugno 1799)*, Napoli, Piero Lacaita Editore.

Gregorio E., Rubino (2004), *Le fabbriche del sud. Architettura e archeologia del lavoro*, Napoli, Giannini.

Federica, Visconti, Mariella, Santangelo (2006), *La trasformazione delle aree periferiche nella dimensione metropolitana della città. Il caso-studio di Napoli Est. Ediz. italiana e francese*, in *Materiali di architettura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Valeria, Pezza (2002), (a cura di), *La costa orientale di Napoli. Il progetto e la costruzione del disegno urbano*, Napoli, Electa.

Valeria, Pezza (2006), *Città e metropolitana. Vesuvio infrastrutture territorio*, in *Napoli e la Campania*, Napoli, CLEAN.

Francesca, Martucci (2019), Tesi di Laurea: *Ex Stabilimento Cirio a Vigliena: un caso studio a Napoli Est per il restauro del moderno*. Relatore: Prof. Arch. Renata Picone, Correlatore: Arch. Serena Borea.

Archeologia e città: circolarità di rimandi tra gli uomini e le cose

Ferruccio Izzo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 14, ferruccio.izzo@unina.it

L'archeologia propone un culto dell'origine e colloca ciò che disvela in uno spazio ed in un tempo inattuabili, destinati a rimanere tali; l'architettura in alternativa si assume la responsabilità di dare vita ad un processo di conoscenza ed appropriazione del passato, intendendolo come precedente e sostanza del presente e del futuro.

Alla contemplazione dell'archeologia si contrappone così la riconnessione dell'architettura, che si contraddistingue per una disponibilità verso ciò che viene recuperato del passato e verso quel patrimonio di valori e memorie che con esso riaffiora. L'impegno a recuperare e riproporre questo patrimonio deve, però, essere anche capace di farsi carico di altre variabili ed, in particolare, delle problematiche che la città e la vita contemporanea pongono. Un'area archeologica si offre ad una percezione attenta ed evoca riflessioni edificanti contro l'alienazione e la congestione urbana, ma allo stesso tempo la sua presenza palesa una collisione tra diverse sfere e tempi che va però valorizzata attraverso sistemazioni attente a non nascondere i conflitti ma impegnate, invece, a riconoscere e rendere evidenti tutti gli aspetti percettivi connessi al significato profondo dei contrasti e delle discontinuità. In questa costruzione di senso il progetto dovrà saper assumere il significato avvolgente del tempo e la circolarità di rimandi tra gli uomini e le cose. Ben sappiamo che un tale processo non può basarsi soltanto sul perseguimento di un'idea estetica ma necessita di un coinvolgimento della comunità, delle sue strutture sociali, economiche e politiche, delle sue istituzioni, dei sistemi culturali, nonché di un loro riconoscere l'appartenenza ad una tradizione, ad una storia ed a dei luoghi con i loro caratteri identitari materiali ed immateriali. Le città del passato sono l'evidenza di questa partecipazione e di un disegno complessivo da esso derivante che ha fatto sì che queste si costruissero con continuità assicurando al loro interno una sana nutrizione della vita. Questo coinvolgimento dovrebbe oggi essere ristabilito, ovviamente, con condizioni, forme e significati diversi ma per riuscirci dovremmo, innanzitutto, promuovere un processo collettivo da costruire con un approccio olistico e multidisciplinare ma allo stesso tempo disposto all'ascolto ed ad un'attesa capace di assumere la frammentazione come premessa ad ogni possibile, ma inattuale, ricomposizione. In tal

senso, non si tratta di sviluppare soluzioni architettoniche ma un progetto aperto: un “fare” che si faccia autoevidenza e metta in forma se stesso ponendo l’uomo e le sue relazioni con l’ambiente e, quindi, non solo gli oggetti al centro dei suoi interessi. Si tratta di avviare un processo più culturale che scientifico, che sappia utilizzare e coniugare il progresso scientifico e l’immaginazione umana facendoli interagire con le condizioni della vita di edifici, città e paesaggi, con le loro storie, il loro presente e le innumerevoli e contraddittorie tracce e testimonianze di tempi diversi che coesistono al loro interno e nei luoghi. Un processo che abbia come fondamento il significativo valore culturale che le strutture provenienti dal passato possiedono anche quando si presentano in contrasto con il presente, come realtà da esso avulse o come ostacoli al suo sviluppo. Questo lavoro ha bisogno di sperimentazioni concrete che individuino con chiarezza gli obiettivi da perseguire e verificare. Ed è in quest’ottica che presento un piccolo progetto sviluppato a partire dalle tematiche di singoli ritrovamenti archeologici e dalla specificità di un luogo, delle sue storie, vocazioni, potenzialità e problematiche, provando ad innescare le più ampie interrelazioni possibili: il parco archeologico della città di Nola, la cui realizzazione è stata ultimata nel 2017.

Il parco è il risultato di un percorso originato da recenti ritrovamenti archeologici, occorsi durante gli scavi per la costruzione di un parcheggio interrato in un sito al margine orientale del centro storico della cittadina campana. L’area ricade in una parte della città densamente ricostruita nel secondo dopoguerra, di scarsa qualità urbana ed architettonica, intorno ad alcune significative preesistenze storiche di cui oggi è superstita solo un complesso settecentesco di casa palaziata nobiliare con giardino, le cui rovine, sul lato occidentale del sito, versano in stato di degrado. I primi manufatti emersi sono risultati essere parte della murazione vicereale della fine del XVI secolo, precisamente del tratto a nord-est, dove è stato intercettato il fossato esterno, e di quegli a sud-est ed a sud-ovest, ove è emerso uno dei puntoni angolari. Il ritrovamento della costruzione difensiva, realizzata quale opera di ammodernamento della cinta muraria medioevale su progetto dell’architetto spagnolo Scribà, ha richiesto un ridisegno complessivo dell’area al fine di tenere in luce le parti rin-

venute e dare senso alla loro presenza nel tessuto urbano. Si è fatto in modo che la murazione, emergendo dal costruito, limitasse e rendesse disponibile alla città un nuovo spazio, un vuoto. Il progetto si è preso cura di questo spazio relazionandolo ai ritrovamenti archeologici di diverse epoche storiche, emersi al suo interno nel corso delle successive indagini, ed al suo immediato contesto, proponendosi allo stesso tempo di realizzare un parco. Questo spazio ha così assunto, innanzitutto, una dimensione pubblica, nonché un carattere ed un significato particolari, in quanto memoria di diverse epoche ma anche risorsa preziosa per la città contemporanea, quale pausa significativa nel suo denso costruito e luogo dello stare e del passeggiare. Coniugare queste due ricchezze, memoria storica e spazio pubblico, e metterle in relazione con il luogo e le sue potenzialità ha costituito per il progetto una priorità. Le mura, contrassegnate da una sequenza di contrafforti posti a distanza regolare secondo un andamento a “pettine”, costituiscono il recinto dell’area e ne esaltano l’invaso spaziale. Sul fronte esterno della cinta muraria, in continuità con il lato nord-est, ove è stato riportato in luce il fossato, lo scavo effettuato è stato modellato con un profilo a scarpa, un modo per raccordare il piano di posa delle mura alla quota della città contemporanea ed, allo stesso tempo, evidenziare la presenza dell’antico fossato. Il progetto si prende cura così dell’intero perimetro del sito e delle diverse condizioni al suo contorno, sviluppando un disegno del suolo che esalta la presenza delle mura, facendole apparire massicce pur se ormai ridotte ad un’altezza contenuta.

La sezione della scarpa risulta dal raccordo tra il piano orizzontale di imposta delle mura e le quote stradali del contesto urbano, generando così lungo i fronti meridionale ed orientale una superficie continua e leggermente inclinata che contribuisce a far emergere e stagliare dal sito le mura cinquecentesche ed, allo stesso tempo, disegna una soglia, un passaggio tra lo spazio di pertinenza dei reperti archeologici, il parco urbano, e la città. Un modo di porre in relazione due differenti strati orografici (la quota della città e quella dell’archeologia) e diverse topografie del tempo (dall’epoca romana fino a quella contemporanea).

Il parco urbano si organizza traendo forza e carattere da queste differenti

condizioni, usando i diversi reperti archeologici di epoca romana (opere idrauliche e fondazioni di una Domus) e di epoca più recente (ricovero antiaereo del secondo conflitto mondiale ricavato a ridosso delle opere di fortificazione) come stimoli per costruire una sequenza di spazi e percorsi. Con un'attenta messa a punto delle diverse quote generate dalle operazioni di scavo svolte dagli archeologi è stato creato il paesaggio del parco. Il progetto si configura, quindi, essenzialmente come disegno del suolo. Piani degradanti, podi e terrazzamenti consentono di conquistare diverse posizioni da cui godere lo spazio del parco potendone meglio apprezzare la configurazione geometrica complessiva e quella relativa alla disposizione dei reperti ed alla trama dei materiali.

Le differenti quote su cui fondano i ritrovamenti hanno indotto a concepire il parco come una sequenza di eventi collocati a diversi livelli e raggiungibili mediante un percorso inclinato di raccordo tra le diverse parti. Definito il perimetro dello spazio archeologico si è provveduto a trattare la superficie al suo interno facendo una netta distinzione tra piani archeologici, piani di sosta e percorsi. Nel primo caso si è utilizzato della ghiaia sciolta atta ad adattarsi all'irregolarità dei ritrovamenti e del piano su cui essi poggiano senza che sia danneggiato il manufatto e chiaramente indicando una zona non calpestabile. Nel secondo caso si sono impiegati manti erbosi del tipo graminia per percorsi e aree di sosta nelle immediate vicinanze dei piani archeologici e pavimentazioni in cemento architettonico drenante, una sorta di moderno coccio pesto, per il percorso compreso tra l'edificio dell'Antiquarium ed il parcheggio ricavato sul margine occidentale del parco e per l'area adibita allo svolgimento di spettacoli ed eventi all'aperto. Di volta in volta muovendosi attraverso le sequenze spaziali del parco ed alzando la linea dell'orizzonte visivo del visitatore abbiamo fatto sì che nel suo campo ottico emergano elementi che un attimo prima erano in parte invisibili. Con un'economia di mezzi e di forme abbiamo predisposto una ricca esperienza percettiva che rende i reperti elementi integranti e protagonisti del parco e, quindi, della scena urbana. Il movimento dei visitatori e quello collegato della linea del loro orizzonte visivo consentono la costruzione di uno spazio semplice ma articolato e di forte caratterizzazione. Viene così esaltata





la profondità di campo di questo nuovo spazio urbano, rafforzato dalla presenza dei reperti, che come oggetti intermedi, sorta di traguardi ottici, consentono di scandagliare lo spazio vuoto e rendono leggibile la sua profondità. Così lo sguardo è invitato ad intrecciare relazioni anche sugli assi trasversali a quello longitudinale e prevalente dell'invaso spaziale del parco e si determinano connessioni anche con il contesto, che sono state attentamente costruite controllando e mediando la presenza degli elementi meno qualificanti. Il parco si propone così come spazio caratterizzante rispetto al suo intorno urbano, in grado di provocare in esso vaste e profonde risonanze. L'edificio dell'Antiquarium si struttura nella sequenza di spazi e relazioni come soglia tra la città ed il parco. Si insedia in adiacenza al puntone angolare delle murazioni, a dare risalto e presenza alle antiche mura ed allo stesso tempo a disegnare lo spazio urbano intorno al parco, creando piccoli slarghi ed affacci, riqualificando così l'ambiente urbano circostante. A livello della quota della città l'edificio si configura come una loggia chiusa da una vetrata continua garantendo trasparenza e sicurezza allo stesso tempo. Il volume viene articolato dalle due quote altimetriche del piano della città e di quello archeologico e da due coperture: una piana a protezione della loggia di ingresso a quota strada ed una inclinata in relazione e tensione con la scarpa verde di raccordo tra i due piani. Le due coperture caratterizzano e definiscono l'edificio, che viene percepito essenzialmente come una grande tettoia nell'intento di offrire continuità tra interno ed esterno, in modo da configurare l'edificio come elemento di relazione e transizione tra parco e città. Esso è articolato su due livelli: il primo è caratterizzato da una "balconata" con una scala aperta ed un ascensore per mezzo dei quali è possibile raggiungere la quota inferiore posta a -4.00 m e coincidente con il piano archeologico. Questo piano seminterrato è costituito da un'ampia sala espositiva, che accoglierà l'allestimento temporaneo di mostre di reperti archeologici di epoca romana provenienti da diverse campagne di scavo nel territorio comunale, attualmente conservati nei depositi del museo archeologico di Nola. Questo spazio è concepito in modo da garantire lo svolgimento di mostre ed allo stesso tempo il contatto visivo e l'accesso al parco archeologico.

Working inside Gellner

Edoardo Narne

Università degli Studi di Padova, Dicea - Dipartimento di Ingegneria Edile-Architettura, professore associato, ICAR 14, edoardo.narne@unipd.it

Ai più il Villaggio Eni di Borca di Cadore, in provincia di Belluno, risulta ancora un'architettura totalmente sconosciuta, anche se da molti studiosi e progettisti viene invece riconosciuta come un capitolo importante della storia del nostro paese, tra i più considerevoli accadimenti del secondo dopoguerra. Viene realizzato tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60, grazie alla capacità politica e imprenditoriale, all'ambizione e allo slancio di Enrico Mattei. Si tratta di un grande complesso (oltre 100.000 metri quadri), dotato di un impianto articolato su diverse strutture, ed edificato, secondo criteri innovativi, in un grande bosco ai piedi del Monte Antelao, a una decina di chilometri dalla ben più famosa località di villeggiatura di Cortina d'Ampezzo.

La morte violenta di Mattei, nel 1962, riduce la spinta necessaria alla realizzazione di questo esperimento d'utopia sociale, che viene completato solo in parte, rispetto al progetto iniziale. Nell'idea visionaria di questo innovativo progetto-cantiere, l'impianto è costituito da una sorta di esperimento d'urbanistica sociale, pensato dalla mente espansiva di Mattei stesso, e realizzato poi, con grande qualità architettonica, da Edoardo Gellner in primis, e, per alcune sue parti, in collaborazione con Carlo Scarpa¹.

Il Villaggio Eni nasce e si sviluppa nella sua prima fase di utilizzo come villaggio turistico esclusivo per i dipendenti dell'Eni ad ognuno dei quali spettava la possibilità di soggiornarvi. Elevati standard architettonici, servizi accessibili a tutti, nessuna distinzione gerarchica (le villette venivano assegnate tramite sorteggio) lo portano ad essere un luogo di eccellenza, un modello da presentare al mondo intero. Realizzato in una manciata di anni, diviene il più grande complesso alpino d'Europa. La progettazione risulta totale: Gellner si occupa personalmente di tutti gli aspetti, dall'urbanistica al design, dalla sistemazione delle strade, alla piantumazione degli alberi, al progetto di ogni singolo mobile e particolare di arredo. Una singolare complicità lega i due protagonisti di questa speciale avventura: Mattei e Gellner si trovano in perfetta sintonia e durante le serene ed indisturbate sedute di pesca intorno ad un laghetto dolomitico affinano in maniera informale le varie soluzioni da adottare:

«Capitava qualche volta che da Roma – intendo la direzione tecnica dell'Agip – avesse deciso di realizzare un particolare e che io mi rendessi conto che la soluzione indicata non era la migliore. Allora io approfittavo dei miei incontri alpini con il Presidente fuori da ogni etichetta indicando come, a mio avviso, si sarebbe dovuto fare. Mattei non diceva niente. Mi chiedeva un pezzetto di carta, faceva un appunto e se lo infilava in tasca. Così capitava che, il mattino seguente, mi telefonassero per dirmi: “Guardi architetto mi dispiace per lei ma deve rifare il lavoro: il Presidente ha cambiato idea”, ripetendomi alla lettera la soluzione che io avevo suggerito a Mattei ²»

Ecco che grazie a questo speciale rapporto empatico, il criterio organico-sociale adottato da Mattei viene perfettamente compreso, elaborato e trasferito nella realtà da Gellner, che lo rideclina in modo totale, ad ogni livello, dall'organizzazione urbanistica, a quella architettonica, rifinandolo in tutti i dettagli esecutivi. Le strutture principali del sito sono oggi costituite dalla grande Colonia, dalla Chiesa Nostra Signora del Cadore, dall'albergo, dal Campeggio a tende fisse, da 280 villette monofamiliari e dal residence. Si tratta di un sito eccezionale ed unico in Italia, nel quale il rapporto tra gli aspetti forti di paesaggio e ambiente naturale si fondono in modo stupefacente con le architetture organiche, che oggi il bosco nasconde alla vista.

Negli ultimi decenni l'intero complesso è passato nelle mani della società Minoter, che ne ha curato la rigenerazione: le villette, il residence e l'albergo sono stati ristrutturati, mentre per la Colonia si cerca con affanno un difficile rilancio date le sue particolari, ma definirei pure estreme ed uniche, caratteristiche. Questo enorme complesso infatti è stato realizzato per ospitare 600 bambini, dai 6 ai 12 anni, in turni di soggiorno da 28 giorni. Per via della conformazione del terreno, non è strutturata su un corpo unico, bensì è suddivisa su 16 edifici, uniti fra loro da un sistema di collegamenti a rampe coperte, che gravitano attorno al grande padiglione centrale. Questo elemento architettonico, oltre a dare movimento a tutto il complesso, serve a sostituire le scale e offre maggiore comodità, in un ambiente destinato alla vita dei bambini. L'elemento architettonico di maggior rilievo della colonia è

sicuramente l'Aula Magna centrale. Intorno a questo edificio che sono disposti tutti i restanti “padiglioni satelliti”. Questo era anche l'unico luogo coperto in grado di poter accogliere contemporaneamente tutti gli ospiti e lo staff della struttura: qui si celebravano feste ed eventi speciali durante gli anni gloriosi della colonia. Con grande passione ed energia oggi la piattaforma culturale Dolomiti Contemporanee si sta prodigando per assicurare un futuro rispettoso e di qualità a questo importante contenitore. Con il progetto specifico, denominato ProgettoBorca, attiva varie forme di collaborazione con realtà esterne ed artisti per rifunzionalizzare i vari ambienti di pregio che la colonia contiene. La scommessa si presenta affascinante ed ardua.

Come riuscire a valorizzare e rigenerare i trenta mila metri quadri della Colonia del Villaggio Eni di Borca di Cadore, questo luogo leggendario per l'architettura dolomitica, senza significative risorse economiche?

Il Forum nazionale ProArch di Napoli, in linea con i tempi, ci propone una giusta riflessione e una certa provocazione a cui è necessario offrire risposte concrete e responsabili da progettisti, prima ancora che da studiosi: «Alla ricchezza dei patrimoni da tutelare e da valorizzare – propri delle città e dei territori italiani – fa riscontro la difficoltà delle azioni da intraprendere e spesso l'inadeguatezza delle trasformazioni se non addirittura l'impossibilità dell'azione. Tale condizione problematica, che conduce spesso all'impasse, richiede con urgenza la rifondazione della cultura del progetto di trasformazione del Patrimonio.³»

Una risposta abbiamo cercato di offrirla dalla nostra prospettiva accademica, attivando le migliori energie dei giovani studenti dell'Università di Padova, alcuni professionisti neolaureati ed alcuni autorevoli progettisti (S. Sfriso, G. Lopez Mena, W. Tscholl, S. Pujatti, F. Bricolo), in sinergia con Dolomiti Contemporanee: con loro abbiamo sviluppato e costruito, nel corso di tre *workshop* estivi, alcuni dispositivi architettonici capaci di rigenerare con il loro uso, negli anni a venire, la Colonia stessa e alcuni suoi annessi. La permanenza per alcuni giorni nelle strutture del Villaggio ha consentito agli studenti di instaurare relazioni proficue, alla scala del reale, con la grande struttura di Borca di Cadore. I laboratori di autocostruzione hanno portato velocemente alla

costruzione di una serie di strutture d'uso. Tra le opere realizzate, uno spazio laboratorio di falegnameria per tutte le future iniziative dentro la Colonia, un riallestimento della Cappella delle religiose, una serie di sedute per la sala cinema e alcuni moduli trasformabili (*Magic Boxes*), con i quali in prima fase si è attrezzato un allestimento museografico sul design di Edoardo Gellner e uno spazio cinematografico per la proiezione di video e film.

In futuro, i *Magic Boxes* potranno venire utilizzati in varie configurazioni, modulando plasticamente altri ambienti della Colonia, o divenendo parti di opere, allestimenti o *performances* artistiche. Nell'ultima edizione dei nostri *workshop* estivi abbiamo infine ridato vita a quattro stanze, in passato utilizzate come infermerie e oggi rivisitate come luoghi di accoglienza, pensate come una vera e propria foresteria per i futuri ospiti e artisti della colonia. In prospettiva si profila all'orizzonte una grande opportunità, forse l'ultima per ripensare in maniera organica tutto il complesso: con l'assegnazione a Cortina e Milano delle Olimpiadi Invernali del 2026 questa grande struttura forse verrà inserita tra i patrimoni da riattivare con investimenti importanti statali. Ce lo auguriamo, ma nel frattempo è responsabile rispondere con le poche risorse finanziarie e le molte energie ed idee che possono provenire dal basso in un impegno corale di tutti gli appassionati di architettura alpina. Nel progetto di rigenerazione sviluppato attraverso questa nostra particolare metodologia operativa siamo riusciti a verificare la riattivazione di una parte di questo straordinario patrimonio quasi volutamente dimenticato.

Oggi la Colonia di Borca di Cadore sembra poter recuperare una parziale funzionalità attraverso l'apporto di nuovi contributi leggeri in grado di salvaguardarne l'identità, ma contestualmente capaci di prospettare nuove ragioni d'essere, nuove forme di occupazione e di valorizzazione del loro stesso patrimonio.

Note

¹ Per una approfondita lettura delle opere di Gellner a Borca di Cadore si rimanda al volume: E. Gellner, F. Mancuso, *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner: la chiesa di Corte di Cadore*, Mondadori Electa, Milano, 2000.





² Da un'intervista a Edoardo Gellner del 1989 inserita in E.Gellner, *Quasi un Diario. Appunti autobiografici e commento cronologico lavori 1927-1994*, p. 105.

³ Dalle note introduttive al VIII Forum ProArch *Il progetto di architettura come intersezione di saperi*.

Didascalie

Fig. 1: Aula Magna della Colonia dell'ex Villaggio Eni di Cortina di Cadore, con il Monte Antelao sullo sfondo. Fotografia di Giacomo De Donà per Dolomiti Contemporanee/Progettoborca.

Fig. 2: Vista interna dell'Aula Magna della Colonia, con i *Magic Boxes* in primo piano. Fotografia di Mattia Rizzi.

L'Architettura del Teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione. La composizione

Gaspare Oliva

Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli" DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottore di ricerca, ICAR 14, gaspare.oliva@unicampania.it

Teatro Nuovo e Sala Assoli

Nella cornice di una attività di ricerca conto terzi¹, il progetto di trasformazione dello spazio teatrale napoletano della Sala Assoli, condotto da *Standard FA* dentro il quadro di una attività di ricerca pluriennale sulla finitezza in architettura², riflette sulla costruzione dello spazio scenico contemporaneo in relazione all'edificio pluristratificato e al contesto urbano storicizzato, partendo dalle necessità di adeguamento funzionale ed impiantistico.

Le vicende della Sala Assoli non possono essere richiamate senza fare riferimento a quelle del settecentesco Teatro Nuovo³, in quanto essa occupa i piani bassi di ciò che resta dell'edificio realizzato nel 1724 da Domenico Antonio Vaccaro nei Quartieri Spagnoli, che è arrivato, attraverso ricostruzioni e rimaneggiamenti, fino al 1935, quando un devastante incendio lasciò in piedi soltanto le pareti perimetrali. La ricostruzione del 1938 ad opera di Angelo Vota e Gino Avena, pur mantenendo l'involucro, ha determinato un manufatto del tutto nuovo in termini di articolazione interna soppiantando la preesistente *sala all'italiana* a cinque ordini con un organismo complesso, che si configura come una vera e propria architettura urbana in cui convivono usi collettivi e privati: una sala con platea e galleria, pensata per coniugare l'attività scenica con le emergenti esigenze della proiezione cinematografica, un albergo all'ultimo livello e uno spazio magazzino/laboratorio situato al piano interrato e seminterrato, che a partire dal 1980 ospiterà le attività della Sala Assoli.

Il progetto di trasformazione parte dal riconoscimento e dalla messa in evidenza delle caratteristiche peculiari di questo spazio semi-ipogeo.

Spazio diacronico ed elementare

Questa cavità, che rimanda alle cave di tufo di cui il sottosuolo napoletano è costellato, è parzialmente occlusa dal sistema tettonico che ha il compito di reggere, in collaborazione con i muri perimetrali, i nuovi impalcati e si caratterizza per la presenza di un grande sfondamento nell'esile solaio intermedio. Qui, le diverse fasi della vita dell'edificio, che sono materializzate da elementi o oggetti, si mostrano diacronicamente rappresentando, parallelamente alle vicende umane che i drammi mettono in scena, una vicenda architettonica contraddistinta dalle continue trasformazioni. Una storia particolare, perché attinente ad uno specifico manufatto, ma che ha anche, come le opere teatrali migliori, un valore generale, in quanto rappresenta emblematicamente una condizione caratterizzante del teatro sia in quanto tema di architettura

che in quanto tipo specialistico, ma che attiene in qualche modo anche alla condizione evolutiva connaturata al concetto stesso di tipo, ovvero la mutevolezza. Quest'ultima, se da un lato si riferisce all'avvicinarsi delle scenografie e degli allestimenti che ridisegnano continuamente gli spazi interni, dall'altro si sostanzia nelle trasformazioni dovute ad adeguamenti funzionali e decorativi, nonché nelle ricostruzioni parziali o totali imposte da eventi catastrofici, quali ad esempio gli incendi che, per ragioni costruttive (presenza di carpenterie e superfici lignee) e funzionali (presenza di tessuti quali tendaggi e oscuramenti), minano costantemente gli edifici teatrali.

La rappresentazione diacronica della vita della Sala Assoli è affidata ed alcuni elementi che il progetto intende rendere chiaramente riconoscibili nella loro autonomia formale. Il recinto murario tufaceo, corrispondente alla struttura in elevazione della fabbrica settecentesca, che, con le caratteristiche strombature in corrispondenza dell'accesso principale, contiene la memoria geometrica dell'impianto *a ferro di cavallo* e che, ricalcando planimetricamente la sagoma dell'isolato, materializza quell'identificazione tra forma urbana ed architettura che si viene a determinare nell'insediamento a graticola dei Quartieri Spagnoli. Gli otto pilastri in calcestruzzo armato, che reggono l'incombente solaio piano della sala superiore e il sottile impalcato intermedio, sono invece, come si è visto, il risultato della ricostruzione novecentesca. I volumi tecnici al servizio degli ambienti soprastanti (cabina elettrica della sala superiore, ascensore dell'albergo), che occludono parzialmente il telaio, rappresentano le necessità di adeguamento tecnico che nell'arco della vita di un manufatto si presentano più volte ed alludono, nello specifico, a quella condizione di coesistenza di usi diversi dentro un unico contenitore architettonico. Un luogo di imprecisione, sovrapposizione e sovrascrittura la cui condizione elementare viene enfatizzata dal progetto attraverso specifiche soluzioni di sottolineatura ed evidenziazione (la scatola muraria viene tinteggiata in grigio, il telaio con l'impalcato intermedio e il soffitto vengono tinteggiati in nero mentre la strombatura viene sottolineata con dei pannelli retroilluminati). Qui, in realtà, non è semplicemente la cronologia del manufatto a confluire per rivelarsi, ma anche la sua organizzazione funzionale, intesa come compresenza di usi diversi, e strutturale, intesa come compresenza ed intersezione di un sistema strutturale continuo e di uno discontinuo.

Accanto a questi elementi preesistenti opportunamente messi in gioco, i due obiettivi principali della trasformazione, ovvero l'adeguamento impiantistico e

la riorganizzazione degli spazi in funzione dell'ottimizzazione dei flussi e della flessibilità d'uso, si traducono nell'inserimento di elementi del tutto nuovi che, materializzando le esigenze dell'oggi, aggiungono un nuovo livello al testo pluristratificato: le canalizzazioni a vista dell'impianto elettrico e dell'impianto di trattamento dell'aria interagiscono con le strutture esistenti definendo un doppio sistema traslato, mentre gli arredi fissi che, agenti come infrastrutture interne, accolgono dispositivi tecnologici e terminali impiantistici, articolano le superfici disponibili garantendone le diverse modalità d'uso.

Forma dello spazio scenico

Lo spazio a doppia altezza è il luogo deputato ad ospitare il dittico platea/palcoscenico, mentre tutti gli spazi accessori, siti al piano interrato, sono organizzati in maniera anulare intorno ad esso; una impostazione preesistente al progetto trasformativo che quest'ultimo, nelle sue condizioni più generali, conferma. La preesistente promiscuità d'uso di ciascun livello viene superata: il piano seminterrato viene dedicato al pubblico mentre l'interrato agli addetti. Questa soluzione distributiva, sostenuta dalla predisposizione di apposite valvole, consente l'uso differito dei diversi piani oppure dei diversi ambiti. Le necessità sceniche derivanti dalle multiformi possibilità espressive del teatro contemporaneo impongono alla sala un assetto modificabile, nel quale la relazione tra platea e palcoscenico sia continuamente riformulabile in funzione delle scelte drammaturgiche. Questa relazione spaziale è la controparte materiale della relazione immateriale che, nell'economia dello spettacolo, viene a determinarsi tra gli attori e il pubblico, ovvero tra realtà e finzione, e che rappresenta allo stesso tempo la sostanza e la condizione dell'illusione teatrale. Pertanto, se l'architettura del teatro può suggerire al regista i modi di questa interazione, essa deve comunque garantire una molteplicità di modi possibili. La trentennale storia della Sala Assoli dimostra non soltanto la sua versatilità allestitiva e la capacità di influenzare l'azione registica suggerendo inediti modi d'uso, ma evidenzia anche la necessità di confermare, in sede di progetto trasformativo, questa disponibilità e, se possibile, di implementarla. Per queste ragioni si ricorre ad una gradonata modulare e mobile che può essere variamente organizzata all'interno dello spazio rettangolare, fino alla condizione estrema della sua eliminazione finalizzata alla liberazione dell'intera superficie disponibile, una soluzione che rende, tra l'altro, questo luogo utilizzabile anche per usi diversi da quello teatrale. A garanzia di questa va-

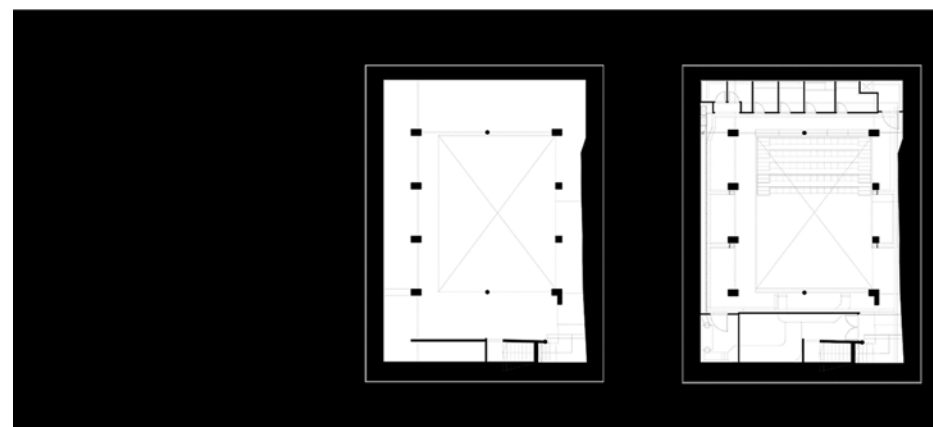
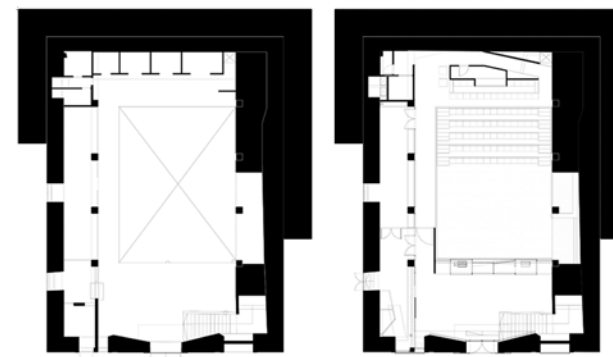
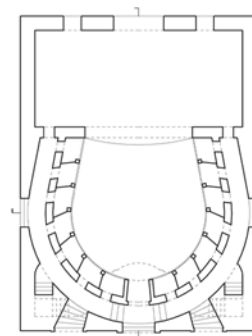
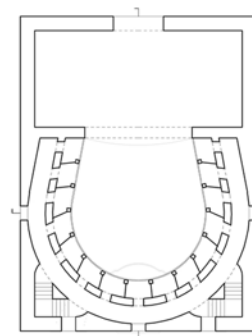
riabilità, ciascuno dei tre arredi fissi che frazionano lo spazio, può assumere la funzione di cabina di regia. Platea e palcoscenico non sono qui intesi come due luoghi distinti da mettere in relazione, ma piuttosto come due ambiti distinguibili di un luogo unitario, lo spazio scenico, che viene all'occorrenza articolato secondo necessità temporanee e sempre cangianti.

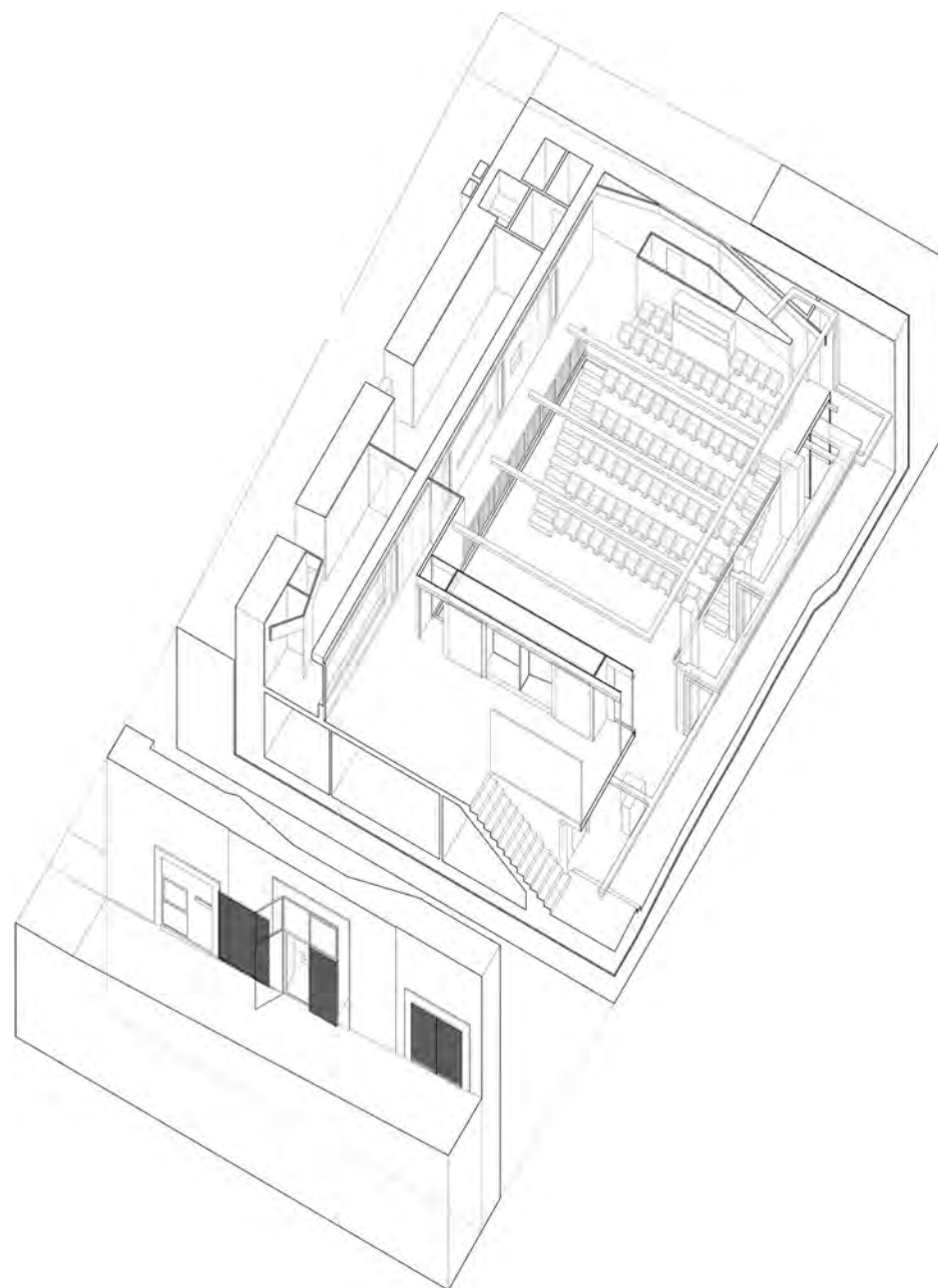
La flessibilità, come condizione e prestazione da perseguire, riguarda anche la forma dello spazio scenico, che per tale ragione non può rimanere relegato al perimetro rettangolare del grande sfondamento centrale ma deve essere estensibile all'intera superficie del piano interrato (dagli spazi accessori anulari ai magazzini passando per i camerini), che per tale ragione viene interamente pavimentata con un tavolato ligneo, ed anche ad alcune parti del piano superiore, come ad esempio il ballatoio di accesso, che diverse volte, nell'ultimo trentennio, è stato usato sia come luogo dell'azione scenica che come platea, potendo così estendere il palcoscenico all'intera superficie del vuoto a doppia altezza.

Il funzionamento ordinario della sala prevede il posizionamento del palcoscenico verso valle, invertendo l'impostazione precedente che ereditava l'orientamento della sala sette-ottocentesca. Questa soluzione dà stabilità all'assetto proposto dal regista Mario Martone nel film *Teatro di Guerra*⁴, ambientato negli spazi della Sala Assoli: la condizione temporanea ed effimera dell'allestimento viene riconosciuta come adeguata alla nuova economia di funzionamento e soprattutto consente la costruzione di nuove relazioni sia tra diversi ambiti interni che, come si vedrà successivamente, tra l'interno e l'esterno. Essa infatti, da un lato consente una relazione diretta tra foyer e palcoscenico e dall'altro impone al pubblico la percorrenza del ballatoio sbalzante dal filo strutturale che, già interno al perimetro della sala, consente di entrare in contatto con la rappresentazione ancor prima che questa inizi e di fare contemporaneamente esperienza della caratteristica condizione dia-cronica così come precedentemente descritta.

Teatro e città

Il piano seminterrato, dedicato esclusivamente al pubblico, viene messo in rapporto diretto con lo spazio urbano della griglia viaria dei Quartieri Spagnoli dal portale corrispondente all'ingresso principale del teatro settecentesco, attestandosi come luogo della città, propaggine introflessa dello spazio urbano. Il rapporto osmotico tra questi due ambiti era già presente nel teatro





otto-novecentesco che, ereditando l'impostazione originaria, non possedeva il foyer e non poté mai dotarsene (come invece accadde per tutti i teatri cittadini coevi) a causa della limitatezza degli spazi interni e per l'ovvia impossibilità di ampliarsi esternamente. Il vicolo antistante veniva dunque utilizzato come naturale luogo di sfogo del pubblico, un vero e proprio atrio esterno segnato da una lunga pensilina⁵. Ma mentre con l'edificio precedente si verificava una invasione dello spazio teatrale ai danni dell'urbano, l'intenzione del progetto è inversa e punta a trasferire l'urbano all'interno del manufatto, implementando con un nuovo luogo l'aliquota di spazio collettivo di una parte urbana che ne patisce la scarsità per ragioni costitutive. Il foyer è il luogo di rivelazione della relazione teatro-città. Da un lato, esso è visivamente collegato al grande vuoto della sala attraverso l'ampia bucatura presente nel mobile/diaframma che li separa e che agisce come *scaenae frons*, mentre dall'altro, attraverso il portale, esso si apre sul vicolo. Come accadeva nell'edificio teatrale romano, alla scena è affidato il compito di tenere insieme il luogo del teatro (la finzione) e la città (la realtà), ma mentre allora questa relazione era simbolica e si traduceva nel trasferimento/evocazione delle forme dell'architettura della città sul palcoscenico, in questo progetto la relazione è reale e si traduce in una connessione visiva, seppur mediata dallo spazio transitorio del foyer, tra i due ambiti. Una soluzione che consente alla magia e alla finzione illusionistica del teatro di partecipare alla costruzione del paesaggio urbano e contemporaneamente alla città di intervenire nella messa in scena.

Dialogo possibile tra progetto e storia

Il progetto, che convoca le discipline storiche come strumento di decodifica della complessità del manufatto, è diventato, nel caso della Sala Assoli, una occasione per l'avanzamento nella ricostruzione della sua vicenda storica, giungendo, seppur con delle ovvie approssimazioni, ad una restituzione grafica della fabbrica vaccariana, della quale non sono reperibili disegni, sulla base delle numerose descrizioni testuali pervenuteci⁶.

Questo edificio fu molto lodato dai contemporanei non solo per la capienza raggiunta in un lotto così limitato (1000 spettatori secondo alcuni, verosimilmente non più di 450), ma anche per la magistrale declinazione dello schema *a ferro di cavallo*, già sperimentato in alcuni teatri italiani senza giungere però ad un assetto stabile ma una novità assoluta nel panorama cittadino, che consentiva una adeguata fruizione dello spettacolo sia dal punto di vista

visivo che da quello acustico, cosa non scontata se si fa riferimento alle condizioni delle sale seicentesche.

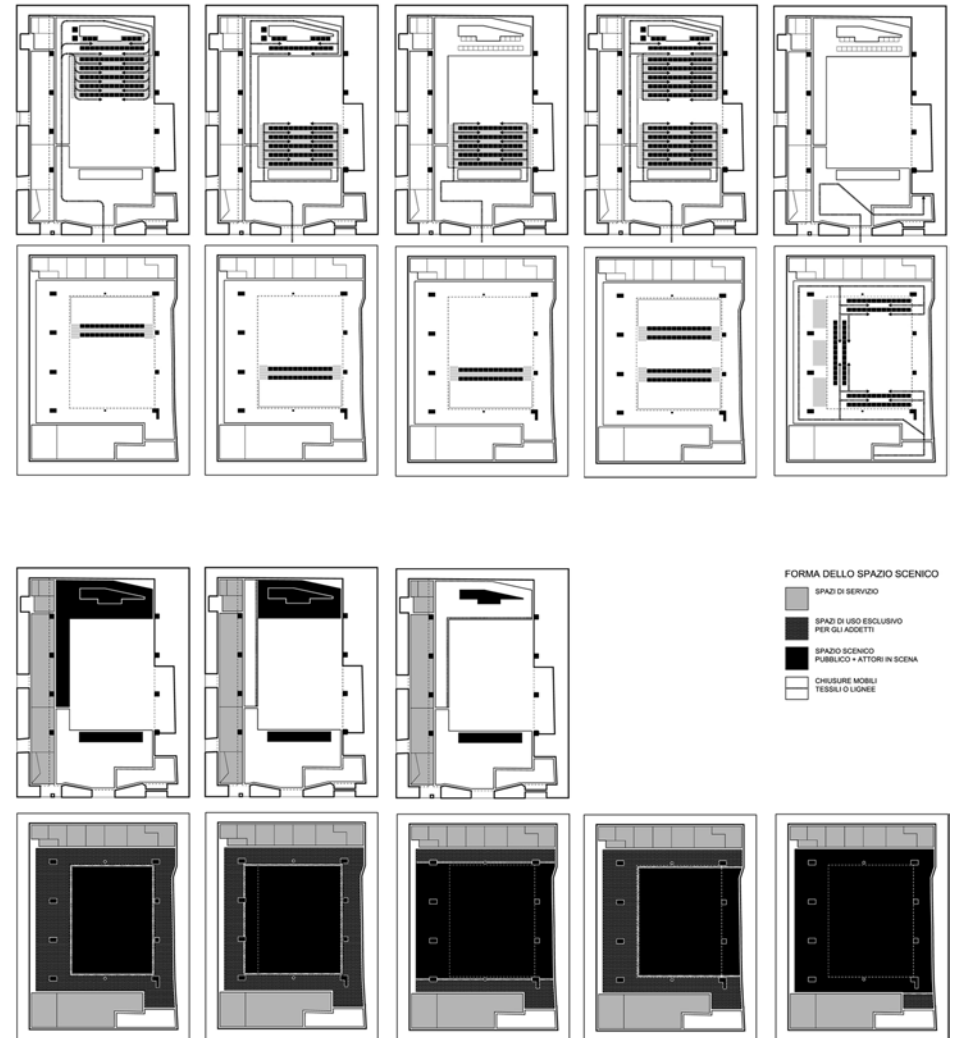
Dalla pianta ipotetica emergono innanzitutto le ingegnose soluzioni distributive e costruttive messe in opera dal Vaccaro per far «nascere il possibile dall'impossibile»⁷, realizzando 5 ordini da 14 palchetti ciascuno in un sito di soli 380mq. Il posizionamento delle scale ad "L" in corrispondenza dei cantonali, ovvero nei punti in cui la sagoma a ferro di cavallo si discosta maggiormente dal perimetro rettangolare, consente non solo di sfruttare al meglio la superficie disponibile ma anche di creare dei nuclei resistenti in corrispondenza di spigoli costitutivamente fragili. La massimizzazione della superficie disponibile veniva però anche perseguita anche attraverso l'eliminazione di uno dei due strati costituenti le pareti perimetrali, costruite in *doppia fabbrica*, in corrispondenza dei punti meno sollecitati, ovvero in prossimità degli accessi.

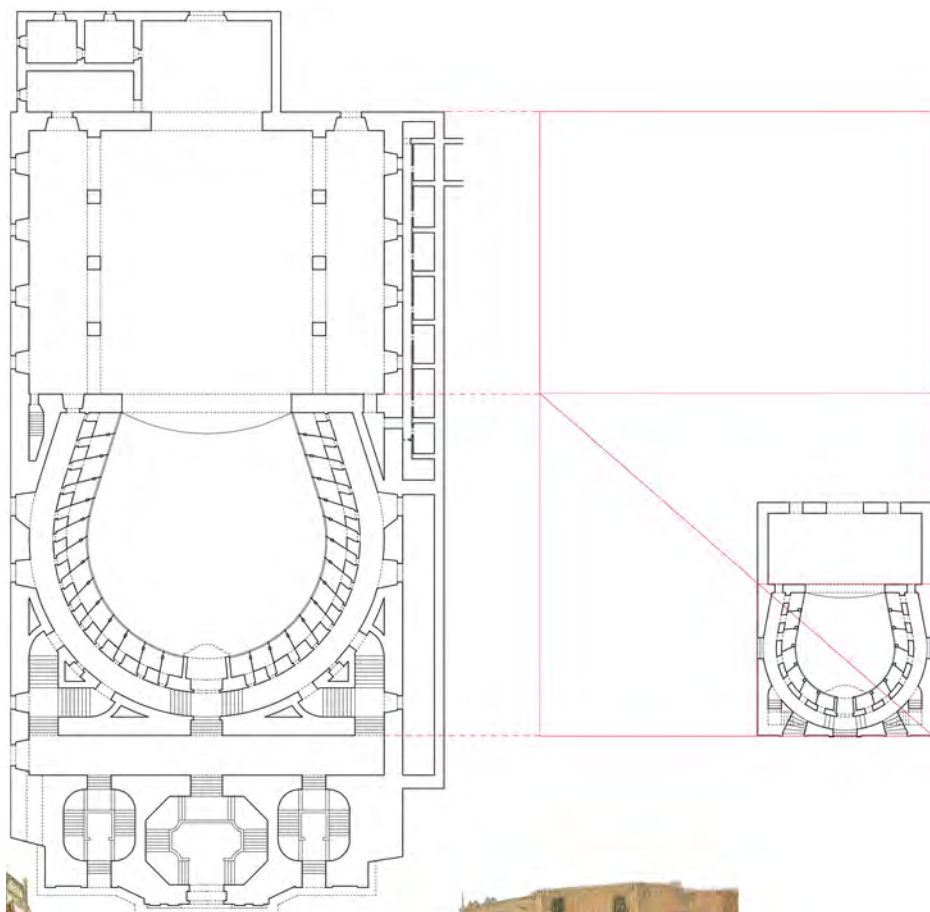
Dal confronto dei nostri disegni con la pianta del Teatro San Carlo delle origini (1736) a firma dell'ingegnere Medrano, che non presenta il sistema di scale e ridotti costituente l'accesso dall'antica strada di San Carlo, emergono interessanti relazioni dal punto di vista formale. Nonostante le dimensioni generali del massimo napoletano siano più che doppie rispetto all'edificio di Montecalvario, la sagoma *a racchetta* della platea, la posizione e la forma delle scale, sembrano corrispondenti, mentre la principale differenza consiste nel differente rapporto tra profondità della platea e profondità del palcoscenico. Una somiglianza omologica che appare non casuale se si tiene conto del fatto che l'*appaltatore* del San Carlo è quello stesso Angelo Carasale che alcuni anni prima, assieme ad un socio, aveva realizzato il Teatro Nuovo.

L'ipotesi critica che si può avanzare è che il Teatro Nuovo, con una raggiunta stabilità dello schema *a ferro di cavallo*, abbia rappresentato il modello del massimo napoletano e che, attraverso di esso, abbia *de relato* influenzato la produzione di architetture teatrali in Europa, in quanto è noto che l'inclusione del San Carlo nella prima edizione dell'*Encyclopedie* alla voce "teatro" e la sua conseguente citazione in numerosi trattati dall'epoca, lo abbiano elevato a riferimento per tutta una generazione di progettisti.

Note

¹ Progetto di Ricerca "Processi trasformativi dell'architettura 2018" finanziato con la Convenzione tra Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università della Campania "L.





Vanvitelli” ed Associazione “Casa del Contemporaneo” e avente per oggetto le attività di studio analitico-compositivo relativi ai processi trasformativi dello spazio architettonico collettivo.

² Standard-FA è un gruppo di ricerca multidisciplinare del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell’Università degli Studi della Campania L. Vanvitelli coordinato da F. Costanzo che si è finora occupato soprattutto dell’incompletezza architettonica. Si veda F. Costanzo, *L’Architettura del Non Finito. Il Progetto per gli edifici incompleti*, Libria, 2017.

³ Dal punto di vista artistico, se da un lato il Teatro Nuovo ha rappresentato la culla dell’opera buffa settecentesca prima e una delle ribalte più importanti della commedia dialettale in prosa poi [si veda Francesco De Filippis, Nicola Mangini (1967), *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Napoli, Berisio], la Sala Assoli si attesta certamente come un luogo simbolico del teatro contemporaneo napoletano: nell’ultimo ventennio del Novecento essa è stata infatti il palcoscenico di elezione della sperimentazione di autori avanguardisti quali Mario Martone, Tony Servillo, Annibale Ruccello ed altri [si veda Igina di Napoli, Angelo Montella (a cura di) (1991), 1980-1991. *Il Teatro Nuovo per il Nuovo Teatro*, Napoli, Ed Banco di Napoli].

⁴ Pellicola del 1998 che racconta le vicende legate alla messa in scena di uno spettacolo teatrale.

⁵ Gino Rossetti (1962), *Andiamo al Teatro Nuovo*, Napoli, Cortese. P 13-15.

⁶ Ci riferiamo principalmente ai contributi contenuti nei volumi di Bernardo De Dominicis (1745), di Pietro Napoli-Signorelli (1813), e di Camillo Napoleone Sasso (1836).

⁷ Citazione attribuita dal De Dominicis ad Antonio Canevari. In De Dominicis (1745), *ibid*, p 226.

Didascalie

Fig. 1: Da sinistra verso destra: pianta piano terra e piano tipo Teatro Nuovo (ricostruzione della pianta di Vaccaro); pianta piano seminterrato e piano interrato della Sala Assoli, stato di fatto; pianta piano seminterrato e piano interrato della Sala Assoli, progetto.

Fig. 2: Spaccato assonometrico, Sala Assoli, progetto

Fig. 3: Schemi. In alto: disposizione platea. In basso: le forme dello spazio scenico

Fig. 4: Confronto grafico tra pianta del Teatro San Carlo e pianta ipotetica del Teatro Nuovo (Vaccaro). Iconografia del San Carlo settecentesco: Anonimo, *Carnevale a Largo di Palazzo*, 1771

Bibliografia

Bernardo De Dominicis (1745), *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli.

Pietro Napoli-Signorelli (1813), *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsini.

Camillo Napoleone Sasso (1836), *Storia de’ Monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono*, Napoli, Vitale.

Gino Rossetti (1962), *Andiamo al Teatro Nuovo. Ricordi della Belle Epoque*, Napoli, Cortese.

Francesco De Filippis, Nicola Mangini (1967), *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Napoli, Berisio.

Igina di Napoli, Angelo Montella (a cura di) (1991), 1980-1991. *Il Teatro Nuovo per il Nuovo Teatro*, Napoli, Ed Banco di Napoli.

Benedetto Gravagnuolo, Fiammetta Andriani (a cura di) (2005), *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, Milano, Hoepli.

L'architettura del Teatro ed il Patrimonio: un progetto di trasformazione. La costruzione

Michele Pellino

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 14, mail@michelepellino.it

A partire da un'iniziale occasione di riconfigurazione e adeguamento funzionale ed impiantistico, l'esperienza di trasformazione del teatro sperimentale 'Sala Assoli' (frutto di un'attività di ricerca conto terzi¹) si è rivelata utile per verificare, attraverso il progetto di architettura, il rapporto tra i saperi 'altri', strettamente connessi al tema del teatro, e le discipline dell'architettura.

La Sala è parte dell'edificio del 'Teatro Nuovo'², situato nel quartiere Montecalvario a Napoli: un manufatto fortemente storicizzato che, a seguito del crollo nel 1935 delle strutture interne a causa di un rovinoso incendio, si presenta oggi con un perimetro murario in tufo del Settecento contenente al suo interno un telaio di calcestruzzo: una *maison dom-ino* corbuseriana contenuta in un'architettura di pietra.

La complicata vicenda di questo edificio (incendi, divisioni di proprietà, etc) ha fatto sì che il manufatto oggi si presenti a noi con la convivenza di funzioni private e collettive, che riconduciamo all'evoluzione di alcuni teatri del Novecento nella loro condizione di 'teatro commerciale', e pertanto come manifestazione di un 'edificio-città'. Qui, in questa versione ridottissima dell'edificio-città, i sistemi di distribuzione e le strutture portanti, articolandosi, rivelano e consentono la compresenza di tre distinte attività: un albergo (situato nella parte apicale del manufatto di cui guadagna anche la copertura), un teatro (il 'Nuovo', che occupa i due piani centrali dell'edificio) e un laboratorio di teatro sperimentale (la 'Sala Assoli').

I modi con cui si è ridefinito il significato e si è riformulato formalmente lo spazio teatrale di quest'ultimo luogo è oggetto di questo contributo.

Gli elementi permanenti

Il laboratorio teatrale, situato nella parte basamentale dell'edificio, si delinea come un parallelepipedo (di circa 23 metri di lunghezza e 17,30 metri di larghezza, 88 per 66 palmi napoletani³) in cui due piani (uno situato alla quota stradale, di accesso, e l'altro interrato), attraverso la sottrazione del solaio intermedio, gravitano attorno ad un vuoto a doppia altezza, che tende a costituire il luogo dell'unità tra spazio scenico e platea. Qui la compresenza di tempi costruttivi diversi è essa stessa

oggetto di una messa in scena, permettendo l'individuazione delle diverse fasi formative della fabbrica: la ricostruzione novecentesca, che si esprime attraverso due teorie di pilastri che rastremano all'incontro del solaio intermedio (uniformandosi con una sezione quadrata di 48cm per lato), le operazioni di adeguamento funzionale, attraverso i volumi tecnici emergenti dell'albergo e del Teatro, e la fabbrica settecentesca originaria, di cui resta formalmente una traccia nelle strombature d'ingresso alla 'Sala'.

È interessante notare come tale spazio, parzialmente ipogeo, sia l'unico in cui si rende palese l'innesto del sistema a telaio nella sua interezza: questo, infatti, si sviluppa ai piani superiori lasciando proseguire solo una delle due pilastrate (tra l'altro nascosta attraverso l'inglobamento negli elementi di partizione).

Ne deriva che, a differenza di quanto accade negli spazi sovrapposti in cui – per occultamento della parte residua del telaio – l'edificio si misura nelle sue parti attraverso il perimetro murario, nello spazio laboratoriale la 'capacità misurativa' è affidata anche al telaio in calcestruzzo armato. Il sistema strutturale tettonico, inserito nel volume stereotomico tufaceo, definisce quindi gli spazi del laboratorio teatrale: distanziandosi dal bordo di pochi metri sui lati lunghi, il telaio, con lo sviluppo con una campata centrale maggiore, chiarisce gli ambienti serventi e l'unico ambiente servito: i primi si posizionano negli spazi di risulta che si conformano tra i due sistemi strutturali, il secondo domina centralmente il parallelepipedo, e di fatto costituisce il nucleo tematico dello spazio.

I due sistemi strutturali, in definitiva, si affermano come elementi resistenti e permanenti del progetto di cui ne definiscono gerarchie spaziali e possibilità di sviluppo, quest'ultime «paradossalmente subordinate alla presenza di una forma significativa stabile ancora capace di rappresentare [...] la logica costruttiva del manufatto [...]» (G. Marras, 2013).

Gli elementi mutevoli

L'ordine costruttivo preesistente ha rappresentato il sistema da cui partire nel lavoro progettuale che doveva rispondere ad una «esigenza di generalità» (G. Grassi, 1967), fortemente sollecitata dal requisito di tra-

sformabilità che lo spazio teatrale, nella sua accezione sperimentale-laboratoriale, doveva assumere. Ai dati fondamentali assunti nel progetto si affiancano elementi, introdotti dal lavoro di trasformazione, che assumono un carattere di minor stabilità e mettono in scena quella diacronia che discende da una formatività in tempi progettuali diversi. Questi sono gli elementi che garantiscono l'usabilità dello spazio teatrale: la tribuna retrattile e i tre 'mobili'. La prima risponde ad una domanda di genericità per un utilizzo 'libero' della Sala che fino a quel momento, nonostante il carattere sperimentale delle attività che vi si svolgevano, lavorava su un impianto fisso Atrio-Platea-Scena. I secondi, che agiscono come infrastrutture interne ospitando canali di areazione, sistemi elettrici ed arredi, tendono ad assumere un ruolo in grado di definire un ordine possibile dello spazio.

Le possibilità offerte dall'utilizzo di un sistema flessibile come quello della tribuna telescopica (definita da un sistema 'a matriosca' in acciaio divisibile in parti e totalmente occultabile) non si tramutano in una rinuncia ad una scelta di configurazione stabile della sala. Anzi, con la collocazione dei tre arredi fissi al piano pubblico (alla quota di campagna) viene ribaltata la sequenza dell'impianto precedente, definendone una nuova in cui l'atrio viene rafforzato nel suo definirsi come vero luogo collettivo, come spazio urbano che si proietta nel teatro.

Tra il foyer ed il vuoto si frappone il primo 'mobile' che assume le fattezze di una grande partizione a telaio che lascia intravedere – attraverso un grande cristallo – il focolare (lo spazio scenico), in modo tale da costruire un rapporto diretto tra questo e la città (l'atrio).

Questa architettura nell'architettura, di 6,30 metri di lunghezza (suddivisa in quattro moduli) per 1,15 metri di spessore, si distacca simmetricamente dagli assi delle pilastrate, in modo da permettere l'eventuale riproposizione della configurazione storica della Sala, e accoglie canali per l'areazione e attrezzature di lavoro. Questo vero e proprio mobile attrezzato rende chiara e manifesta la sua logica costruttiva, di tipo elementarista: il sistema primario (strutturale), fatto di esili profilati rettangolari, si mette in mostra e affida le operazioni di chiusura ad un sistema secondario fatto di pannelli leggeri e cristalli.

Il secondo mobile agisce sull'unica delle due teorie di pilastri fisicamente affrontabile al piano superiore, separando il percorso 'pubblico' dagli uffici 'privati' (posizionati tra i due sistemi strutturali) e accompagnando lo spettatore alla gradinata attraverso una percorrenza che diventa atto di misurazione del vuoto centrale. Anche qui è presente un sistema a telaio metallico, rivelato però solo nella parte 'interiore' (tra telaio e muro perimetrale) e sottoposto, nella zona 'pubblica', ad una partizione fonoassorbente. Su questa superficie viene operato un lavoro di figurazione che registra la posizione delle verticali strutturali e le attività che avvengono nella fascia 'privata'. Si hanno quindi aperture differenti (una molto grande in corrispondenza della biglietteria, una che accentua il linearismo per gli uffici, un'ultima che individua un piccolo archivio e le vie di accesso) intervallate da quattro tagli verticali corrispondenti alle colonne.

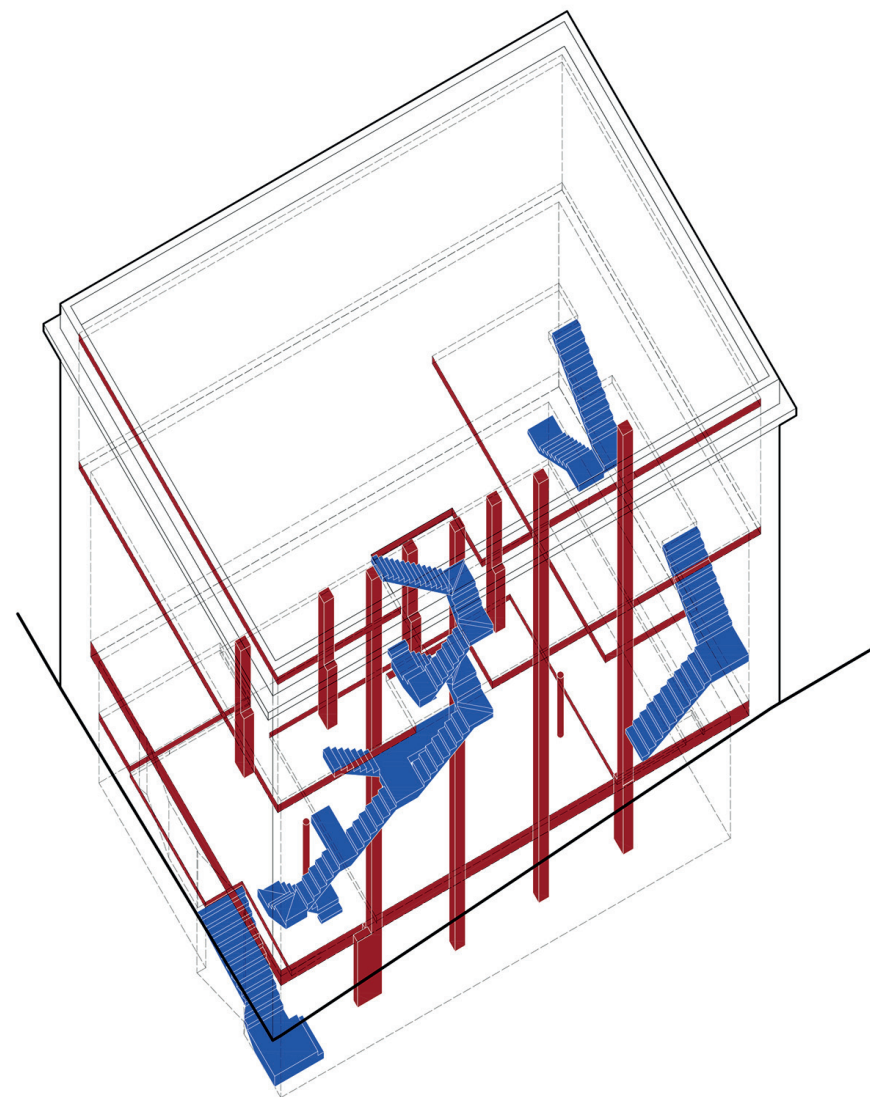
Infine, il terzo 'mobile', in asse al primo, ospita la cabina-regia vera e propria e divide i percorsi di discesa e risalita della tribuna, conformandosi rispetto ad essi.

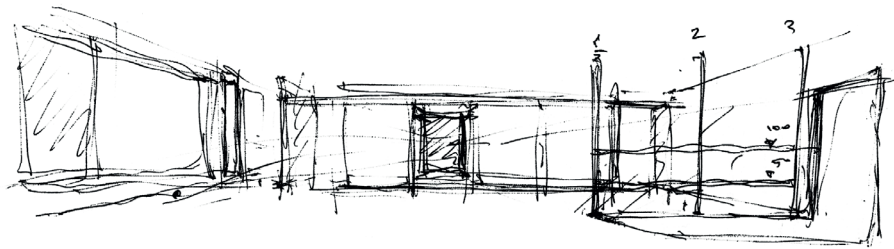
Questi, dunque, sono gli elementi che hanno un ruolo decisivo nello stabilire le relazioni pubblico-scena e le modalità con cui si costituiscono e si dispongono, attraverso la costruzione di un lessico compositivo che ha il fine di rendere chiari gli elementi stessi della costruzione, sono riferibili alla tradizione moderna dell'astrazione.

L'infrastruttura come ordinatrice

La riscrittura delle logiche spaziali avviene anche attraverso un'opera di infrastrutturazione del manufatto insita nei presupposti dell'intervento progettuale. Le necessità iniziali della committenza, infatti, non stavano tanto nella ridefinizione degli ambienti del laboratorio teatrale bensì nell'introduzione di un impianto di climatizzazione (e ricambio d'aria) e nell'adeguamento di quello elettrico, al fine di garantire l'usabilità dello spazio e la riproposizione delle attività culturali che avevano segnato negli anni questo luogo, centrale nella storia del teatro napoletano contemporaneo.

Le esigenze infrastrutturali diventano animatrici di una ricerca progettuale che deve fare i conti con risorse economiche esigue, di cui la maggior parte destinata alle suddette necessità. Questa ricerca si concretizza in





una composizione che affida alle componenti tecnologiche forti valenze ordinatrici, come accaduto in esempi del passato più o meno recente. Si pensi, ad esempio, al progetto *'Domus Demain, Study for a habitat at the beginning of XXI Century'* (1987) di Yves Lion, nel quale lo sforzo compositivo si concentra nella definizione di facciate infrastrutturali che incorporano il progresso tecnologico⁴, o all'edificio de *'La Rinascente'* (1957-1961) a Roma, ad opera di F. Albini e F. Helg, in cui il sistema di areazione definisce il carattere dell'edificio attraverso la manifestazione della sua ramificazione sui fronti.

L'intervento di tali componenti viene messo in scena senza timore attraverso una serie di dispositivi che lasciano interagire queste con i dati permanenti del progetto e, così facendo, sia il sistema di ventilazione che quello elettrico si impongono come presenze che contribuiscono alla costruzione di un nuovo ordine.

I due sistemi si sviluppano, traslando l'uno rispetto all'altro, lungo il recinto tufaceo, e attraversano gli ambienti necessitanti (camerini, servizi igienici e locali tecnici), cingendo l'intero spazio scenico. L'ingresso in quest'ultimo avviene in modo puntuale attraverso il 'mobile' principale e, soprattutto, tramite l'accostamento di una verticale impiantistica (in cui un canale di areazione a sezione rettangolare si giustappone ad una 'C' che accoglie la rete elettrica) ad un pilastro in calcestruzzo, così da definire una 'binata tecnologica'.

Elementi dal carattere permanente ed elementi dal carattere mutevole qui si confrontano, sfiorandosi e palesando la loro propria natura attraverso un dialogo che evita con forza operazioni di mimesi o simulazione

Conclusioni

L'occasione progettuale verifica, in ultima analisi, la capacità chiarificatrice che risiede negli elementi permanenti e stabili dello specifico patrimonio architettonico, agendo poi attraverso una serie di operazioni che, «a partire dal riconoscimento della durabilità degli elementi dell'architettura e della loro fungibilità, coinvolgono soprattutto gli aspetti tecnici e costruttivi della fabbrica» (G. Marras, 2013) ed affidano ad essi un ruolo ordinatore dello spazio architettonico.

Uno dei principi alla base delle operazioni compositive e costruttive di questo progetto è sicuramente quello della progressività. Il riscontro col reale, che si tramuta in un'inquietudine derivante dal possibile non com-

pimento della fase formativa (per ragioni economiche, di programma o per avvenimenti imprevisti), apre le porte ad un ragionamento sulla dia-cronia del progetto, su una gerarchica delle sue componenti architettoniche, e quindi a possibili strategie progettuali che tengano conto delle molteplici difficoltà che possono interrompere il 'lineare' svolgimento del processo costruttivo⁵. Ciò si trasforma, come già esposto, nel disegno di architetture che lavorano per sistemi tettonici ed elementari in cui vige una gerarchia, 'una scala di valori', tra gli elementi che li compongono, oltre che ad una distinzione materica tra essi.

In conclusione, un progetto di architettura che, dinnanzi al compito di risolvere problemi tendenzialmente specialistici, ha ricondotto il senso particolare alle possibilità per definire ordini e spazi rispondenti al tema, di carattere più generale, così costruendo una sintesi degli apporti di diverse tecniche e discipline.

Note

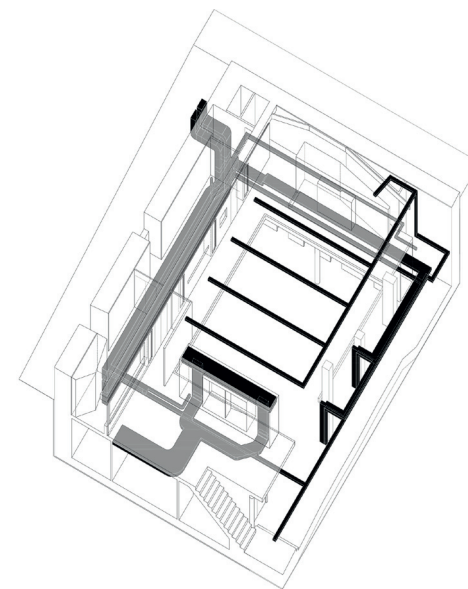
¹ Convenzione conto terzi tra Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" e "Associazione Casa del Contemporaneo" avente per oggetto "la definizione delle linee-guida complessive per definire l'organizzazione spaziale e la caratterizzazione degli ambienti in funzione del miglior funzionamento e dell'agibilità dello spazio teatrale 'Sala Assoli' di Napoli, nonché le linee guida e criteri tendenti alla ridefinizione dello spazio teatrale e incentrate sulle questioni distributive e sceniche".

² L'edificio del Teatro Nuovo fu realizzato nel 1924 su progetto dell'architetto Domenico Antonio Vaccaro. Di straordinaria innovazione per l'epoca, ha rappresentato un modello dello schema a *ferro di cavallo*.

³ "Il piano su cui elevasi questo bene inteso monumento è un rettangolo, i cui lati uno è di palmi 80, e l'altro di palmi 66" in C.N. Sasso (1856), "Storia de' Monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono", Vitale, Napoli, p. 338. Il testo riporta una dimensione diversa per il lato lungo (80 palmi) rispetto a quella riscontrata in fase di rilievo (88 palmi), assumendo come unità di misura il palmo napoletano ottocentesco (0,2645m). Tale difformità è probabilmente riconducibile alle ricostruzioni in epoca successiva.

⁴ "The housing [...] has a certain passive quality at its core, while all of the energy, all of the capacity to evolve, to embody technological progress, is to be found in the façade. In this way the notion of the façade, of modeling, of good design, the dread of semantic emptiness were all fused together." in hiddenarchitecture.net/domus-demain/

⁵ "Bisogna mettere allora in campo – e rapidamente – le migliori risorse dell'immaginazione, perché la parte superstite mantenga una sua pienezza d'uso e, soprattutto, una sua pienezza formale. In altre parole, riesca a non apparirci come una sconfitta, ma, al contrario, come qualcosa che guadagni proprio dove ha perduto." in Francesco



Venezia (2011), *Che cosa è l'architettura*, Milano, Electa, p. 93.

Didascalie

Fig. 1: *Le strutture portanti ed il sistema di distribuzione*. Assonometria (a cura di Michele Pellino).

Fig. 2: *Il mobile come infrastruttura: l'elemento mutevole ordinatore dello spazio*. Schizzo di progetto (a cura di Francesco Costanzo).

Fig. 3: *Il vuoto e la presenza del 'telaio'*. Fotografia dello stato di fatto (a cura di Michele Pellino).

Fig. 4: *L'infrastruttura come ordinatrice: il sistema di ventilazione e quello elettrico*. Assonometria (a cura di Gaspare Oliva).

Fig. 5: *L'elemento mutevole: telaio metallico, impianti, spazio scenico e tribuna*. Fotografia di cantiere del 'mobile' del foyer (a cura di Francesco Costanzo).

Fig. 6: *La binata tecnologica, la corona impiantistica ed il diaframma degli uffici*. Assonometria dal basso à-la Choisy (a cura di Gaspare Oliva).

Bibliografia

Francesco, Costanzo (2017), *L'architettura del non finito. Il progetto per gli edifici incompleti*, Melfi, Libria.

Francesco, Costanzo (2018), "In terms of structure and expression. The possibilities of re-composition project", in *Beyond All Limits 2018: International Congress on Sustainability in Architecture, Planning, and Design*, Ankara, Çankaya University Press.

Giorgio Grassi (1967), *La costruzione logica dell'architettura*, Venezia, Marsilio ed.

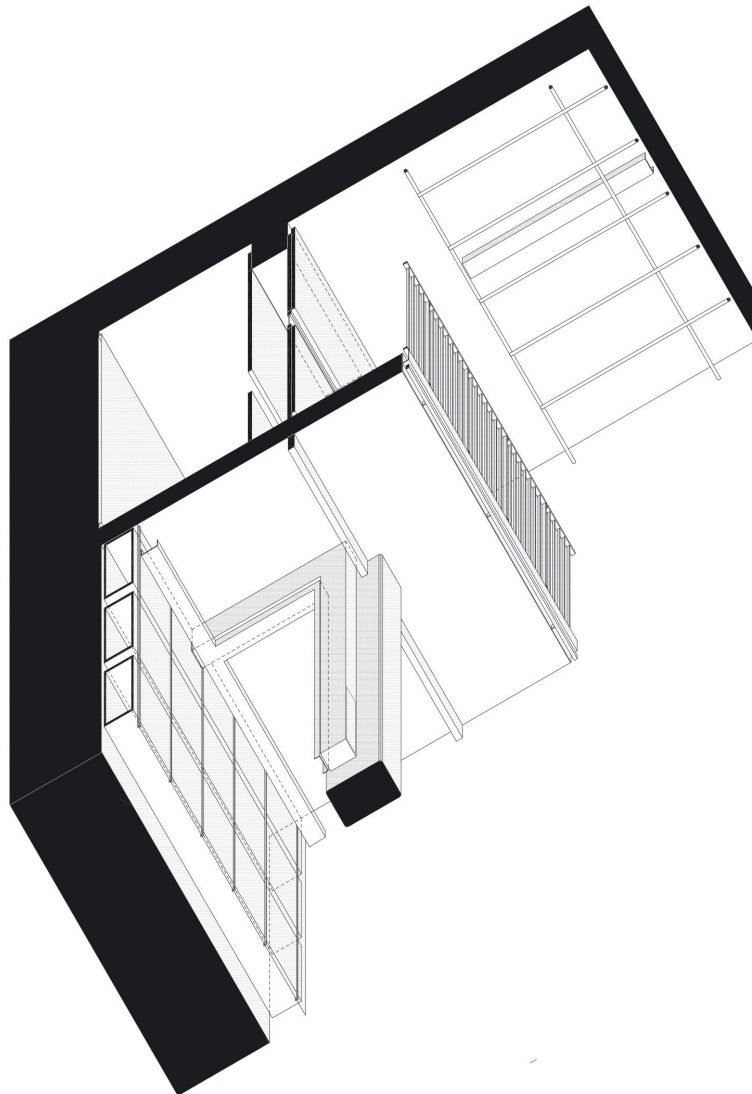
Giovanni Marras (2013), "Iconismo e forma limite. Il Riciclo come ipotesi di ricerca per l'architettura", in *FAMagazine* n° 22, maggio 2013, pp 21-25.

Carlos Martí Arís (1990), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano, Clup, e (ried. 1994) Milano, Città Studi.

Camillo Napoleone Sasso (1856), *Storia de' Monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono*, Napoli, Vitale.

Francesco Venezia (2011), *Che cosa è l'architettura*, Milano, Electa.

Alberto Martínez García e Héctor Rivera Bajo (2017), *Domus Demain, Study for a habitat at the beginning of XXI Century - Yves Lion - 1984*, hiddenarchitecture.net/domus-demain/



L'arte del dirigere e il senso del tempo

Claudia Pirina

Università Iuav di Venezia, Dcp - Dipartimento di Culture del progetto, dottore di ricerca in Composizione Architettonica, ICAR 14, claudiapirina@iuav.it

L'architettura e il senso del tempo

In un breve testo sulla figura del monaco benedettino Beda il Venerabile Marguerite Yourcenar afferma che a ogni cambiamento «un ordine nuovo sostituisce ancora una volta l'ordine antico, sino a quando l'ordine nuovo non è a sua volta sostituito»¹. Parafrasando le parole della scrittrice francese si può affermare che il progetto di architettura si occupi proprio della definizione di un ordine nuovo all'interno di un contesto in cui la sedimentazione di segni costituisce il patrimonio al quale riferirsi. Per aspirare a interpretare questi segni attraverso il progetto e a inserirsi all'interno del processo di metamorfosi dei luoghi è utile provare a riflettere sul senso del tempo e le sue molteplici interazioni con l'architettura. Nonostante infatti alcuni studiosi² operino una distinzione tra le arti definendo la letteratura o la musica come Arti del Tempo, mentre pittura, scultura e architettura Arti dello Spazio, nello scorrere i testi di storia e critica di architettura è indubbio osservare come il rapporto con il tempo e l'interpretazione del concetto di memoria costituiscano talvolta il centro della ricerca degli architetti. L'intenzione di dare forma al tempo o di accogliere il tempo all'interno del progetto porta taluni a indagare in profondità le strutture presenti in un luogo per trarre da esse un ritmo che, in una sorta di compresenza di tempi diversi, metta in relazione elementi tra loro lontani. Questo ritmo costituisce la base per progetti che intendono comporsi con il luogo, piuttosto che imporsi su di esso, utilizzando 'cose' che giacciono in attesa e che necessitano delle capacità immaginative dell'architetto per poter essere messe in rapporto tra loro e ricomposte a produrre un nuovo ordine. Questo procedimento rappresenta in fondo un'attitudine alla ricerca di regole, modelli e tecniche capaci di definire un metodo. Ma quali possono essere tali dispositivi? Ed è possibile riconoscere alcune invarianti all'interno del processo a prescindere dalle scale dell'intervento, dalla specificità del luogo o dall'epoca delle vestigia?

Sulla nozione di patrimonio e sull'importanza del 'vedere'

Provando a interrogarci sul quesito, è innanzitutto necessario esplicitare a quale nozione di patrimonio sia utile riferirsi.

La capacità immaginativa e inventiva può essere applicata a elementi di natura e misura diversi, e la stessa attenzione rivolta alle trame del paesaggio come alla tessitura di un materiale. Secondo tale principio l'interesse è rivolto «a qualsiasi eredità del passato: tecniche, strumenti, misure, proporzioni, materiali»³. Le tracce del tempo - reali o metaforiche, fisiche o astratte, antiche o recenti - costituiscono quindi uno dei materiali del progetto.

Provando a tracciare un percorso, la ricerca per un ordine nuovo necessita in prima istanza di affinare l'esercizio del 'vedere', del percepire le radici delle cose, l'anima dei luoghi per poi completare o lasciare interrotte relazioni che vengono comunque rese manifeste attraverso il progetto. Ciò che alternativamente muta è l'oggetto dell'osservazione, ma non il metodo. Il 'vedere' è inteso infatti «come forma del pensare»⁴, come necessità di «apprendere a vedere di più e in maniera differente»⁵ gli stessi elementi verso i quali altre persone hanno rivolto lo sguardo, per aspirare a «vedere con gli occhi della mente»⁶.

Alla stessa maniera in cui Piranesi frugava tra i ruderi delle strutture della romanità per «penetrare il segreto delle loro fondazioni, per imparare e per dimostrare come vennero costruite»⁷ per poi offrirci nelle sue Carceri «una sorta di immagine capovolta della grandezza romana e barocca riflessa nella camera oscura di una mente visionaria»⁸, le tracce del passato necessitano di essere interrogate per poi essere reinserite in un ordine formale nuovo.

Indagare le rovine

I progetti di cui ci occuperemo rivolgono la loro specifica attenzione verso le strutture spezzate e ormai interrotte di più o meno antichi edifici all'interno del tessuto della città che riportano l'attenzione sul valore dell'assenza. Si tratta infatti di strutture di diversa estensione in cui una serie di frammenti appartenenti a un ordine perduto sono in grado contemporaneamente di parlarci «della parte e del tutto, di un mondo scomparso, di una totalità perduta che si vuole evocare»⁹. La consistenza formale e materica degli elementi rimasti costituisce parte di una trama che consente di leggere come in un tavolo anatomico le

strutture preesistenti da interpretare attraverso progetti che mettano in relazione le radici e gli ordini formali precedenti con nuove forme. Come in una «matrice stratificata del tempo che cattura le modalità ineluttabili della luce e dell'ombra [...] ogni singola cosa è la combinazione delle innumerevoli relazioni che ha con tutto il resto»¹⁰. Incontrare queste relazioni è allora obiettivo del progetto che esplicita una sorta di «grammatica costruttiva del frammento»¹¹ con cui si compone. In alcuni casi l'ordine produce interventi che aggiungono al sistema ulteriori frammenti ad arricchire la composizione, in altri la ricerca di un equilibrio prova a ricomporre e/o riproporre l'ordine perduto seppur reinterpretato.

Sull'arte del dirigere e l'integrazione dei saperi

Operando sul patrimonio, per poter proporre un ordine nuovo attraverso operazioni di trasformazione e invenzione, il contributo di alcune discipline si configura come elemento imprescindibile per una sapiente stesura del progetto architettonico.

Da un lato infatti nel panorama attuale il tempo per il progetto ha conosciuto una progressiva contrazione, dall'altro il controllo sulla costruzione viene demandato sempre più frequentemente a figure estranee al progettista. L'attenzione per il contesto nelle sue più svariate declinazioni, la cura per il particolare architettonico e per il processo costruttivo, e forse in qualche caso ancora l'artigianalità sono possibili solamente attraverso la costruzione di un team di figure in cui l'intersezione dei saperi diviene elemento guida del processo. La professione dell'architetto ha subito infatti nel tempo una radicale modifica, e una progressiva specializzazione dei saperi ha convertito quindi il ruolo dell'architetto a quello di direttore di un processo. Ma fino a che punto la formazione dell'architetto oggi si deve spingere verso la conoscenza di discipline altre per poter essere in grado di dirigere il progetto senza essere manipolato? Se da un lato infatti la specializzazione dei saperi ha prodotto figure esperte in settori specifici e limitati, dall'altro l'architetto deve assumere il ruolo di mediatore capace di intendere molteplici discipline nelle loro linee generali e di interessare tra loro una trama capace di tenere insieme differenti istanze.

Esperimenti progettuali

Per provare a costruire un alfabeto può forse essere utile illustrare alcuni esperimenti didattici e un progetto di concorso che si confrontano con resti archeologici di epoche diverse e che si nutrono della stretta collaborazione con discipline altre, quali l'archeologia, la tecnologia, la tecnica delle costruzioni, il restauro. Nei due casi didattici gli interventi si collocano all'interno del territorio siciliano e del suo patrimonio ricco di stratificazioni inserite all'interno di un paesaggio in cui conformazione orografica e qualità della luce caratterizzano fortemente lo spazio e rappresentano i primi elementi di riflessione per il progetto.

Nel caso della tesi di laurea che si confronta con i resti del parco archeologico della *Neapolis* di Siracusa¹², il progetto indaga il limite tra città antica e città contemporanea. La variabile sezione in altezza e profondità di questo luogo-soglia definisce un bordo che nel tempo ha modificato progressivamente i propri confini e la forma. Questa porzione di suolo, talvolta sottilissima, costituisce il territorio dell'incontro tra contemporaneità e passato, momento in cui affiora la lettura della stratificazione dei sovrapposti piani della città. La sua forma attuale non esprime una precisa volontà progettuale, ma deriva dalle necessità di espansione della conurbazione contemporanea. Antichi disegni ci mostrano come soltanto pochi elementi delle vecchie trame affiorassero all'interno di un territorio caratterizzato dalla presenza tellurica delle latomie, e dai calchi del teatro e dell'anfiteatro, quasi semplici rocce che emergevano dalla terra confondendosi con gli elementi della campagna. Gli studi archeologici hanno consentito di ipotizzare le trame della città antica all'interno della quale questi grandi edifici rappresentavano elemento eccezionale del tessuto. La città contemporanea ha sovrapposto nel tempo le proprie strutture e trame indifferente alla memoria dell'esistente, ma proprio in questa intersezione e sfasamento risiede la possibilità di leggere permanenze o discontinuità. La conoscenza del lavoro degli archeologi e la loro collaborazione sono state quindi indispensabili per fornire le chiavi di lettura necessarie all'interpretazione dei frammenti rimasti in apparente ordine sparso all'interno del tessuto contemporaneo caratterizzato





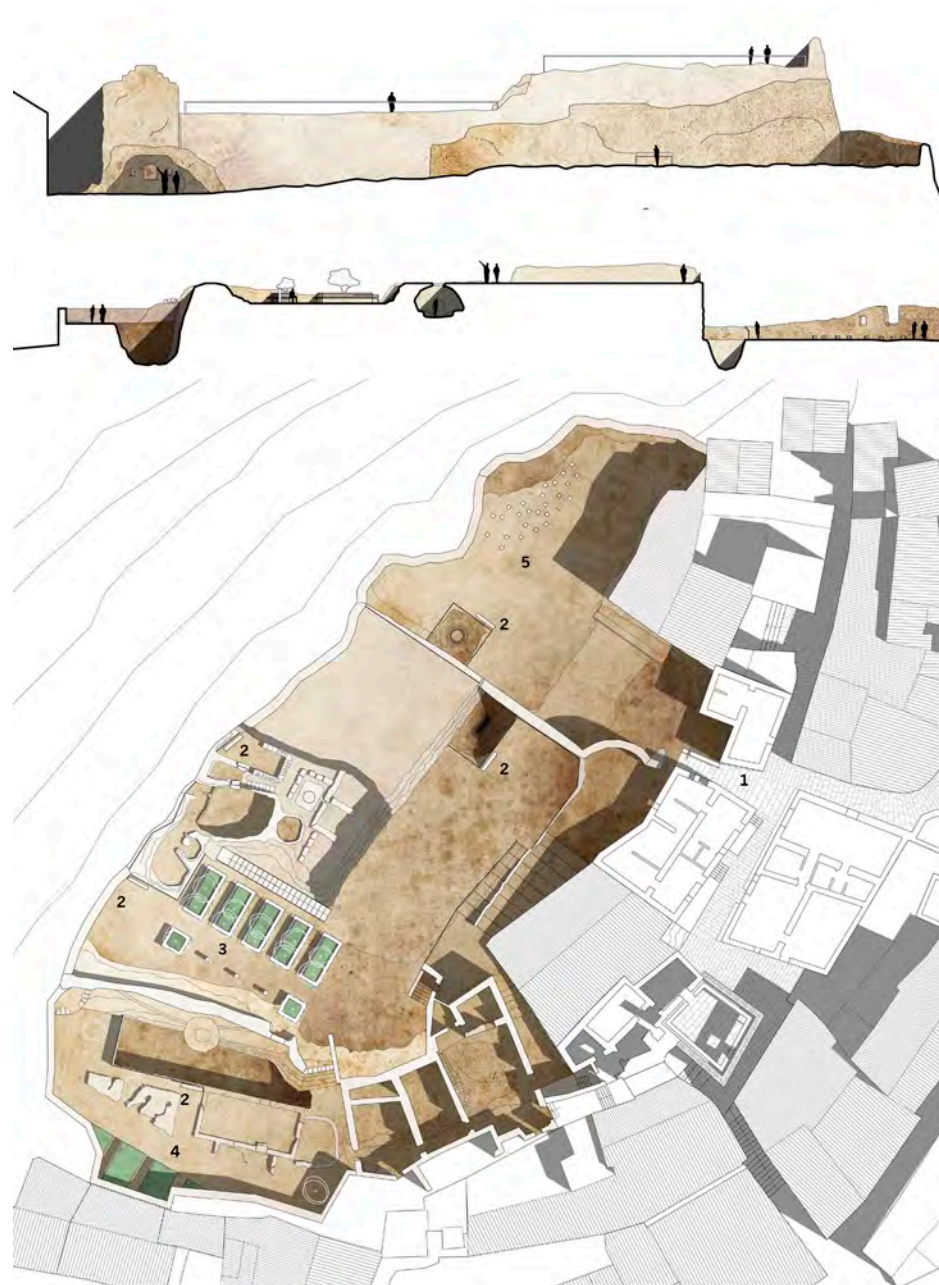
dalla presenza di una serie di elementi infrastrutturali che contornano anche il sito archeologico e che difficilmente possono essere modificati. Proprio le strade sono state selezionate dal progetto come limite per la ridefinizione del sistema di accessi, protezione e valorizzazione del sito. Includendo all'interno del parco archeologico una porzione interessata attualmente da alcune campagne di scavo, l'intervento si configura come un percorso che connette la stazione ferroviaria con la parte sommitale dell'area archeologica che termina sul teatro. Lungo tale percorso tre accessi e alcuni piccoli belvedere che affacciano su punti strategici dell'antica città definiscono un ritmo sincopato di viste e occultamenti che intendono mettere in scena lo spettacolo dei frammenti e delle rovine dell'antica *Neapolis*. Connettere e osservare sono i termini che guidano il progetto lungo un percorso che si snoda per le vie della città seguendo le forme delle antiche trame alla ricerca di una ricucitura dei due sistemi. L'accesso su piazza Adda è caratterizzato da un suolo inclinato che guida alla vista dell'intero sistema del parco inquadrato dal volume contenente la sala per le esposizioni temporanee. Un secondo accesso modifica la forma del recinto attuale e si propone di interpretare ancora una volta l'orografia simulando l'innalzamento di una porzione di suolo a definire più una faglia che un edificio. La grande copertura è sorretta dai piccoli volumi tecnici che contengono le funzioni non direttamente visibili al pubblico. Un terzo accesso è dedicato quasi esclusivamente agli spettacoli che si svolgono in alcuni periodi dell'anno all'interno dell'antico teatro in posizione dominante l'intero sito archeologico.

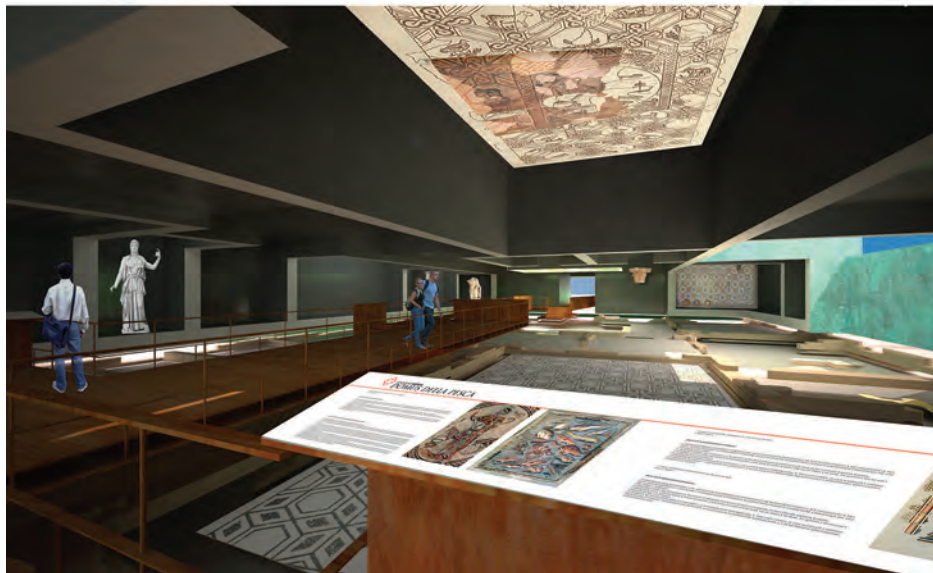
Il rapporto con gli studiosi che si sono occupati di interpretare le tracce presenti sul sito è stato indispensabile anche alla lettura interpretativa messa in atto nel progetto per il Castello di Palazzolo Acreide¹³. Ancora una volta ci si è mossi alla ricerca di fondare l'intervento sulle qualità morfologiche e materiche dei piani che accoglievano le diverse funzioni del castello che progressivamente si era ampliato su differenti quote, quasi a simulare piani di cava visibili da grande distanza sul limite della città. Riportare alla luce questi piani è la proposta che si integra con alcuni interventi che si propongono di reinterpretare alcune figure del castello come il chiostro. Un sistema di rampe, scale e cordonate

garantisce l'accessibilità riappropriandosi degli originari percorsi di accesso e ripristinando relazioni perdute.

Ancor più evidente e proficuo è stato il lavoro interdisciplinare messo in atto durante le fasi di predisposizione del concorso d'idee per la valorizzazione e musealizzazione del Fondo Cossar ad Aquileia¹⁴ che richiedeva la copertura dei resti di una delle più estese *domus* della Cisalpina che giacevano a poca distanza dall'importante basilica patriarcale di Santa Maria Assunta, in posizione a margine dell'attuale sistema abitato, ma anticamente centrale e poco distante dalle strutture portuali. Il dispositivo architettonico scelto per la copertura intende offrire una sorta di immagine capovolta, il calco degli ambienti dell'antica *domus* caratterizzati da una sequenza volumetrico-spaziale impossibile da percepire solamente attraverso i bassi frammenti dei muri rimasti sul suolo. L'intervento immagina strategie capaci di far percepire e ripercorrere al visitatore l'alternanza di ambienti chiusi e aperti, illuminati zenitalmente o privi di fonti dirette di illuminazione, e di metterli in relazione con l'esterno. Riprodurre insomma la caratteristica introversione dell'isolato urbano dell'antica Roma. Per operare in tal senso è stato necessario il lavoro di ipotesi ricostruttiva del sistema dell'antica *domus* e parallelamente inventare una strategia strutturale che consentisse di appoggiare la copertura esattamente sul filo delle antiche murature. Si è pensato quindi a un sistema sospeso che, utilizzando come suggestione in famoso schizzo di Le Corbusier del Padiglione Svizzero del Cité Universitaire di Parigi¹⁵, sposta il piano di fondazione al di sopra della quota di calpestio. Le travi sospese su cui poggia l'intero edificio sono quindi sorrette da un sistema di pilastri/pali che possono trovare la propria posizione definitiva successivamente alla fase di scavo in quelle pause che interrompono le strutture murarie esistenti. Il paziente lavoro di osservazione dei resti e la collaborazione tra saperi differenti ha reso possibile giungere a una proposta d'intervento che tenesse conto delle necessità, istanze e visioni differenti in un progetto in cui una espressiva idea compositiva ha trovato forma.

Per concludere, utilizzando le parole del maestro portoghese Alvaro Siza non si potrebbe pertanto affermare che oggi «la base della qualità





dell'architettura sta nel lavoro interdisciplinare e nell'accumulazione di conoscenze organizzate dall'architetto che opera precisamente nell'ordinare il lavoro degli specialisti»¹⁶ affinando la propria arte del dirigere? E che il proficuo e intelligente lavoro di gruppo è sempre più «alla base dello sviluppo»¹⁷ di progetti che aspirano a tagliare a ritroso gli strati del tempo?

Note

- ¹ M. Yourcenar (1994), *Il tempo grande scultore*, Torino, Einaudi, p.8.
- ² Possiamo brevemente citare Gotthold Ephraim Lessing o Richard Wagner.
- ³ W. J. Curtis (1982), *Modern Architecture since 1900*, Oxford, Phaidon Press.
- ⁴ L. M. Mansilla (2002), *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, p.11.
- ⁵ L. M. Mansilla (2012), *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, in Circo n.178, p.2.
- ⁶ Y. Safran (1998), *Laboratorio IUAV a Mestre e museo di Seul di Francesco Venezia*, in F. Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, p.236.
- ⁷ M. Yourcenar (2004), *Con beneficio d'inventario*, Bologna, Bompiani, p.112.
- ⁸ *ivi*, p.120.
- ⁹ J. Grijalba Bengoetxea, A. Grijalba Bengoetxea, J. Rodríguez Andrés, *El tiempo detenido en cuatro miradas*, in *VLC arquitectura*, Vol. 6, Issue 1, aprile, 2019, p.135.
- ¹⁰ Y. Safran (1996), *ibidem*.
- ¹¹ F. Irace (1998), *Architecture craquelée*, in F. Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, p.238.
- ¹² *Tra città antica e città contemporanea* (2019), stud. C. Fanelli, rel. M. Marzo, corr. C. Pirina, J. Magalhaes Rocha.
- ¹³ 5° International Workshop DHTL (2018), *Castello di Palazzolo Acreide*, team coordinato da B. Messina, M. Marzo, L. Franciosini, M. Ferrari, C. Pirina, E. Sorbo.
- ¹⁴ C. Palazzolo, M. Basso, P. Ferrara, C. Pirina, B. Gallegos, M. Provinciali, M. Bassani, *Progetto per la Domus della pesca-fondo Cossar ad Aquileia*.
- ¹⁵ C. Palazzolo, R. Vio (1989), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Venezia, Arsenale, p.188.
- ¹⁶ J. Domingo Santos (2008), *El sentido de las cosas*, in *El Croquis* n.140, 2008, p.10.
- ¹⁷ *ivi*, p.12.

Didascalie

- Fig. 1: J. Houel, *Voyage a Siracusa_1777*, Latomie e teatro. C. Fanelli, Siracusa e le tracce del tracciato greco
- Fig. 2: C. Fanelli, progetto per il limite del parco archeologico della *Neapolis* di Siracusa
- Fig. 3: Progetto per il Castello di Palazzolo Acreide
- Fig. 4: Progetto di concorso per la Domus della pesca-fondo Cossar ad Aquileia

Mutatis mutandis

L'Abbazia dell'Archivio-Museo-Laboratorio

Carlo Quintelli

Università di Parma, DIA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura,
professore ordinario, ICAR 14, carlo.quintelli@unipr.it

La questione del restauro è innanzitutto questione del progetto. Pur attraverso la dialettica di una lunga tradizione disciplinare, spesso portata sul piano di appassionate e non meno qualificate diatribe, tra le tendenze del restauro storico e di quello conservativo, si arriva sempre e comunque a soluzioni che richiamano una responsabilità generale del progetto. In anni di prima formazione ho avuto il piacere di collaborare con Marco Dezzi Bardeschi, che da questo punto di vista appare non da oggi la dimostrazione esemplare di superamento della settorialità del restauro¹ a cui avevano già per altro contribuito, attraverso differenti logiche, le esperienze della declinazione modernista di Gardella, Albini, BBPR, Scarpa anziché di Giorgio Grassi e di diversi altri ancora. D'altra parte, ribaltando i termini, potremmo anche riconoscere che il progetto è sempre un restauro in quanto lavora su un già costruito, eccetto il morrissiano puro deserto, che in qualche modo è re-stituito ad una forma e quindi ad un senso architettonico e urbano. In questo processo un contributo fondamentale viene dalla preesistenza, sia essa già chiaramente portatrice di valori compositivi, tra impianto e figurazione, ma anche quando, e forse per alcuni di noi anche di più, quando si lavora sul reperto, spesso dell'antico, oggi sempre di più anche di un'archeologia del presente nel panorama vasto e mai così fisicamente rilevante della città dismessa. Re-staurare, ri-costruire, ri-qualificare, ri-generare hanno in comune la reiterazione ri-produttiva che caratterizza il processo di interpretazione progettuale, in particolare nell'accezione del comporre. Certo attraverso le materie dello spazio e della costruzione non meno che con la materia della memoria la quale altro non è che uno strumento di restauro delle immagini, dei riferimenti, dei modelli portati all'interno dell'elaborazione del progetto in chiave analogica. Aldo Rossi, in questo senso, può apparire ai nostri occhi come uno tra i più grandi restauratori del '900 della città italiana, non meno che Mies se guardiamo all'ideale di città greca, per non parlare di come *mnemosine* renda restauratori Kahn e certo Le Corbusier.

Ma l'occasione ci porta ora a questioni più contestualizzate, quelle che attengono al Medioevo che io considero, da amico di Arturo Carlo Quintavalle e Arturo Calzona, un periodo storico perennemente attuale, poi-

ché molto vicino alla sensibilità concreta, materiale, ma al tempo stesso simbolica e universale della nostra esperienza. Inoltre passo almeno tre o quattro volte al giorno attraverso il *Mater Ecclesia* di Parma, davanti al Battistero dell'Antelami, e negli anni tutto ciò comincia a restituire i suoi effetti. La storia comincia a metà degli anni Ottanta quando l'Università di Parma, attraverso i fondi F.I.O. per gli investimenti occupazionali, riprende i restauri dell'Abbazia cistercense di Valserena a Paradigna per destinarla a sede dello CSAC, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione, fondato di fatto da Quintavalle nel 1968² e diretto per molti anni da Gloria Bianchino, che oggi detiene oltre dodici milioni di pezzi riguardanti in particolare il secondo Novecento delle arti, della grafica pubblicitaria, del fumetto, della fotografia, della moda, del design e del progetto di architettura. Un archivio straordinario capace di stabilire il rapporto tra le arti secondo la declinazione critica, in coerenza con le culture prevalenti tra i Sessanta e i Settanta, della 'comunicazione' non meno che del 'progetto'. Una campagna di restauro durata oltre vent'anni – tipicamente italiana sul piano della programmazione realizzativa – in equilibrio tra le esigenze conservative del bene storico culturale e quelle di un archivio di grandi potenzialità per la ricerca contemporanea. L'Abbazia di Valserena, che oggi accoglie questo archivio, viene fondata nel 1298, una delle ultime tra quelle della filiera italiana, per questo su terreni dell'ambito suburbano in parte contravvenendo alla collocazione eremitica che contraddistingue il movimento di Cîteaux. Nel 2014 l'Università di Parma ha voluto valorizzare ulteriormente il ruolo dell'archivio anche in chiave museale nonché laboratoriale, completando il recupero ma soprattutto sviluppando un progetto complessivo di funzionamento del complesso. Agli spazi per l'archivio, ulteriormente razionalizzati, si aggiungono quelli museali, ricettivi e ricreativi (foresteria e caffetteria), nonché per attività seminariali e di laboratorio didattico e di ricerca. Nel solco del restauro viene così a collocarsi il tema allestitivo e degli attrezzamenti, ma anche di un nuovo padiglione destinato ad archivio per rispondere all'esigenza di crescita delle raccolte nonché di liberazione di alcuni spazi storici, ora utilizzati a deposito, da ridestinare a spazio per le esposizioni temporanee.

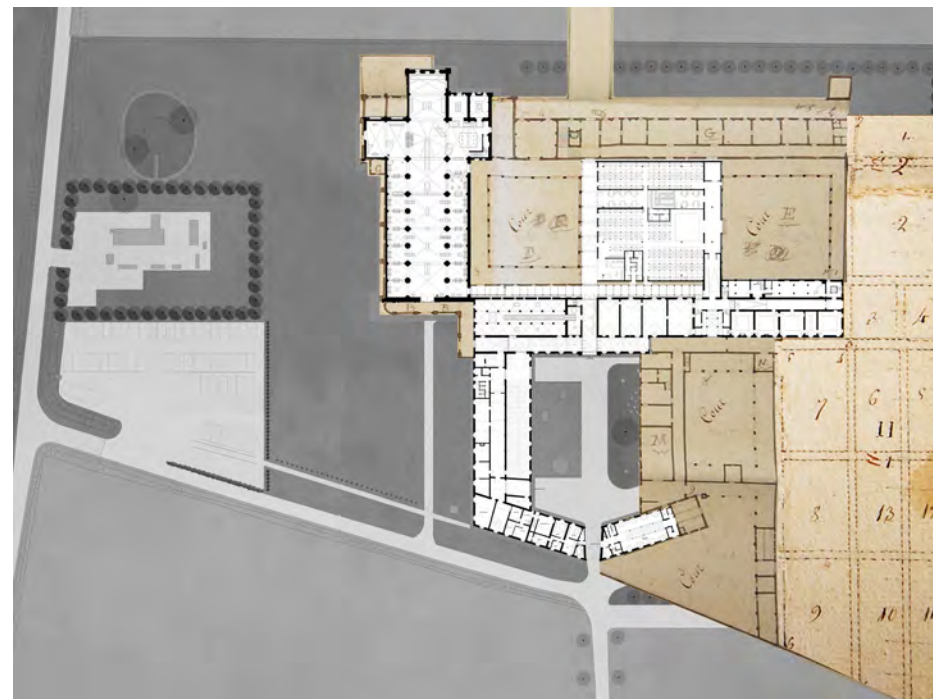
Un tale progetto, per la complessità ma anche l'identità forte dei fattori in gioco, si è prestato da subito ad alcune considerazioni di ordine metodologico. La matrice tipologica cistercense è il punto di partenza dell'iter interpretativo. Nella sua forma ritroviamo la peculiarità bernardina dell'impianto *ad quadratum*, nella fattispecie orientato sulla preesistente matrice centuriale, la luminosa essenza formale e la serialità pur differenziata delle componenti, l'articolato distributivo delle parti secondo la corrispondenza razionale tra spazi statici, dedicati a specifiche attività, e la spazialità dinamica dei collegamenti lineari. Nel complesso il configurarsi di un congegno perfetto, predisposto sia alla funzionalità mondana che alla dimensione trascendente di una «regola monastica come forma di vita» per citare Agamben³. Il tema della forma tipologicamente caratterizzata secondo il disegno cistercense pare suggerire se non guidare l'interpretazione di una nuova fase di sviluppo funzionale oltre che formale del complesso. Che va ovviamente vista, dopo lo sguardo focalizzato dello storico e del conservatore, con la lente grandangolare del progetto, dove il molteplice interpretativo viene richiamato alla sintesi dell'azione tras-formativa.

In questa sintesi le tecniche del progetto messe alla prova sono principalmente due.

La prima riguarda la ricostruzione dell'esperienza del pellegrino/visitatore/fruitor nel percorso di conoscenza del luogo abbaziale. Il dato museale comincia infatti dal parcheggio posto a debita distanza dall'Abbazia per consentirne una prima visione complessiva e una progressiva messa a fuoco di avvicinamento pedonale, dal generale al particolare. Una percezione in soggettiva, cinematografica, che muove il visitatore attraverso una sequenza di spazi denotati: la corte rurale delle sculture, l'androne di diaframma tra gli spazi monacali e quelli mondani del complesso, le sale colonnate dei conversi – ipogea ed umbratile della dispensa, sopraelevata e solare quella delle attività diurne – il chiostro (cioè il reperto del chiostro quasi del tutto demolito in fase post-napoleonica), la ricostruita *ruelle* riservata ai conversi per l'accesso alla grande fabbrica a tre navate della chiesa. Spazio basilicale quest'ultimo dove si conclude l'esperienza di visita ma attraverso una intensa stimolazio-

ne innanzitutto visiva, nel contrappunto tra la poliedrica realtà dei tanti linguaggi e tecniche delle opere d'arte esposte e la chiarezza strutturale e figurativa, di per sé dispositiva, dell'architettura cistercense. Dove intraprendere autonomi percorsi o intrecci di genere, quelli in rappresentanza delle diverse sezioni di archivio, e dove si rilevano concatenazioni quanto contaminazioni di straordinario significato semantico. Una condizione, per dirla con Diderot, in cui la bellezza si rivela non tanto in sé ma in quanto capace di sollecitare idee di rapporti, analogie, complementarietà. Uno spazio laboratorio che trascende il puro museo, tra visività e sollecitazioni concettuali⁴.

La seconda tecnica riguarda l'aggiunta del nuovo corpo destinato ad archivio (intervento ad oggi purtroppo revocato pur ad appalto attribuito). La planimetria ottocentesca che precede le demolizioni indica chiaramente la porzione quadrangolare del corpo intermedio tra il primo (trecentesco) ed il secondo (seicentesco) chiostro, dedicata al *calefactorium*, al refettorio, alle cucine, allo stoccaggio. Il ricalco progettuale di questa porzione da adito ad uno spazio ipostilo modulare perfettamente idoneo alla disposizione archivistica, così rigenerandosi automaticamente la conformazione del vuoto del chiostro aderente alla chiesa, su tre lati quindi percettivamente pressoché completa, e quella del chiostro più recente, su soli due lati tuttavia allusivamente sufficienti a comprendere la preesistenza di quella cavità architettonica. Il nuovo intervento rigenera significativamente la morfologia dell'antico complesso pur ritrascrivendo la matrice di una sua sola porzione, operazione possibile anche in virtù del carattere parametrico dell'architettura cistercense. Un contributo del progetto in grado di ri-animare la comprensione del carattere spaziale dell'abbazia agli occhi del visitatore/fruitori. Non solo, il disegno analogico di riscrittura del palinsesto abbaziale, risulta capace di stimolare e tradurre nuove esigenze di utilizzo e di funzionalità produttiva non meno che di nuova figurazione. Una funzionalità, data la complessità dei fattori in gioco, che non possiamo comprendere e riformulare se non in chiave fisiologica. Adottando un progettare con la storia «in rapporto non solo allusivo ma anche strutturale» che, come sottolineava Canella in un editoriale di *Hinterland* del 1980⁵, vuole segnare il distinguo rispetto ad ogni facile storicismo.





Se allora, rispetto a quanto detto in premessa in termini di identificazione tra restauro e progetto, possiamo riconoscere a questa esperienza un valore aggiunto di natura metodologica, rimanderei non solo alla valorizzazione interpretativa e non oleografica delle forme preesistenti, nell'eterodossia sia della ricostruzione che della conservazione, ma anche all'identità fisiologicamente comunitaria in chiave produttiva di un luogo nel suo divenire storico, dove la comunità dei monaci di ieri e quella universitaria di oggi si sovrappongono all'interno della ritrovata macchina cistercense, adeguata e in parte trasformata per le funzioni del nuovo millennio attraverso il quale continuerà a vivere. Rimanendo nel contesto più prettamente disciplinare la dialettica del progetto arriva così a definire una inedita tipologia: quella dell'archivio-museo-laboratorio, nella fattispecie a regime universitario⁶.

Note

¹ Marco Dezzi Bardeschi, Ordinario di Restauro al Politecnico di Milano recentemente scomparso, da diversi anni consolida ed approfondisce il rapporto tra progetto e restauro attraverso la rivista ANANKE da lui diretta.

² Pur non del tutto formalizzato in senso statutario, cosa che avverrà nel 1976, possiamo far risalire lo C.S.A.C. di Arturo Carlo Quintavalle alla mostra da lui dedicata a Concetto Pozzati nel 1968, quando è già avviata la raccolta di opere e materiale dei diversi generi artistici.

³ Giorgio Agamben (2012), *Altissima povertà*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

⁴ Denis Diderot (2013), *Arte, bello e interpretazione della natura*, Milano, Mimesis, 2013.

⁵ Guido Canella (1980), *Progettare con la storia (in rapporto non solo allusivo ma anche strutturale)*, editoriale di Hinterland, anno 3, n. 15-16, luglio-dicembre.

⁶ Carlo Quintelli (2018), *L'Abbazia archivio-museo-laboratorio, un progetto architettonico per lo CSAC*, Padova, Il Poligrafo.

Didascalie

Fig. 1: Il progetto del nuovo archivio soprascritto sul rilievo storico ottocentesco.

Fig. 2: Il fronte est dell'abbazia con il volume del nuovo archivio

Fig. 3: L'allestimento museale-archivistico della chiesa

Fig. 4: L'allestimento dell'archivio visitabile nella sala dei conversi

L'intersezione dei saperi: sul concorso per il recupero della caserma San Gallo a Firenze

Fabrizio Rossi Prodi

Università degli studi di Firenze, DIDA Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 14, fabrizio.rossiprodi@unifi.it

Progetto: Fabrizio Rossi Prodi, Emiliano Romagnoli, Emiliano Diotaiuti, coll.: Jasmine Amayou; Studio De Vita e Schulze; Silvia Viviani; Tekne SPA.

L'area dell'ex ospedale militare di San Gallo, costituita da antiche strutture conventuali e magazzini - è posta nel centro storico di Firenze e il progetto di riforma - vincitore di un concorso internazionale - scaturisce da un confronto continuo fra discipline diverse del progetto, ponendo la composizione architettonica a dialogare con la progettazione urbana, l'urbanistica, il restauro e il mondo delle tecnologie. La proposta di trasformazione del complesso delinea perciò un percorso di ricerca operativa proprio sotto il profilo metodologico, confrontandosi inoltre con un contesto fortemente storicizzato.

Il concorso internazionale è una proposta di trasformazione complessiva utile per definire il regime urbanistico di questa area, da sottoporre successivamente a variante urbanistica con intervento diretto di risistemazione.

Questo complesso urbano si presenta oggi costituito da una serie di corpi edilizi e di spazi piuttosto eterogenei racchiusi entro facciate attestate su via San Gallo e che si protende in direzione contrapposta verso la parallela via Cavour, dove i suoi ambiti vengono richiusi un po' bruscamente da un muro molto alto, posto lungo i marciapiedi della strada, rendendo gli spazi del complesso del tutto inaccessibili e separati dalla città; anche la sua più recente destinazione - ospedale militare - conferma un ruolo e un'attività di netta separazione e di chiusura, rispetto al pulsare vivo dell'attività urbana e sociale che vi si svolge attorno. Il complesso costituisce un corpo completamente separato dal tessuto vivo della città che lo circonda, perché l'ospedale militare è inattivo da circa 20 anni.

Vari tipi di analisi e ambiti di studio hanno costellato la fase iniziale di questo progetto e ne hanno accompagnato gli sviluppi, intrecciandosi continuamente, secondo il principio che anche l'analisi è progetto, così come il progetto è un potente strumento di analisi. Avevamo tuttavia imparato che questa dualità - analisi e progetto - non è mai neutra, ma viene sempre indirizzata - più o meno consapevolmente - affiancandole sempre un vettore di intenzionalità legato a valori di carattere generale, che indirizzano le scelte e orientano il metodo, e ad alcune consuetudini e appartenenze che influenzano il percorso.

Il complesso occupa il settore intermedio di un isolato che è delimitato anche da via Cavour, oggi asse di penetrazione veicolare importante al centro storico di Firenze, e che è richiuso a sud da via Sant'Anna e a nord da piazza della Libertà. Il complesso tuttavia, eccettuati i limiti costituiti dalle due strade sui suoi margini orientale e occidentale, non possiede una delimitazione chiara.

L'osservazione inizia lungo la via Cavour e si interroga sulle motivazioni di un muro alto, lungo, che percorre tutto il margine del complesso lungo la strada medesima. Presenta diverse altezze e solo un varco aperto, poi un secondo varco murato, ma riconferma il principio di chiusura ed esclusione nei confronti della vita della città. Anche all'interno questo sentimento di reclusione si riconferma per via della separazione introdotta da quel muro, che si coglie visivamente in quasi tutti gli spazi aperti del complesso, pochi con una certa ampiezza, molti angusti e tormentati. Sempre all'interno, anche un grande spazio principale contornato da tre facciate di epoche diverse e di caratteri architettonici, risulta richiuso dal muro di via Cavour. L'accezione negativa di questa chiusura, soprattutto negli spazi centrali principali, diviene invece un fattore positivo, quando ricrea la prossimità tipica di un'interessante passeggiata tra il complesso e il muro, con le qualità proprie della città storica: una promenade certo da rivalutare.

Un secondo campo di indagine ha riguardato la ricostruzione cartografica della storia del complesso, nella convinzione che la genealogia di questi tessuti potesse dar conto della loro natura di tipi urbani e architettonici, del loro significato e, in definitiva, anche del loro valore. Nel complesso variegato tessuto architettonico oggi rilevabile, riconosciamo la presenza di due conventi: il convento di Sant'Agata più a sud e quello di San Clemente più a nord. Entrambi sorgono con l'affaccio sulla principale via storica del quadrante urbano, che era via San Gallo, strada di accesso alla città da nord, a breve distanza dalla porta urbana, occupando dunque una zona destinata a ricovero di viandanti, di pellegrini, di marginali e di malati.

Questa ricostruzione storica cartografica e letteraria ha fornito utili in-

dicazioni per individuare gli elementi tipologici di pregio documentale, oltre che architettonico, distinguendoli da quelli accessori, o addirittura contrastanti, e ha permesso di riconoscere i tipi, i volumi, gli spazi, il sistema dei percorsi, di ritrovare il loro senso e il loro valore. Da questa analisi è discesa una prima ipotesi di eliminazione di parti accessorie e incongrue, al fine di valorizzare i nuclei storici fondamentali.

La ricostruzione della genesi storica del complesso ha permesso di dare un nome alle cose, cioè di nominare ciascuna parte dell'insieme, che è un passaggio molto importante. Nominare le cose è un modo per impadronirsene e perché la conoscenza possa affrontare la materia che ha di fronte. Così è stato possibile riconoscere e nominare - da sud verso nord - il fabbricato degli Alloggi Ufficiali, il convento di Sant'Agata, i magazzini, il convento di San Clemente.

Un altro ambito di riflessione con effetti incidenti sul progetto, ha riguardato il sistema di relazioni urbane presenti nel quadrante della città che va dai grandi spazi di piazza Santissima Annunziata, piazza San Marco e piazza Indipendenza, fino a piazza della Libertà, attraverso il sistema del tessuto viario di via Sangallo, via Cavour e via Lamarmora: un modo per individuare i principi e l'ordine insediativo urbano. In questo ambito si rilevano alcuni grandi spazi che punteggiano una trama stradale sottile, molti spazi minori, di solito con architetture significative, frequenti vedute dalle strade verso spazi aperti, cortili e giardini richiusi da margini murati o da cancellate, all'interno di un tessuto edilizio compatto. In questo tessuto costruito, presenze volumetriche o nodali significative sorgono al limite di vuoti spaziali di qualche rilevanza, di solito proporzionati alla massa degli edifici prospicienti, creando in questo modo una ricca articolazione di spazi urbani principali e secondari direttamente correlati ai sistemi funzionali e anche percettivi della forma urbana e dei suoi nodi simbolici rilevanti. In particolare, poi, alcuni di questi spazi grandi - e meno grandi - sono dominati da quello che definirei "un'architettura urbana", cioè un sistema allungato, costituito dalla ripetizione di moduli o di elementi che, proprio per la loro iterazione, trascendono la scala direttamente architettonica e si collocano su una misura maggiore, appunto di architettura urbana. Il pensiero va ai portici degli Innocen-

ti o della Santissima Annunziata, alle limonaie del Giardino dei Semplici, ad alcuni tratti di piazza San Marco ed infine a quei margini ripetuti e metafisici di piazza della Libertà.

Sempre la rilettura degli spazi urbani della città mostra l'importanza e il ruolo della sezione nella sagoma stradale, che raramente viene interrotta, ma di solito è confermata dalla presenza di muri e recinzioni, anche quando a fianco del marciapiede si trova uno spazio più aperto che, di solito, assume il carattere di un giardino o di una corte. Anche questa considerazione ha guidato alcune scelte relative al ricco e complesso sistema degli spazi aperti della proposta per il recupero del complesso di San Gallo.

Il tema compositivo urbano del "taglio" – recuperato dalle vicende storiche ottocentesche della brusca separazione dei conventi dal loro sedime prodotto dal tracciamento napoleonico della nuova via Cavour - è stato riconosciuto come fatto saliente della storia urbana di questo complesso; esso viene recuperato al progetto urbano e diviene strumento compositivo per il recupero e la trasformazione dell'intero settore: nuovi tagli urbani - ortogonali per le scelte spaziali e paralleli per quelle volumetriche - vengono introdotti nel tessuto per produrre una apertura dei vuoti alla città, una loro dilatazione e articolazione e generare così una modulazione in spazi di dominio diverso. Quello strumento di progettazione urbana, un tempo utilizzato per trasformazioni aggressive sul tessuto, viene così reinterpretato dal progetto secondo precisi e mirati interventi, nella volontà di restituire alla comunità luoghi ormai isolati.

Viene così prevista, anche tramite alcune demolizioni, la riapertura di due nuovi collegamenti tra via San Gallo e via Cavour che interrompono la inusitata lunghezza dell'isolato, consentono il passaggio trasversale da una parte all'altra del complesso e vi introducono nuova vita sociale ed urbana. Queste due nuove penetrazioni sono a loro volta collegate da un blocco, un nuovo blocco, pensato anche come vuoto, come una "galleria urbana", cioè come una nuova strada coperta e anche come un nuovo segnale urbano che compare nel quartiere a simboleggiare la rinascita urbana ed architettonica del complesso. Le due nuove pene-





trazioni, denominate passaggio di San Clemente e piazza di Sant'Agata, costituiscono il primo un collegamento pubblico di carattere pedonale e anche carrabile (con alcune limitazioni) per mezzi di servizio e di soccorso, l'altro uno spazio di sosta centrale rivolto a tutto il complesso e anche un collegamento semipubblico di carattere pedonale, chiudibile secondo necessità. Un terzo accesso interrompe la chiusura inospitale del muro lungo via Cavour con un nuovo ingresso carrabile di servizio alla zona più residenziale, posta a sud, verso via Sant'Anna. Questi nuovi collegamenti determinano spazialità diverse, con vocazioni diverse e domini diversi: pubblico, semipubblico e privato. A nord il passaggio di San Clemente sarà completamente pubblico e affiancato da attività che possano essere fruibili dal pubblico. Nella parte mediana la piazza di Sant'Agata sarà semipubblica, rilegherà un sistema di percorsi interni, compresa la nuova galleria di progetto, le corti interne ai due conventi e gli accessi dalle contrapposte vie di San Gallo e Cavour. Più a sud uno spazio semipubblico darà accesso alla corte interposta tra i corpi prevalentemente residenziali. Altre corti private ad uso esclusivo punteggiano il tessuto esistente.

In questo modo si viene a determinare tutta una ricchezza di diversità di intensità sociale, una gradazione di domini, una varietà di usi, e anche una flessibilità e adattabilità alle diverse esigenze che, insieme agli spazi di socialità non istituzionalizzata di decarliana memoria, costituiscono il presupposto per la creazione di spazi urbani vivi. La loro gradazione di dominio viene rinforzata dalla misura e dalla configurazione spaziale dei vuoti. Preme sottolineare come anche questo progetto per un complesso esistente - e dunque con tutti i limiti portati da una struttura già costruita e da un intervento non ex novo, ma di recupero urbano e di sua integrazione - conferma gli elementi di metodo del progetto urbano, che richiede un approccio progettuale dall'esterno, prescinde dalla specifica articolazione e distribuzione funzionale interna ai volumi edilizi, e invece si occupa fundamentalmente dei vuoti urbani, nella loro geometria complessiva (pavimenti, pareti e vedute) e della loro concatenazione e articolazione, ponendoli a sistema con gli aspetti funzionali, percettivi, con la dinamica dei flussi, con la scala, la misura, la luce e gli elementi

architettonici. In questo quadro gli strumenti del progetto urbano si arricchiscono anche di quelli del restauro urbano e del restauro architettonico per addivenire al recupero del complesso. Così una trama minuta di diversità spaziale invade il complesso, già chiuso, addirittura recluso rispetto alla città, e lo innerva con nuova linfa vitale.

Il progetto riporta il complesso alla sua più piena espressione urbana ed architettonica nelle diverse parti, le sue trame spaziali e il sistema distributivo storico vengono recuperati e valorizzati, riorientandoli per le nuove destinazioni. La natura tipologica dei diversi componenti viene confermata e proseguita dalle nuove destinazioni, stabilendo un'articolazione che ne rispetta l'ordine compositivo. Le parti incongrue o accessorie, che danneggiano la piena espressione e la natura propria dei diversi componenti di questo complesso e il loro organico sviluppo, vengono eliminate. In questo modo il progetto individua quali sono le parti vive e quelle incongrue, stabilisce le destinazioni e il carattere sia degli spazi che dei volumi, le latenze in cui introdurre nuove architetture, riconosce l'ordine compositivo da tener presente nelle trasformazioni dei diversi corpi, ma introduce anche le categorie di intervento per la trasformazione dei corpi esistenti.

In particolare emerge una porzione del convento di San Clemente, a lungo rimaneggiato, costruita negli anni '50 e che fiancheggia la nuova piazza di Sant'Agata sui due lati, che appare di scarso valore. Questa porzione viene modificata dal progetto per raggiungere una miglior qualità urbana e viene in parte completamente sostituita da un nuovo fabbricato: si tratta del corpo a galleria, che ripercorre un principio compositivo tipico degli spazi conventuali, e viene destinato a attività semipubbliche, legate anche alla funzione ricettiva, disponendosi su diversi livelli. È un corpo sottile, che sventa poco più in alto delle coperture esistenti, rilega i due conventi di Sant'Agata e San Clemente, impostandosi prevalentemente sulle parti incongrue di quest'ultimo e collega e integra i due spazi restituiti alla città del passaggio di San Clemente e della nuova piazza Sant'Agata, dominandone la vista.

La sagoma di questo volume replica i principi dell'architettura urbana, tipici della città di Firenze, si costituisce in relazione alla trama degli





spazi e dialoga con le altre architetture urbane presenti nel settore in cui sorge, la sua altezza poco più marcata degli elementi del complesso di San Gallo in realtà dialoga bene con quelle della prossima Piazza della libertà, ai margini dell'isolato stesso. E' un'architettura ritrovata; costituirà il segnale della rinascita contemporanea del complesso. La sua introduzione nel tessuto replica il procedimento compositivo urbano del "taglio", della cesura, già introdotta nella prima metà dell'Ottocento, certamente espressione del rapporto conflittuale tra modernità e storicità che caratterizza il complesso. La sua diversità di linguaggio è diretta a sottolineare un carattere di contemporaneità e così a marcare la differenza con il tessuto storico, proprio come il taglio urbano ottocentesco, e - per confronto - mettere in risalto il valore dell'Antico. La sua azione linguistica opera per contrasto, in cui l'elemento, per differenza, valorizza il proprio opposto e ne rivela la misura. Tuttavia, questa pretesa diversità è probabilmente solo apparente. Perché in realtà il linguaggio architettonico che costruisce questo nuovo corpo è tutto tratto dai caratteri fondamentali della città di Firenze: è un solido primario, fatto di geometria, di ritmo e scansione prospettica.

Conservazione attiva ed esposizioni sperimentali. Il recupero di una villa romana alle pendici del Vesuvio

Marco Russo

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottore di
ricerca, ICAR/14, archmarcorusso@gmail.com

L'articolo presenta i risultati di uno studio svolto sui resti archeologici nell'ambito del Dottorato di Ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli” nel 2016 (relatore Efisio Pitzalis). L'obiettivo della ricerca è identificare le linee-guida per la valorizzazione attiva di aree archeologiche a supporto alle operazioni di scavo. In questo modo, il visitatore viene trasportato dietro le quinte dell'archeologia e coinvolto (visivamente) nelle fasi di scavo e di restauro. Le aree-campione sono tutte selezionate per costruire un sistema all'interno di un itinerario archeologico diffuso, come evidenziato da una ricerca PRIN del 2009¹. In questo modo, si va incontro alle rinnovate esigenze espositive e museali che negli ultimi decenni si configurano come allestimenti sperimentali sulla scia della rivoluzione teorizzata da John Dewey².

Durante il processo di studio si è preferito lavorare con un approccio interdisciplinare coinvolgendo archeologi ed esperti di coperture archeologiche in modo da ottenere un risultato finale in grado di prevedere e risolvere alcuni dei problemi riscontrabili nelle varie fasi di progetto. Sono stati svolti alcuni incontri e sopralluoghi con tecnici della Soprintendenza Archeologica della Campania³, per ottenere informazioni sulle procedure già avviate e su possibili linee-guida volte al riuso dell'esistente. In tale ambito, si riscontra una diffusa diffidenza nei confronti dei progettisti da parte dei funzionari. Probabilmente, servirebbe in Italia una figura istituzionale, ispirata alla figura istituita in Francia con *l'Architecte en chef des monuments historiques*, il cui compito primario consiste nel conservare e restaurare tralasciando la 'cauta' e meccanica attività di riparazione e ricostruzione attraverso un processo creativo 'controllato'. In Francia questa figura è presente da più di un secolo ma solo dagli anni '80 ha visto un radicale cambiamento delle proprie mansioni grazie a leggi specifiche e agli interventi sui grandi monumenti francesi come il restauro del Grand Louvre⁴.

Il futuro di questo settore disciplinare porta a lavorare con più rispetto verso il contesto attraverso azioni sia in contrasto sia in continuità, interagendo attivamente e reciprocamente con la figura dell'archeologo⁵. Infine, i progetti realizzati per le aree archeologiche, a qualunque sca-

la, hanno dimostrato l'impossibilità di replicare una specifica tipologia, validando il concetto annoniano del 'caso per caso'⁶. Durante le fasi di scavo possono emergere nuovi elementi ai quali adattarsi ma, contemporaneamente, gli esempi costruiti sono sintetizzabili in macro-temi da utilizzare singolarmente o da ibridare. Possiamo identificare un intervento per elementi puntuali, la copertura o il guscio architettonico, l'aggiunta anti-mimetica, l'integrazione con lo spazio pubblico o dei nuovi spazi per l'accoglienza.

L'architettura degli archeologi

Il confronto più significativo tra i contributi interdisciplinari è l'incontro con l'archeologo Girolamo Ferdinando De Simone, incentrato sugli aspetti di gestione e conservazione dell'area in esame ubicata nel comune di Pollena Trocchia⁷. I resti ritrovati per caso nel 1988 sono costituiti da un quartiere termale di cui oggi sono visibili sedici ambienti edificati dopo l'eruzione del 79 d. C. per poi essere coperti nel 472 d. C. Il sito è posizionato lungo un'importante asse centuriale tra la costa ercolanese e il territorio nolano⁸. Rappresenta un tassello di un più ampio programma di ricerca sugli antichi territori di Neapolis e Nola che prende il nome di Apolline project, di cui De Simone è direttore scientifico.

Durante gli incontri sono stati discussi alcuni esempi tipici del costruire sull'esistente come il progetto di João Luís Carrilho da Graça per i resti di *Praça Nova*⁹. In Italia e in Campania, invece, risulta difficile fare riferimento agli interventi costruiti all'estero perché i resti sono integri e presentano ambienti quasi intatti e comprensibili. Tra gli altri progetti analizzati viene posta maggiore attenzione sulla soluzione adottata per il noto sito inglese di Stonehenge¹⁰. Il nuovo edificio si configura come spazio di supporto all'area archeologica con allestimenti contemporanei dove il concetto di visita si tramuta in esperienza. Il nuovo nucleo edilizio è posizionato a 2,40 km dai resti e un percorso pedonale porta i visitatori verso il celebre sito di sepoltura (Denton Corker Marshall 2006). All'interno del nuovo corpo di fabbrica, diviso in padiglioni, sono inserite le tipiche funzioni come l'accoglienza, la biglietteria, la caffetteria, il bookshop e di nuovi spazi espositivi dove, grazie all'uso di tecnologie per

realtà virtuale e aumentata, è possibile apprendere la storia del sito e del suo originario utilizzo¹¹.

Protezione, Esposizione, Socialità

La strategia sviluppata può essere sintetizzata in tre aspetti-chiave: 1. Protezione dei resti; 2. Nuove funzioni a servizio dell'area archeologica; 3. Integrazione con il contesto urbano.

L'aspetto che presenta maggiori criticità è la protezione delle strutture murarie. Durante gli sporadici interventi di manutenzione straordinaria sono stati assicurati solo alcune parti dei resti che, sotto l'azione della pioggia, sono sottoposti a un considerevole stress strutturale. Quasi tutti gli ambienti presentano murature complete e parte del solaio di copertura, limitando le possibili modalità di intervento e lo spazio per gli ancoraggi. A questo proposito si è ragionato su una copertura sospesa, priva di elementi puntuali e geometricamente estratta da una porzione di sfera. Il riferimento tecnologico è il progetto dello studio spagnolo RCR Arquitectes del 2001 per la copertura di un giardino di pietra a *Olot*, un piccolo comune della Catalogna¹². La copertura è realizzata in tubi di acciaio tesi secondo la curvatura di un arco lenticolare lungo i quali sono alloggiati i sistemi tecnologici integrati. La finitura è ottenuta con un film sintetico traslucido, generando un particolare effetto di trasparenze e riflessioni grazie al quale proteggere l'area dal sole e intemperie.

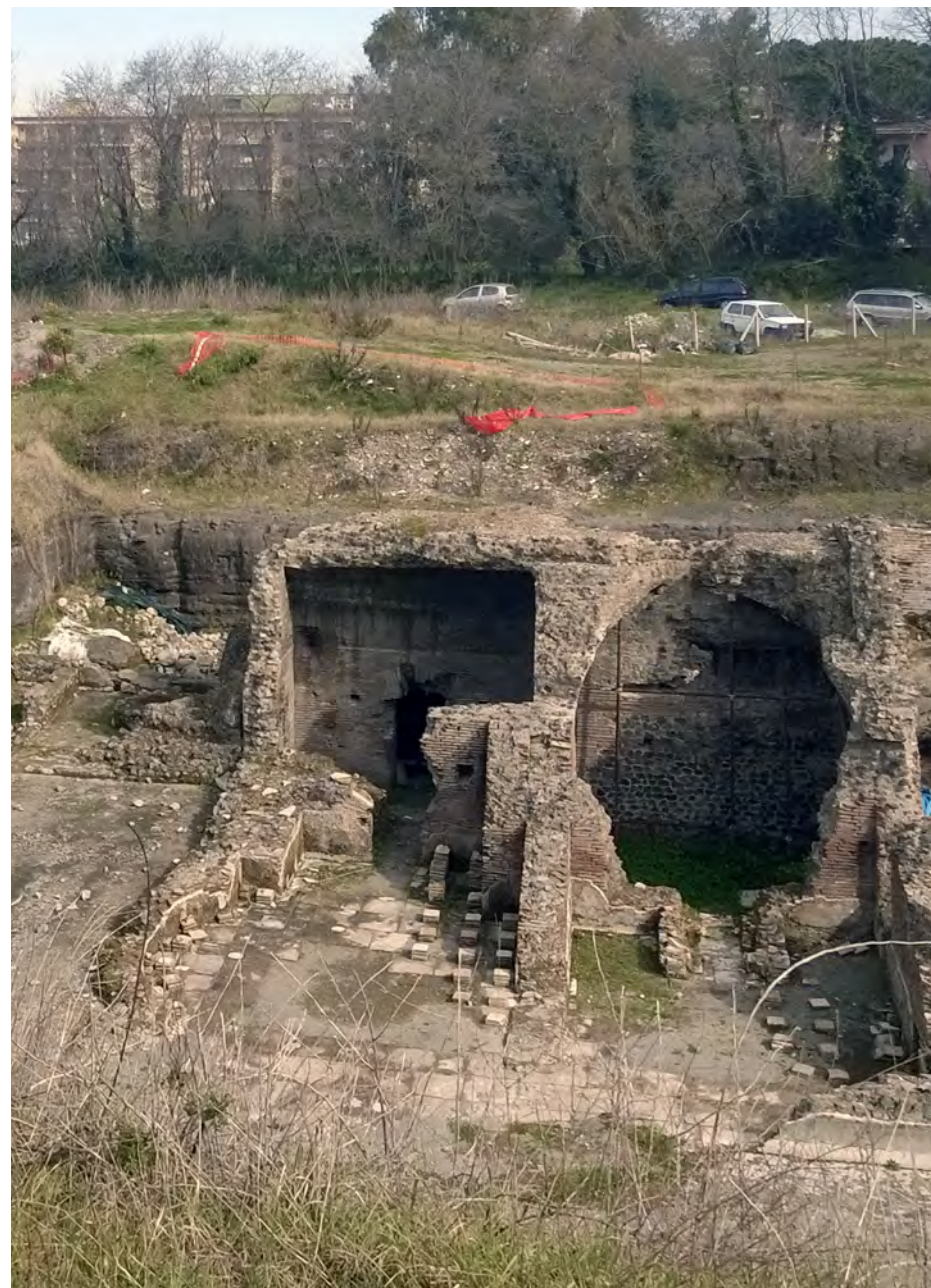
Con questo tipo di struttura sospesa si può raggiungere una superficie utile di circa 1.000 mq senza avvalersi di appoggi intermedi, una soluzione simile a quella utilizzata da Alvaro Siza per il padiglione portoghese per l'Expo del '98. La differente altezza dei due punti di appoggio consente di avere una copertura concava senza il problema della raccolta delle acque, le quali sono convogliate verso il punto più basso. Le coperture tessili permettono di superare luci molto ampie e di realizzare qualunque forma, grazie alle quali eliminare l'elemento puntuale. Tra gli interventi recenti più significativi troviamo la copertura a doppia curvatura a protezione dei Templi di *Hagar Qim* e *Mnajdra* a Malta del 2009 (Arch. W. Hunziker e Ing. M. Kiefer) o il sistema strutturale gridshell per

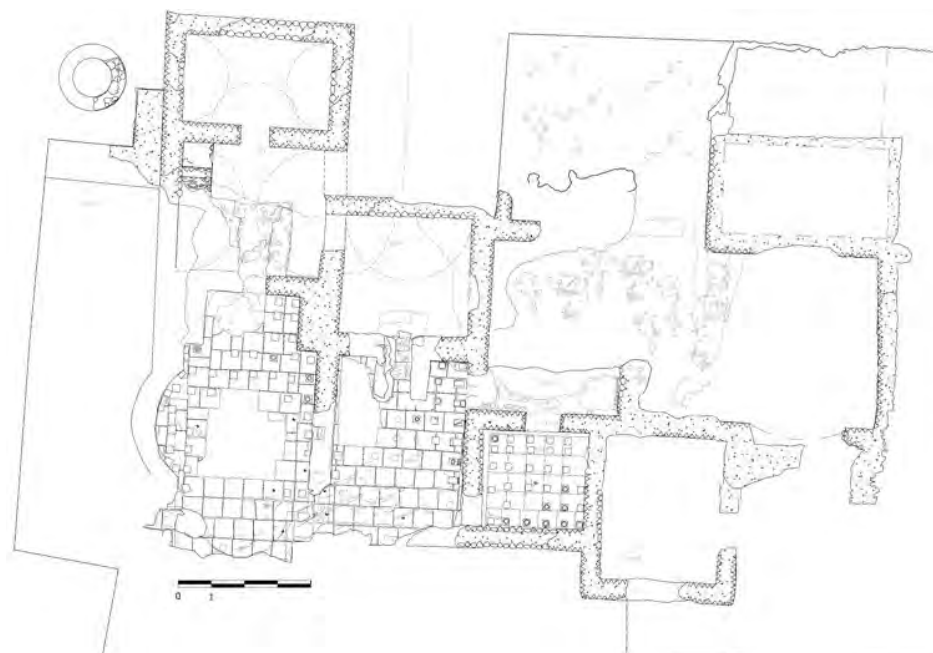
l'area neolitica di Foggia all'interno del parco dei Campi Diomedei del 2018. In ogni caso, una copertura poco invasiva permette agli archeologi di lavorare con grande libertà e, una volta terminato lo scavo, non preclude successivi interventi.

Le funzioni di supporto al sito sono posizionate lontano dai resti per l'esistenza di un dislivello di circa sette metri tra la quota archeologica e la città. L'ingresso all'area viene posizionato in quota con i percorsi pedonali cittadini, in questo modo, i nuovi edifici diventano dei totem in grado di segnalare chiaramente la presenza dell'area archeologica. Le nuove strutture sono modulari e basate sulla tecnica americana del *balloon-frame* al fine di facilitarne e velocizzarne la costruzione. Le dimensioni sono pensate in relazione alle necessità dell'area archeologica in esame (960 mq) ma l'idea è quella di poter adattare il modulo-base secondo una logica di accrescimento cellulare. È stato scelto di inserire due moduli (43,2 mq ciascuno) che, fronteggiandosi, formano una piccola piazza coperta (210 mq) a uso della collettività e del prospiciente quartiere residenziale. Le due strutture sono speculari e pensate per ospitare alcuni frammenti rinvenuti durante gli scavi e, in questo modo, esporli durante le fasi di recupero. Una soluzione simile alle strutture effimere pensate per il concorso *Piranesi Prix de Rome* da Paredes Pedrosa Arquitectos con Fabio Fabbrizzi nel 2016¹³. Le strutture presentano solo delle aperture rivolte verso la piazza coperta mentre non sono previste aperture perimetrali per gestire meglio i valori di illuminamento interni per assicurare la visibilità di eventuali proiezioni digitali.

Durante le ore di inattività l'intera area, esclusa la zona dei resti, diventa uno spazio pubblico aperto. I padiglioni possono essere chiusi e l'area può essere utilizzata come uno spazio collettivo accrescendone il legame identitario. Il combinare la funzione pubblica con quella archeologica è ormai una prassi consolidata e trova seguito in numerosi contributi come l'intervento di Alvaro Siza e Roberto Collovà a Salemi, dove i resti dell'Ex Chiesa Madre diventano la scenografia della nuova piazza urbana, o il progetto di Francesco Cellini per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di piazza Augusto Imperatore a Roma¹⁴.

I grandi progetti si riflettono anche in quelli meno noti come per alcuni interventi a Benevento, parti di una strategia urbana diffusa che ha visto



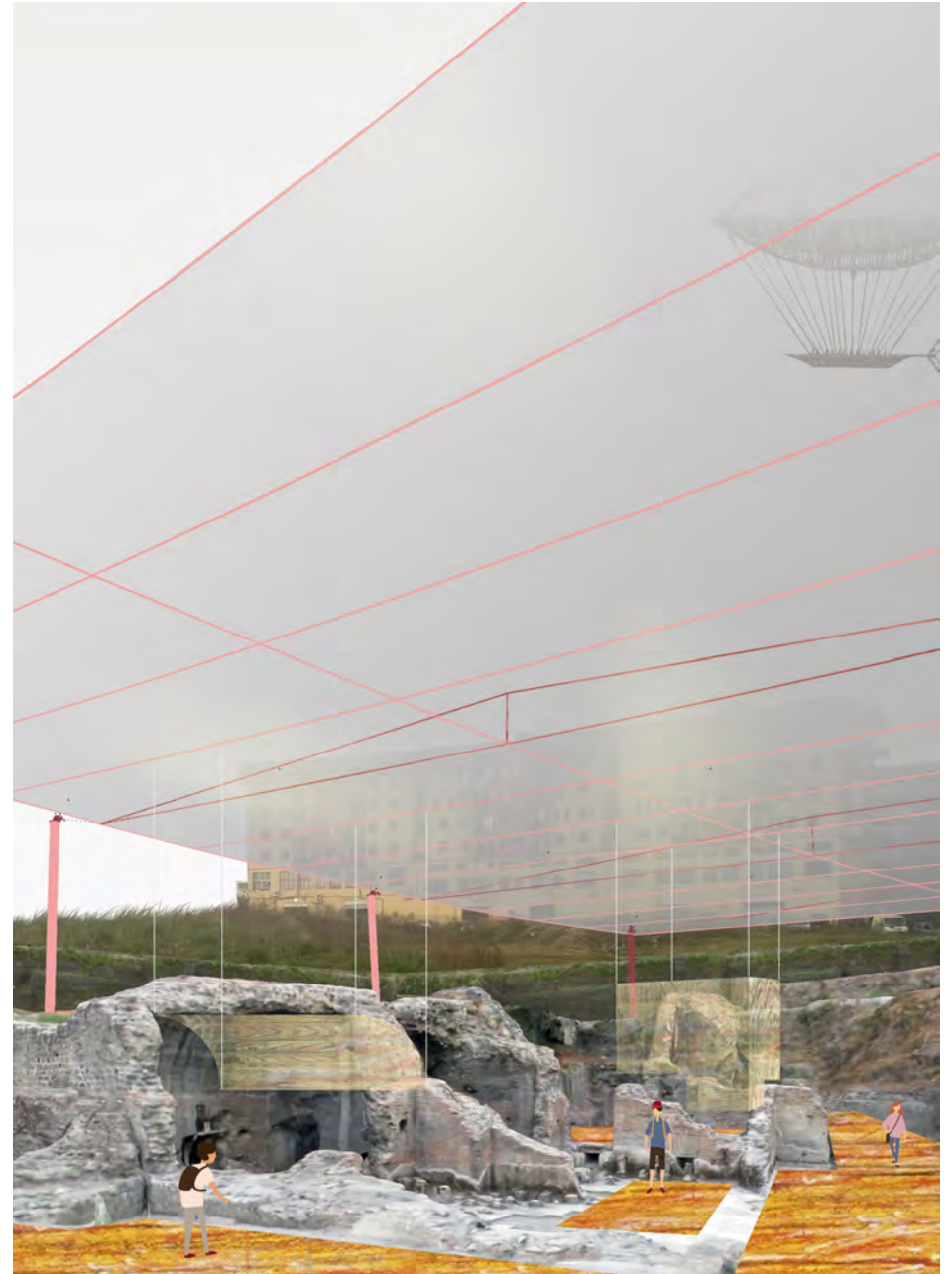


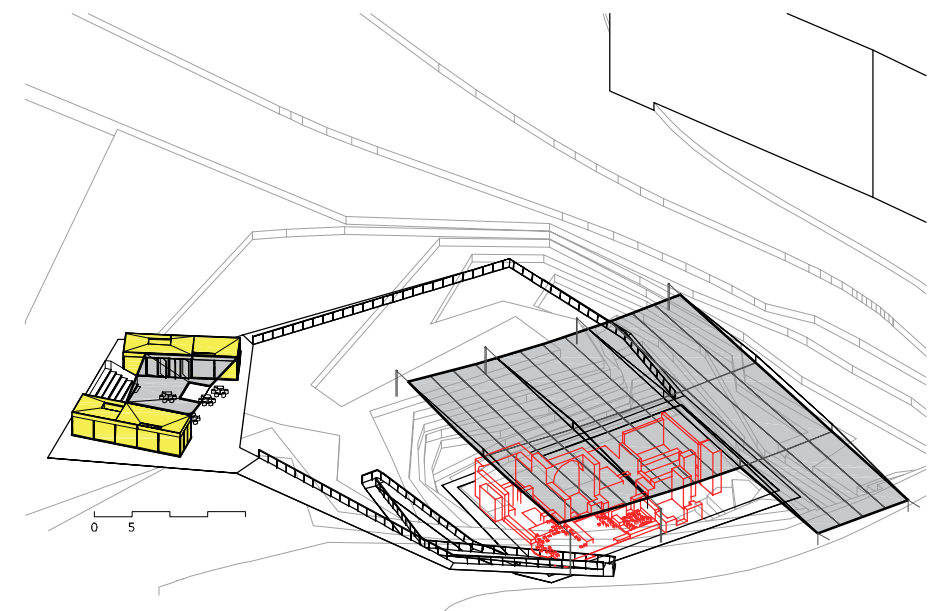
coinvolte quattro aree strategiche della città risolte attraverso cinque concorsi di architettura (Arco di Traiano, piazza Duomo e piazza Orsini, Arco del Sacramento, piazza Cardinal Pacca-Bagni-Teatro romano-calata Olivella). L'esempio campano rappresenta un importante laboratorio di una città che, ancora oggi, presenta una forte stratificazione e che ha saputo mantenere vivi i movimenti della storia¹⁵. Questa buona pratica è chiaramente visibile anche nel progetto per l'Arco del Sacramento, dove un sistema di percorsi in legno permette di attraversare i resti romani a varie quote. L'intervento in due lotti, solo recentemente ultimato, è frutto di un concorso di architettura vinto negli anni '90 dagli architetti Damiano Dolce, Nicola Moffa e Roberta Di Ciò.

In conclusione, la strategia progettuale illustrata all'interno del testo diventa un'occasione per sperimentare la collaborazione tra vari ambiti disciplinari alla ricerca di una soluzione che possa essere realizzata per musealizzare le operazioni di scavo. Tra gli aspetti peculiari troviamo la reversibilità delle strutture che possono essere facilmente rimosse e rimontate in altro luogo. Questo tipo di strutture può essere utilizzato anche in aree di grande estensione territoriale dove gli interventi sono eseguiti in modo consequenziale, come è stato proposto per un recente intervento all'interno dell'area archeologica di Pompei¹⁶. Inoltre, la vicinanza di molte aree archeologiche a zone di grande densità abitativa suggerisce la possibilità di unire la protezione di questi siti con la funzione pubblica, superando la concezione di spazio archeologico confinato all'interno di un perimetro e fuori dalle relazioni sociali¹⁷. Questa pratica risulta valida per numerosi progetti contemporanei¹⁸ ma, attraverso piccoli accorgimenti, si potrebbe dare nuova vita ai resti ed evitare alcune occasioni perdute come i resti al centro di Largo di Torre Argentina a Roma o le mura greche di Piazza Bellini a Napoli. L'alto numero di reperti presenti sul territorio italiano impedisce il recupero di gran parte del patrimonio archeologico ma, al contempo, gli architetti hanno dovuto considerare questi elementi del passato come presenze vive e partecipi dello spazio urbano e architettonico.

Note

- ¹ Titolo della Ricerca: "Paesaggi dell'archeologia, regioni e città metropolitane. Strategie del progetto urbano contemporaneo per la tutela e la trasformazione"; Coordinamento Scientifico Nazionale: Alessandra Capuano. V. A. Capuano, Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati, Quodlibet, Macerata 2014.
- ² Cfr. E. Pitzalis, New exhibition spaces. Architecture as an experience, in «Area», n. 132, 2014, pp. 4-13.
- ³ Alcuni aspetti legati alle aree archeologiche sono stati discussi con l'Arch. Rossella De Feo, con l'archeologa Maria Tommasa Granese (ex Direttrice del sito di Elea-Velia) e con l'Arch. Giovanni Villani (autore del progetto di valorizzazione per la Villa Marittima di Satriano).
- ⁴ Grazie al ministro Jacques Lang sono avviati ingenti investimenti per valorizzare i monumenti attraverso l'architettura contemporanea. I grandi concorsi daranno grande visibilità ad architetti come Christian de Portzamparc, Jean Nouvel o Dominique Perrot. Cfr. P.Y. Caillault e M.G. Girard, Architettura contemporanea e rovine: tre esempi della pratica francese, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 151, 2017, pp. 52-53.
- ⁵ Un'esauritiva descrizione del ruolo dell'architetto in campo archeologico è illustrata nel numero 54 della rivista Rassegna (L'archeologia degli architetti) curata da Pierre Pinot. Cfr. P. Pinot, Una carriera per l'archeologia. Il caso di Pierre-Adrien Pâris, in «Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente», n. 54, 1993, pp. 29-43.
- ⁶ Cfr. P. Portoghesi,
- ⁷ Il comune è in provincia di Napoli ed è posizionato a 9 km a sud-est da Napoli e 5 km dalla cima del Vesuvio.
- ⁸ G. Del Mastro, G.F. De Simone, "Un signaculum dalla villa romana di Pollena Trocchia", in A. Casanova, G. Messeri, R. Pintaudi (a cura di), E si d'amici pieno. Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno, Edizioni Gonnelli, Firenze 2016, pp. 171-174.
- ⁹ L'immagine emblematica del progetto è il volume bianco sovrapposto ai resti masoni presenti ulteriori volumetrie in acciaio. V. F. Bucci, Recupero del sito archeologico al Castello di San Jorge, Lisbona. Un involucro sospeso sui resti che lo modellano, in «Casabella», n. 794, 2010, pp. 9-15.
- ¹⁰ V. Denton Corker Marshall, "Stonehenge Visitor Centre", in F. Lockie e A. Morris, *Next:8. Mostra Internazionale di Architettura*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 92-95.
- ¹¹ Grande successo hanno gli spazi espositivi che combinano scenografia e tecnologia, come il recente Centre International d'Art Parietal a Montignac (Francia) progettato da Snøhetta e Duncan Lewis Scape Architecture con lo scenografo Casson Mann e un team di archeologi.
- ¹² La funzione principale è ospitata sotto la copertura trasparente mentre gli ambienti di servizio sono interrati. V. RCR Arquitectes, Marquee for les Cols Restaurant, in «El Croquis», n. 162, 2012, pp. 178-191.





¹³ Le strutture effimere compongono un recinto archeologico all'interno degli scavi, generando un filtro poroso tra il nuovo e l'esistente. V. www.paredespedrosa.com/works/140via-dei-fori-imperiali/

¹⁴ Il progetto non è ancora stato realizzato ma rappresenta un fondamentale indirizzo per l'integrazione attiva dei resti archeologici all'interno del progetto urbano e architettonico: «Sarà quindi una vera e propria piazza di Roma e non un'area archeologica cintata». Cfr. F. Cellini, L'architettura e l'antico, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 151, 2017, p. 84.

¹⁵ Cfr. A. Ferlenga, "Progettare nella storia", in F. De Maio e F. Dal Co (a cura di) Progettare nella storia: realizzazione di un polo di formazione sui beni e attività culturali: consultazione internazionale di idee nell'area ex-Metalplex a Benevento, Mondadori, Milano 2006, p. 6.

¹⁶ Una soluzione adottata per alcuni interventi eseguiti dalla Soprintendenza Speciale per Pompei, Ercolano e Stabia come la messa in sicurezza dei fronti di scavo nelle Regione I-III-IV-V-IX a Pompei.

¹⁷ Cfr. P. Miano, "

¹⁸ È il caso del progetto milanese per le "residenze e spazio pubblico fra le vie Brisa e Gorani" (2011-2016) dello studio Cecchi&Lima Architetti Associati, dove i resti di epoca romana, posizionati un piano sotto la quota esistente, vengono confinati in un recinto mentre due oculi vetriati danno la possibilità di osservare alcuni brani di pavimenti musivi lungo via Gorani. Cfr. G. Piccarolo, Residenze e spazio pubblico fra le vie Brisa e Gorani, in «Lotus International», n. 161, 2016, pp. 54-61.

Didascalie

Fig. 1: Il sito romano di Pollena Trocchia (NA). Foto: Marco Russo.

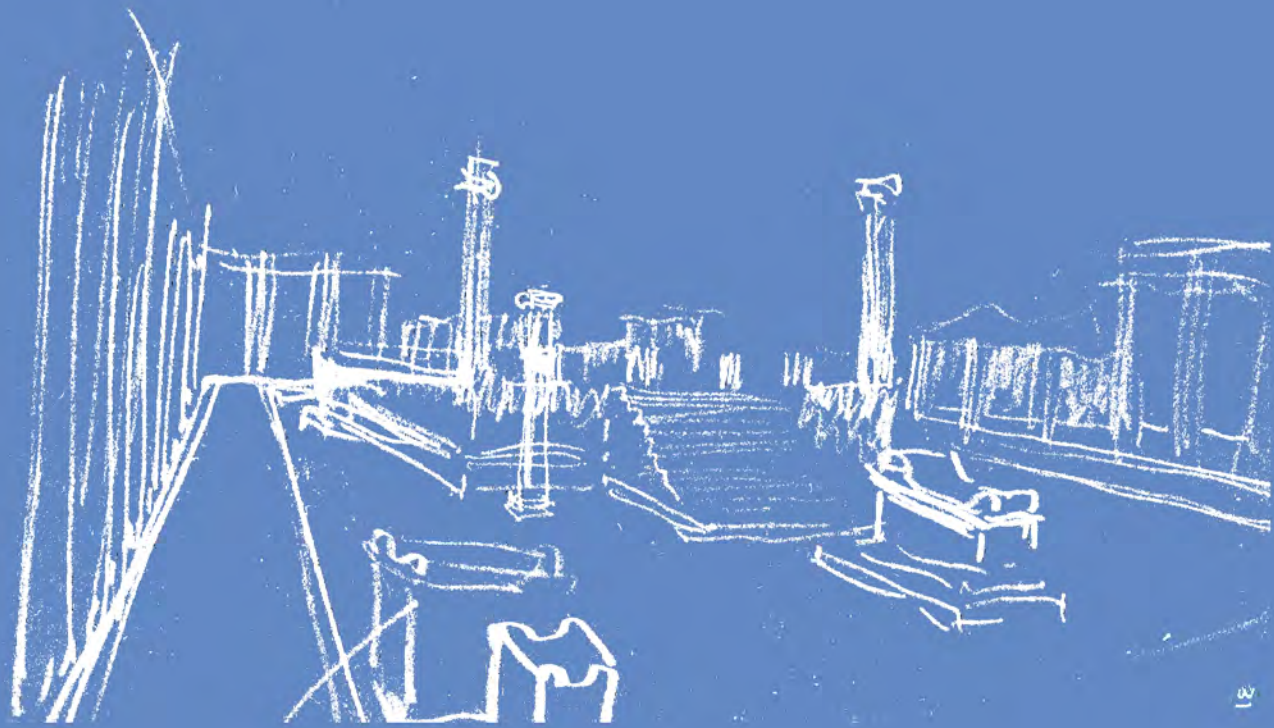
Fig. 2: Settima campagna annuale di scavi nel sito archeologico. Fonte: Apolline Project.

Fig. 3: Pianta dei resti (livello inferiore). Fonte: Girolamo F. De Simone.

Fig. 4: Allestimento dell'area archeologica. Fotomontaggio: Marco Russo.

Fig. 5: Esposizioni sperimentali. Fotomontaggio: Marco Russo.

Fig. 6: Schema tipo dell'intervento. Disegno: Marco Russo.



S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

S_{1,9} Forma in divenire e memoria del Patrimonio

S₁ Patrimonio: Storia, Archeologia, Restauro

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti offerti dalle tracce stratificate della storia. Un'archeologia come proiezione sul presente, nella sua capacità di orientare la modificazione finalizzata al disvelamento e alla valorizzazione.

S_{1,9} Forma in divenire e memoria del Patrimonio

La sotto-sessione "Forma in divenire e memoria del patrimonio" intende riflettere sul dialogo tra forma e tempo. Le metamorfosi ricominciano senza fine, ricorda Henri Focillon, e al progetto per il patrimonio architettonico e urbano può essere affidato il ruolo di interpretare questa evoluzione incessante, rinnovando, oltre ogni categoria temporale, il senso dell'architettura come deposito di memorie collettive e valori della contemporaneità. Dal confronto tra differenti interpretazioni degli stessi fenomeni evolutivi e modificazioni, è possibile costruire un vocabolario comune intorno al progetto di architettura per il patrimonio? In che maniera la memoria può e deve essere fattore di influenza per il pensiero progettante?

Paolo Carlotti

Metamorfosi: dialoghi tra forma ereditata e progetto

Federica Deo, Claudia Sansò

Patrimoni formali: strumenti di potere

Ermelinda Di Chiara

La necessità di una cultura del progetto

Enrico Formato

Dov'era, ma come? Tre scenari per la ricostruzione post-sismica di Ischia.

Giovanna Franco

Gestione del patrimonio architettonico e sfide della contemporaneità

Francesco Iodice

Senza soluzione di continuità

Francesco Leoni

Architettura, Archeologia, Museografia: una triangolazione

Luciana Macaluso

Stratificazioni e progetto nel centro storico di Palermo

Luigi Savio Margagliotta

Progettare dentro l'architettura

Giulia Menzietti

Il progetto della memoria

Carlo Moccia

La ricostruzione della Via Sacra di Colonia

Laura Parrivecchio

Nuovi interventi nella città storica

Anna Lisa Pecora

Drawing a new Heritage

Renata Picone

Patrimonio costruito: il progetto di Restauro come progetto di Architettura

Ludovico Romagni

La scissione della fase conoscitiva da quella creativa

Adriana Sarro

Il progetto di architettura tra nuovo e antico nell'esperienza mediterranea

Metamorfosi: dialogo tra forma e progetto

Paolo Carlotti

Sapienza Università di Roma, DIAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario a tempo indeterminato, ICAR 14, paolo.carlotti@uniroma1.it

Premessa

Goethe definisce la morfogenesi come la Metamorfosi che avviene conseguentemente attraverso un'essenza che si esprime con forme differenti che si concretizzano biologicamente nel «tipo», realtà dinamica che solo l'occhio esperto riesce a ricondurre all'Unità. L'idea è gemmata dall'osservazione della natura ove ogni cosa non è mai cosa isolata, ma si compone di diversi elementi combinati in una molteplicità di relazioni e in cui le diverse parti sono connesse tra loro e poi al tutto. L'analisi morfologica si avvicina assumendo in qualche modo l'idea di morfogenesi di Goethe, interpretando il divenire del paesaggio antropico come una morfogenesi che si esprime parimenti cercando di comprendere nel profondo le ragioni della forma. Una forma, che è frutto di cultura, che è in divenire e per la quale è necessario spiegarne le ragioni con l'osservazione profonda.

Un'idea più vicina alla disciplina di morfologia urbana si ritrova nel pensiero di Sauer (Sauer,) per cui lo spazio "antropico" (il paesaggio) è organizzato per sistemi e sviluppato all'interno di un processo dove l'uomo e il territorio sono definibili solo nell'insieme. Le case, le strade, i palazzi sono elementi che costituiscono la città, esprimono fisicamente, tridimensionalmente la vita e le relazioni tra gli uomini e la cultura di un luogo. Ogni singola forma, particella edilizia, strada, piazza rappresenta nella sua geometria l'esito di un complesso rapporto tra le singole parti e il tutto ma soprattutto tra gli uomini che vi hanno operato le scelte.

Forma metamorfica, quella della città, nel tempo in parte o totalmente cancellata, che si può solamente immaginare per quello che è stata una volta. Metamorfosi di fatti materiali che mantengono parte della cultura degli elementi generatori ricostruibili solo interpretando le forme, antiche e moderne, per cui è possibile riconoscere nella cartografia l'essenza del tempo e lo spirito degli uomini e del luogo. La carta topografica, la mappa catastale, memoria esatta delle strutture edilizie nella realtà totale dei fatti umani ed architettonici, è mentore per il futuro. Conserva, proprio nella forma le tracce (talvolta gelosamente custodite all'interno del tessuto edilizio) di quel complesso sistema di relazioni che la realtà fisica e il vissuto contemporaneo hanno occultato per sempre: porte, mura, strade e qualche elemento architettonico emergente, sono elementi residui e particolari di una storia materiale che è, era e fu, e di cui resta traccia sulla carta, senza, tuttavia, quel contorno completo che

ne ha caratterizzato l'essenza. Elementi tracciati con i codici cartografici, segni di un passato talvolta organizzato su presupposti pienamente antitetici a immaginati dalla società moderna.

La graduale complessificazione della realtà, quel concetto di formazione che già intendeva Goethe con la sua idea di "forma in formazione" (bildung) è la chiave per la comprensione del paesaggio (landschaft) e della forma della città. Geometrie che la cultura moderna riesce esattamente a rappresentazione e che oggi, negli studi di morfologia urbana, consentono di rileggere ed interpretare nel paesaggio antropico i segni del racconto del suo passato. La forma è dunque l'oggetto dell'approccio morfologico che mira a comprendere l'essenza e le regole del divenire, che è dinamica e che contiene il "codice genetico" del progressivo conformarsi. La linea, il perimetro fondiario narrati e disegnati sulla carta sono sintesi formale di un racconto collettivo modellato ed aggiornato nel tempo, geometrie di atti materiali che hanno trasfigurato la città riducendo o ampliando ogni singolo precedente fatto architettonico; testo da spiegare attraverso alcuni significativi esempi, come le particolari aggregazioni geometriche nel tessuto edilizio - diafasie di un discorso graficamente descritto -, che muta di volta in volta rispetto ad un costruito antecedente, testimoniando, proprio attraverso la forma rinnovata, quel carattere originario del tipo e del tessuto, la "pianta originaria" di Goethe, la sovrapposizione o la sostituzione di parti della città nel tutto. Le tracce residue dell'ordito riconoscibile nel tessuto murario sono talvolta memorie importanti per la ricostruzione del processo di formazione e trasformazione della forma urbana. Possono rivelare l'appartenenza ad un sistema di impronte più esteso (esito di un progetto) oppure rappresentare l'immanenza di un precedente disegno matrice, oggi per la maggior parte sostituito. Che tuttavia, proprio nella forma, più o meno regolare, più o meno "adattata" rende evidente quell'intento originario intenzionalmente progettato, che ha prescritto orientamenti, ritmi e dimensioni, imposti da altri assi, nodi e poli precedenti, legati a contingenze ambientali più locali che hanno aderito ad una coscienza spontanea piuttosto che ad una coscienza critica (Caniggia, 1976). Ciò può chiarire le ragioni per cui la mappa catastale possa essere assunta metaforicamente come il racconto della città, su cui rileggere il progressivo divenire e attraverso la quale ricostruirne il carattere morfogenetico, che ha portato a una forma compiuta che poi ha continuamente rinnovato "aggiu-

stato" fino all'espressione presente. Dice Albert Levy nel colloquio internazionale franco-italiano a Arc-et-Senans (28-29 ottobre 1985) – "...la forme de l'expression ou forme urbaine peut être entendue comme le langage spatial à travers lequel la forme du contenu est manifestée." (Levy, 1988)

Le forme che possiamo leggere nella cartografia, lotto per lotto e isolato per isolato inserite nel tessuto e nell'organismo urbano costituiscono, per chi si avvicina alla lettura dinamica del paesaggio, il testo scritto, il racconto fatto di proposizioni, l'articolazione sintattica e grammaticale, i sintagmi con le regole linguistiche del racconto oggettivo della storia della formazione e trasformazione del paesaggio urbano.

L'insieme dei lotti (il tutto e le sue parti), la forma e gli elementi residui di una geometria nascosta con il loro significato semantico narrano le ragioni di una strada, di un cortile poi edificato, spiegano il perché di uno spazio edificato demolito oppure sostituito. Altre volte invece possono raccontare quanto e come e il perché di una strada nel processo formazione del tessuto edilizio; dove le tracce, quelle più autentiche e più antiche, confuse nel disegno edilizio più intimo, sono ricoperte da altre strutture che hanno ridefinito, nel tessuto urbano ed edilizio, le relazioni di necessità tra le parti.

Il carattere dinamico della natura urbana obbliga a riconoscere il passato nel presente. La ricerca archeologica conosce ed applica sistematicamente questo criterio di lettura stratigrafica: per conoscere il passato occorre scavare e sottrarre lo strato posteriore da quello antecedente. L'indagine stratigrafica, che la indagine morfologica trasferisce sulla carta, nell'esame delle geometrie formali della città, è fondamentale per un approccio morfologico che miri a trovare nella forma e nella ricostruzione di fasi cronologiche i significati per il progetto.

Identità formale nell'organismo urbano

Il lotto e la forma del manufatto edilizio rappresenta una parte del tutto dell'organismo urbano, Operoso nel processo di trasformazione, può rivelare dinamiche e regole: la sua forma esprime il contenuto. Il significato semantico del lotto regolare è differente dal quello irregolare. Un lotto irregolare, un po' irregolare o molto irregolare esprime storie e significati utili per comprendere questa porzione minima di paesaggio urbano. La forma racconta le trasformazioni subite dal lotto, le rifusioni di più unità o piuttosto rivela l'esistenza di

uno stato originario oppure ancora ci può indicare quali elementi siano stati aggiunti e adattati e quale forma si sovrapponga all'altra nel guidare il rinnovo dell'insieme.

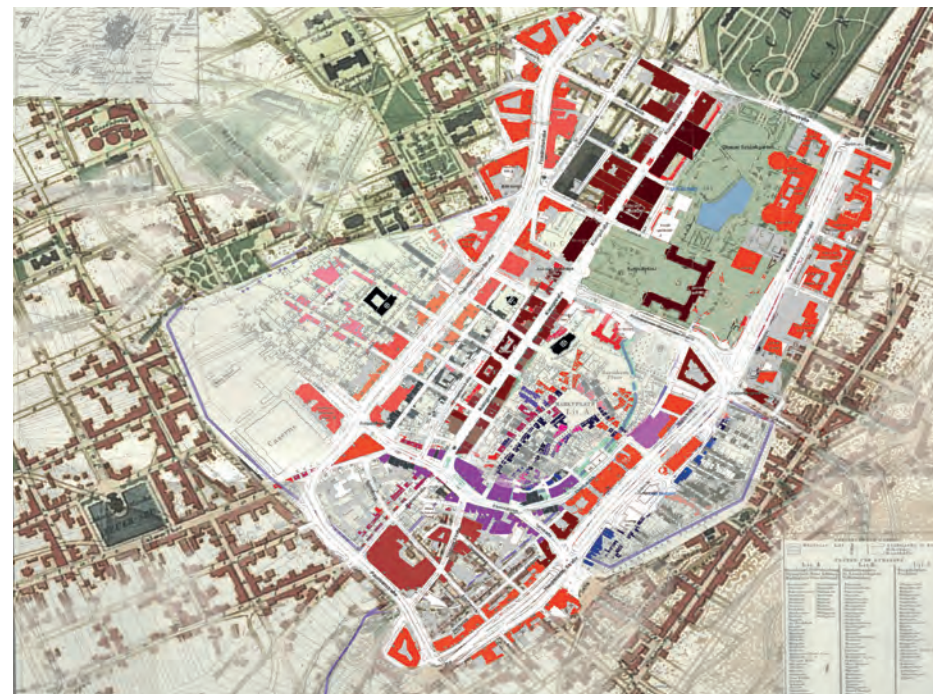
Studiosi della Morfologia urbana (Witthehand, 2014), hanno sottolineato come la scuola (Conzen, 1924) abbia avuto modo di mettere a frutto la rilevanza del periodo morfologico prestando particolare attenzione alla forma del lotto, che caratterizza un periodo piuttosto di un altro, e che rivela anche il suo grado di adattamento al contesto ereditato. Unità che va compresa nell'insieme per le sue regole compositive, per quel rapporto che rappresenta la chiave per interpretare il divenire del tessuto.

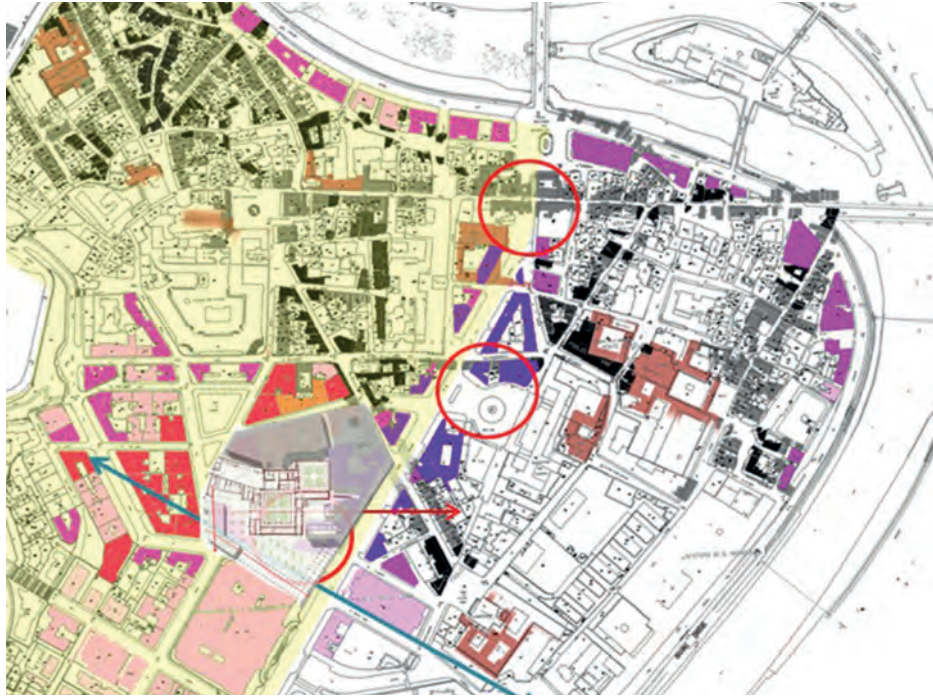
L'analogia degli esempi e delle forme che possiamo assumere come fenomeno da indagare (Goethe) si rivelano particolarmente adatti a considerare i fenomeni senza ridurne la loro complessità. Si pongono in similitudine i fenomeni, le forme, che ci permettono di riconoscere in una serie di casi significativi assunti l'immanenza del significato che si manifesta in un gruppo di altre forme ed esperienze formali tra loro affini. Pervenire ad analizzare le forme che si metamorfosano nel tempo e che esprimono esageratamente nel tipo (fenomeno primario) in quanto fenomeno puro capace di fornire una rappresentazione chiara dei fenomeni formali ci permette, comparando le forme, di riorganizzare l'insieme.

Tuttavia per ben chiarire le dinamiche che presiedono al divenire delle forme è indispensabile mostrare l'intero processo formativo, per questo sarà utile mostrare metamorfosi analizzate e riconosciute come tali di casi storici e contemporanei. Due case isolate dal tessuto appariranno nella loro reale diversità se non riportate e osservate nell'interezza dell'intero processo, all'interno del quale invece mostreranno chiaramente il loro apparentamento al tipo.

Al riguardo è interessante osservare quanto lo studio delle forme sia stato il luogo di osservazione del regno sociale, come le forme sociali possono essere investigate nella loro dinamica morfogenetica così come le forme spaziali, - quelle delle città - possono essere investigate nella loro dinamica metamorfica.

Se analizzato regressivamente e osservato nella sua morfogenesi e nelle sue omogeneità all'interno di una visione sinottica il percorso può essere utile per trovare la legge che governa le manifestazioni formali nel disegno del tessuto: i fattori complessi (distanza dal polo, qualità dei poli, etc.) regolano lo





sviluppo e il disegno successivo dell'edificato, la forma della specializzazione degli elementi edilizia, la formazione e la specializzazione di alcune parti del tessuto edilizio (la costruzione di edifici speciali: palazzi, conventi, chiese, etc.), che alterando il valore dei poli, sono spesso all'origine di ulteriori metamorfosi (di nuovi percorsi, talvolta disegnati contromaglia), la ragione delle forme trapezoidali dei lotti seriori che spesso si possono ritrovare nelle forme moderne della città. Morfogenesi particolari (percorsi di ristrutturazione) sovrapposti a forme matrici, che dovendo necessariamente conciliarsi con la parcellizzazione fondiaria preesistente appariranno tanto più riconoscibili quanto più evidente sarà la forma derivata più grande e irregolare.

Didascalie

Fig. 1: Stoccarda. Studio della morfologia del tessuto edilizio

Fig. 2: Roma, via Giulia: Studio della morfologia del tessuto edilizio.

Fig 3: Trastevere. Studio della morfologia del tessuto edilizio e individuazione delle nodalità urbane

Fig. 4: Incitti D.. Iotesi di rigenerazione della nodalità urbana

Bibliografia

Caniggia G. (1976) "Strutture dello spazio antropico", Uniedit, Firenze.

Carlotti P. (2010) "Typological studies about the Apulia's "Palazzetto", Polibapress, Bari .

Conzen M.R.G. (2004) Thinking about Urban Form: Papers on Urban Morphology, 1932-1998, Peter Lang.

Conzen M. (2001) "The study of urban form in the United States", in Urban Morphology, 5(1).

Goethe J.W. (2014) "«Urpflanze». La pianta originaria," AlboVersorio.

Levy A. (1988) Forme urbaine, tissu urbain et espace public, in Merlin P. (edité par) "Morphologie urbaine et parcellaire", CNRS, Saint-Denis.

Leigly J.B. (1963) "Land and life: a selection from the writings of Carl Ortwin Sauer", University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Strappa G. (2014) "L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire", FrancoAngeli, Milano

Strappa G., Carlotti P., Camiz A. (2016) "Urban Morphology and Historical Fabrics", Gangemi, Roma.

Whitehand J. (2014) "British Urban Morphology: The Conzenian Tradition", in Urban Morphology, Architectural Typology and Cities in Transition, Science Press, Beijing.

Patrimoni formali: strumenti di potere

Federica Deo

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca ICAR 18, indirizzo e-mail

Claudia Sansò

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottoranda, ICAR 14, claudia.sanso@unina.it

Due territori antichi, capitali di mondi distanti, da un lato Mosca e dall'altro le città ottomane, mostrano ancora oggi nel proprio tessuto urbano testimonianze di alcune modalità di costruire lo spazio che sottendono, nelle intenzioni politiche e nella scelta di attingere ad un patrimonio specifico, alcune analogie. Il contributo propone una comparazione critica circa le due prassi, volte a riprendere talvolta valori formali, talaltra stilemi di un patrimonio lontano tanto nello spazio quanto nel tempo dalla realtà contingente. Mosca, anni Trenta nel XX secolo. La sperimentazione dell'avanguardia sviluppatasi in seguito alla rivoluzione d'ottobre fa posto ad un nuovo mondo progettuale che, in brevissimo tempo, costruisce una veste nuova per l'antica capitale, controllata nell'articolazione morfologica degli isolati urbani e monumentale nel carattere, espressione della potenza del potere politico. Con poche ma precise manovre quest'ultimo pone irrimediabilmente fine alle ricerche del costruttivismo e del neo-razionalismo, alla libera professione e alle associazioni e alle riviste che nel decennio precedente avevano rappresentato le molteplici espressioni di ricerca e costituisce l'unica possibilità per la progettazione moscovita fondando le dieci *Masterskaje* (laboratori) di architettura preposti alla costruzione della città.

Le città ottomane, da Bursa alla Istanbul di Sinan, sono città che, attraverso l'architettura subiscono un processo di islamizzazione pur conservando inizialmente la precedente struttura bizantina, come 'messa in scena' di un potere sovrano. I luoghi di culto vengono trasformati da chiese in moschee che non costituiscono solo il centro della vita collettiva ma anche l'elemento fondante di una composizione per parti che definisce nuovi spazi urbani. Il forte valore identitario della scena urbana ottomana rappresenta oggi un patrimonio talvolta mal interpretato, che viene ripreso tal quale nei caratteri degli edifici delle *külliyeye* delle quali invece bisognerebbe guardare quei valori tipologici che sono atemporali e che dunque possono sempre costituire un patrimonio formale di riferimento per costruire gli spazi collettivi di una città.

Il contributo propone una comparazione critica circa le due prassi, volte a riprendere talvolta valori formali, talaltra stilemi di un patrimonio lontano tanto nello spazio quanto nel tempo dalla realtà contingente.

La nuova retorica sovietica. Il caso Mosca (1931-1940) (F. D.)

I primissimi anni Trenta del XX secolo videro l'Urss porre alcune questioni che, in brevissimo tempo, avrebbero radicalmente cambiato l'antica capitale e contemporaneamente messo fine ai movimenti d'avanguardia solo un decennio prima protagonisti della scena internazionale. Il terrore che accompagnò questi anni, costato alla storia un silenzio assordante, è associato al Realismo Socialista. Di cosa parliamo quando parliamo di Socrealizm? Tentando di emanciparci dalla tendenziosa lettura condotta sino a qualche anno fa¹ che relegava l'opera degli architetti dell'URSS staliniana all'adempimento delle regole del gioco, delle "imposizioni e non concessioni"² provenienti "dall'alto"³, proponiamo la lettura di questo momento storico come di un sofisticato dispositivo foucaultiano⁴. Il "dispositivo" provvide a formulare nuove sfide agli architetti sovietici, sfide che innescarono nuovi processi creativi, spostando l'attenzione, attraverso una complessa manovra legislativa⁵, dal problema sociale che il progetto architettonico si proponeva di affrontare (si pensi, ad esempio, ai nuovi collettori degli anni Venti) all'architettura stessa, a questioni quale "carattere" e "linguaggio", all'architettura come "espressione" del potere sovietico. La cultura che si affermò negli anni Trenta fu caratterizzata dall'improvvisa consapevolezza di essere un capitolo fondamentale della storiografia, l'ultimo: in un futuro che si poneva come eterno, il passato venne riabilitato dalla posizione di confine in cui la cultura avanguardistica l'aveva relegato e, in architettura, questo significò il ritorno al linguaggio del passato con riferimenti al classicismo. Sulle pagine specialistiche dell'epoca ciascun protagonista della scena architettonica moscovita – da Žoltovskij a Ščusev, da Fomin a i Golosov – rimarcò la necessità di un ritorno all'architettura classica, cultura che in Russia era stata presente con continuità sino al primo Novecento⁶. In questo ritorno alla classicità giudicato da alcuni⁷ a ragione un po' maldestro è possibile individuare inoltre quella ricerca di eloquenza necessaria a rendere possibile la grandezza del potere sovietico attraverso la magnificenza della sua capitale. Volontà chiaramente espressa in incipit al volume del 1936 voluto da Kaganovič⁸ «il fronte architettonico deve essere la parte più significativa del fronte culturale della nostra costruzione so-

cialista»⁹ che con grande precisione testimonia il lavoro condotto dalle dieci *masterskie* (laboratori) architettonici, nate nel '33, ognuna delle quali fu chiamata a produrre un saggio atto a illustrare i propri principi creativi. Anche qui ritroviamo ostilità per le avanguardie e dichiarati riferimenti all'architettura classica. Da cosa dipese questo improvviso cambiamento è difficile stabilirlo brevemente, ma con sicurezza possiamo affermare che la trasformazione interessò soprattutto la domanda politica cui l'architettura si trovò a rispondere: si passò dalla questione della formazione dello stato socialista a quello della rappresentazione della grandezza di Stalin. È per tal ragione che potremmo spiegare il ritorno al lessico classico allo stesso modo con cui Argan giustifica la presenza degli elementi della classicità nell'architettura barocca: la riconoscibilità del sintagma garantiva l'eloquenza del discorso¹⁰. Non è un caso che le maggiori caratterizzazioni dell'architettura dei Trenta siano classicismo, monumentalismo, sintesi delle arti e professionalismo.

È estremamente interessante osservare come in poco più di tre anni il volto della capitale, architettonicamente e non solo, cambiò completamente: prevalentemente caotica, caratterizzata da architettura lignea, priva di infrastrutture sino ai Venti, la Mosca degli anni Trenta, dominata dall'ordine, era invece monumentale, imponente e servita da infrastrutture - vantava la più magniloquente metropolitana al mondo. In questo passaggio, complesso e drastico, un ruolo strategico fu affidato ad alcune misure legislative. Il decreto del 1933 "Sull'organizzazione della progettazione degli edifici, la pianificazione delle città e dei terreni" a Mosca pose le basi per la trasformazione delle condizioni lavorative dell'architetto: facendo dello Stato il maggiore cliente, il decreto del 1933 portò alla modifica della procedura di assegnazione del suolo urbano e modificò l'assetto interno del Laboratorio architettonico del Mossovet che fu sostituito dalle dieci *Masterskie*¹¹ architettoniche¹² e dieci urbanistiche. Grazie alla "Delibera sull'economia urbana di Mosca e sullo sviluppo dell'economia cittadina dell'Urss" del 1931 Mosca, ora economicamente indipendente, riuscì, in un momento di ancor grande povertà per l'Unione, a edificare in pochi anni il volto nuovo della capitale bolscevica. Ai nuovi laboratori venivano ora assegnati, nella maggio-

ranza dei casi, interi isolati, strade o piazze e non più singoli edifici, allo scopo di “creare insiemi architettonici”. Questo passaggio rispecchiava quel tentativo di controllo “ambizioso ma realistico” di «concretare l’utopia nella forma della città e nello spazio dell’architettura, attraverso la ricostruzione e il rafforzamento delle principali aree urbane»¹³.

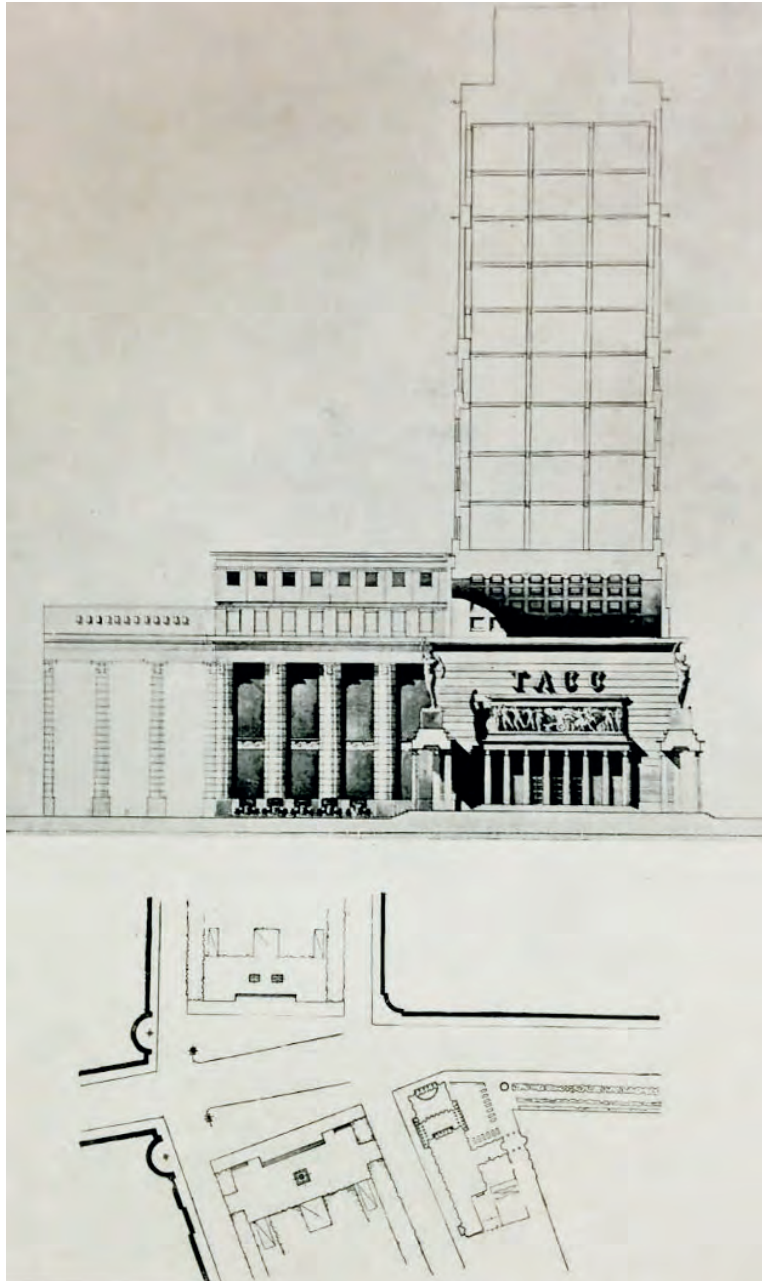
La città ottomana: un patrimonio frainteso (C.S.)

Più indietro nel tempo rispetto al caso russo, ma con forti analogie in merito all’impiego dell’architettura come dispositivo per esprimere il potere politico, nella definizione della città ottomana si manifesta la supremazia dell’Impero turco e l’assolutezza dell’egemonia del Sovrano, attraverso la costruzione di edifici pubblici e collettivi.

I principi della città ottomana si definiscono a partire dal XV secolo a Bursa attraverso una specifica modalità insediativa che prende il nome di *külliyçe*¹⁴ ove in una logica di composizione a più elementi si costruiscono diversi edifici che definiscono gli spazi collettivi della città turca: moschea, madrasa, ospedale, biblioteca, ospizio, bagni per le abluzioni, refettorio, al fine di costruire, per volontà del Sultano, più che un complesso di edifici, una parte di città in grado di avere una propria autonomia.

La *külliyçe* di Bayaceto Yldirim a Bursa è uno dei primi esempi di questa idea di città in cui ancor oggi è chiaramente leggibile il sistema formale di moschea, madrasa e *türbe* (tomba del sultano) che resiste all’addensarsi del tessuto urbano al contorno che ha invece assorbito l’edificio dell’hammam; i tre elementi rappresentano le figure di una composizione che sta in una forte relazione anche alla forma della terra: l’edificio moschea è posto su un podio leggermente più in alto rispetto ai due elementi della madrasa e dell’aula cupolata tetrastila che definisce la *türbe*. Anche nella Yechil-külliyçe gli edifici della moschea, madrasa e *türbe* partecipano ad un’idea di composizione ‘per parti’ in cui gli elementi che ‘emergono’ per forma dal sistema urbano non sono però direttamente in rapporto tensionale tra loro: l’edificio della madrasa che assume la corte come tipo cui affidare la struttura formale segue, sullo stesso asse, la giacitura della moschea orientata a La Mecca. Brani





di tessuto che assorbono tra l'altro l'hammam e l'imaret (mensa per i poveri) impediscono una diretta relazione tra le due aule che invece si stabilisce tra la figura quasi quadrata della moschea e quella ottagonale della tomba posta di fronte.

Questa modalità insediativa propria della città turca, seppur lontana nei principi di relazione 'tra le cose' all'idea sulla quale si fonda la città greca, è un esempio di una maniera che concorre alla formazione di spazi aperti, anche in rapporto con la natura dei grandi giardini, nella quale gli edifici pur non esprimendo la «somma internamente organizzata delle tensioni necessarie al caso contemplato»¹⁵ come appunto avviene nella sintassi compositiva greca, concorrono alla formazione di una città a più elementi in cui l'edificio moschea che assume il ruolo principale in una logica di composizione gerarchica, è sempre 'accompagnato' da elementi che definiscono gli spazi della vita pubblica.

L'impianto formale più chiaramente leggibile da un'analisi morfologica della città di Bursa è il sistema di corti definito dall' 'area dei mercati' ove notiamo la persistenza degli spazi commerciali annessi all'edificio moschea; ma ancora un'altra idea di città turca è rintracciabile negli insediamenti di Istanbul, quando la Costantinopoli bizantina passò ad essere capitale dell'Impero ottomano. Questa 'conversione' generò infatti un cambio radicale nella costruzione della nuova città: la città romana era fondata su due grandi assi ortogonali lungo i quali si attestava un triplice sistema di fori – Foro di Arcadio, Foro Bovis, Foro Tauri, che si concludeva con l'ippodromo e la chiesa di Santa Sofia.

Nei secoli, i monumenti antichi furono sostituiti dalle costruzioni bizantine, e a sua volta dagli edifici ottomani. Giustiniano aveva fatto costruire la chiesa di Santa Sofia sopra un antico tempio pagano di Bisanzio; dopo l'assedio di Costantinopoli da parte del sultano Maometto II, la basilica viene trasformata nella moschea di *Aya Sofya*.

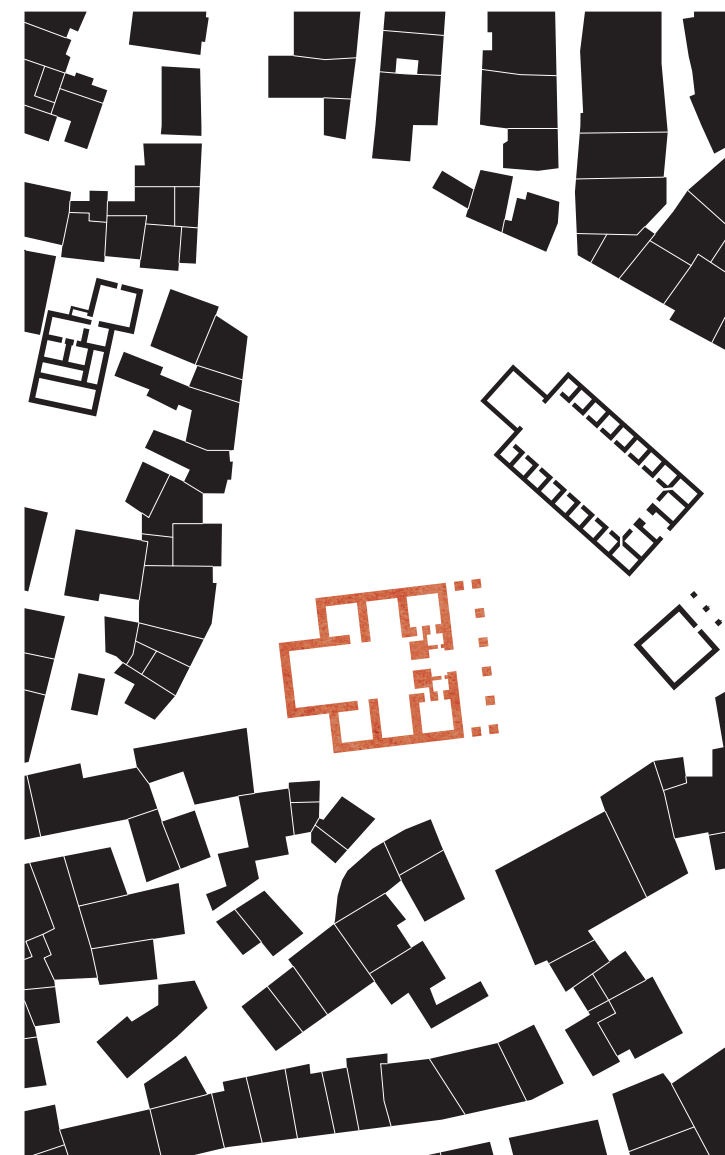
In epoca ottomana, oltre a trasformare le chiese in moschee, il sistema stradale si infittisce per organizzare la città in più parti ciascuna delle quali dotata di una propria autonoma *külliyeye*. Così *Suleymanye külliyye* è un grande spazio al cui centro vi è la moschea congregazionale posta all'interno di un recinto che accoglie pezzi di natura, intorno alla quale

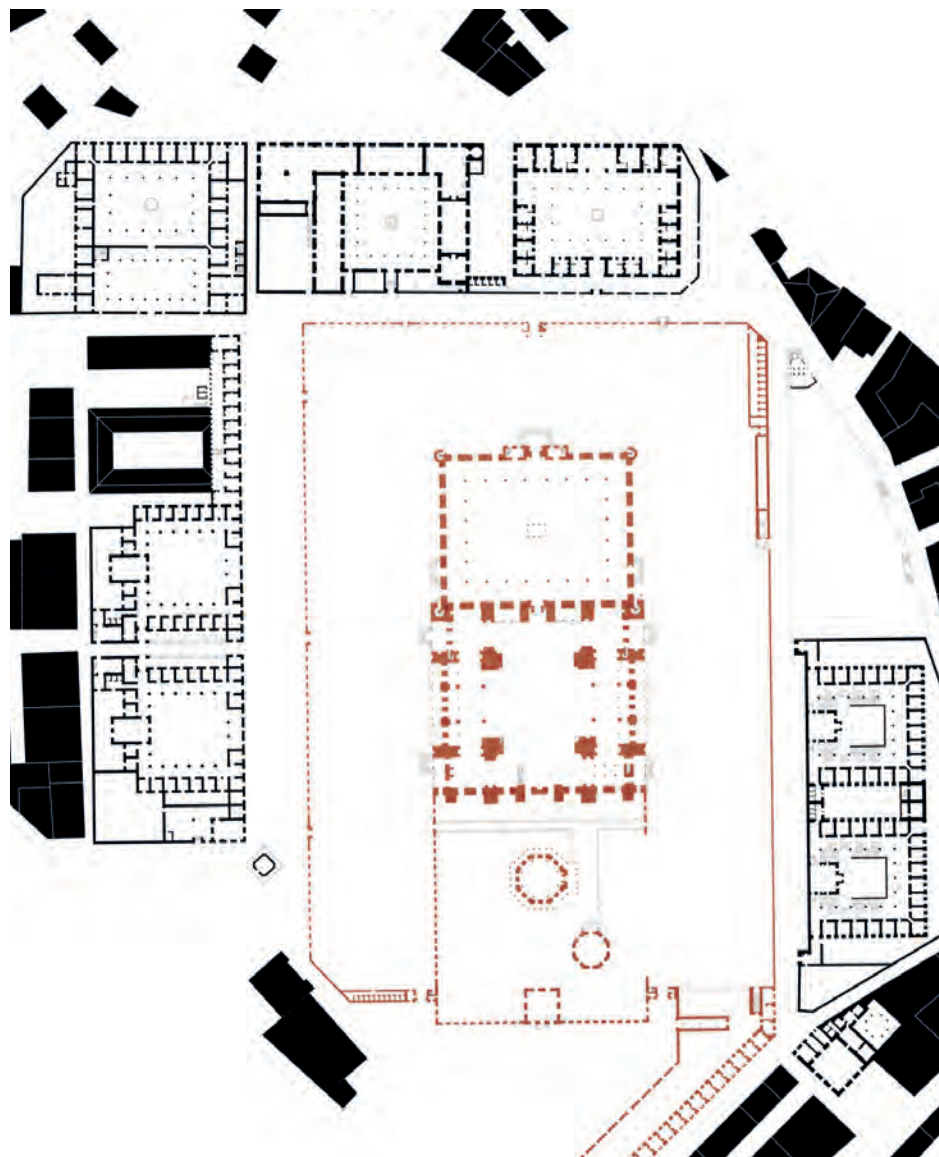
si dispongono, susseguendosi gli edifici che ne completano l'impianto: cinque madrase, una scuola di medicina, un ospedale, un ospizio, le tombe del sultano e di sua moglie, i bagni e le fontane per le abluzioni. Il disegno di pianta ha l'efficacia di conferire al sistema al contorno un ordine che il tessuto urbano non presenta nella sua morfologia. Più a sud, dal lato opposto alla moschea di Solimano, la *külliyye* di Bayezid, con la moschea, l'ospizio, i bagni, i caravanserragli, la madrasa e una scuola elementare completano, chiudendone la composizione, il sistema del Grand Bazar definendo una piazza che apre al grande complesso universitario attraverso la giacitura della moschea.

Oggi, a distanza di sei secoli dagli impianti ottomani, Recep Tayyip Erdoğan attuale presidente della Turchia fonda la sua strategia politica finanziando in Turchia e in Europa la costruzione di numerose moschee, spesso su modello di quelle realizzate in epoca ottomana in una visione di patrimonio che tende a preservare valori linguistici legati a stilemi del passato la cui riproposizione tal quale genera il 'prototipo', a dispetto di un'eredità formale i cui valori atemporali sono da rintracciare nelle modalità di insediamento, precedentemente delineate, da assumere come un patrimonio di forme da cui attingere per il progetto di nuove parti di città.

Note

1. Cfr: D. Chmelnickij, *Arcitektura Stalina. Psihologija i stil'*, Moskva, 2007; D. Chmelnickij, *Zodčij Stalin*, Moskva, 2007; D.A. Papov, *Socialističeskij realizm: Metod, stil', ideologija*, in *Istoričeskie, Filosofskie, političeskie i juridičeskie Nauki, kulturologija i iskusstvovednie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota, 2013, n.12, part.2, pp.162-166.
2. V. Paperny, *Cultura Due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, (1.ed. 1985), Roma 2017, pp. 23-31.
3. P. Blake, *The Soviet Architectural Purge*, in "Architectural Record" 106, n.3, 1949, pp. 127-9; J. Fizer, *Some observations on the Alleged Classicism of Socialist Realism*, in "Studies in Soviet Thought 15", n. 4, 1975, pp. 327-337.
4. Cfr. *Le jeu de Michel Foucault*, in "Les cahiers du chemin", n.29, 15 gennaio 1977, pp. 12-29.
5. Tra il 1931 e il 1933 furono approvate delle misure legislative che trasformarono il sistema economico della capitale, le associazioni artistico-letterarie e l'organizzazione del lavoro e della libera professione.
6. F. Deo, *Tempo di viaggio. La formazione dei russi in Italia 1750-1850*, in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo/The City, the Travel*,





- the Turism*, Atti del Convegno, Cirice, Napoli 2018, pp.1189-94.
7. J.L. Cohen, *Accademismo e realismo "socialista" in Russia, 1930- 1940*, in G. Ciucci (a cura di), *Classicismo e Classicismi. Architettura Europa / America 1920-1940*, Electa, Milano 1995, pp. 30-50.
8. E. A. Rees, *Iron Lazar: a Political Biography of Lazar Kaganovich*, Anthem Press, 2012.
9. *Introduzione*, in *Raboty arhitekturnykh masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p.9.
10. G. C. Argan, Le «Rettoriche» e l'arte Barocca, in *Atti del convegno Rettorica e Barocco*, Bocca, Roma 1955, pp. 9-14.
11. Ogni laboratorio era sotto la guida di un "maestro" – figuravano i nomi più importanti del corpus di architetti dell'Unione Sovietica – e ciascuna lavorava indipendentemente. Da questo momento il lavoro venne dichiaratamente inteso come lavoro creativo, artistico - si consideri che all'interno del Dipartimento di Pianificazione urbana vi era anche un piccolo corpo di artisti-scultori. La progettazione era articolata in due momenti distinti, uno ideativo, sviluppato individualmente dall'architetto-autore, che era il principale responsabile del progetto e curava anche i rapporti con la committenza. Questi concepiva il *concept* poi sviluppato insieme al team di architetti, e da questa collaborazione nasceva il progetto definitivo. L'architetto-autore era responsabile dell'intero processo di progettazione e costruzione e curava anche l'aspetto economico.
12. Cfr I.A.Kazus', *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicja, Moskva 2009., p.170.
13. A. De Magistris, Paesaggi del realismo socialista, in *URSS anni '30-'50, paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997, p. 12.
14. Il «concetto di *külliyje* si basa sulla più antica forma della moschea o djami dove l'edificio ospitava sia il luogo di preghiera che dell'insegnamento oltre a fungere da ostello. Successivamente furono aggiunti altri servizi sotto un documento di fondazione, ciascuno all'interno di un edificio situato a sua volta dentro un recinto», G. Goodwin, voce "*Külliyje*", in *The Enciclopedia of Islam*, vol. V, Brill, Leiden 1986, p. 366. Per il concetto di *Külliyje* si vedano anche gli studi di Ulya Vogt-Göknil in particolare *Osmanische Türchei*, Hirmer Verlag, Fribourg 1965 e *Die Moschee. Grundformen sakraler Baukunst*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich und München 1978, le ricerche di Michel Ragon pubblicate in *L'Homme et les villes*, Albin Michel, Paris 1995.
15. W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano 1968, p. 29.

Didascalie

Fig. 1: Ivan Žoltovskij, Dom na Mochovoj, 1934.

Fig. 2: Il'ja Golosov (Masterskaja n.4), Dom Tass, 1934.

Fig. 3: Yldrim külliyye.

Fig. 4: Suleymanye külliyye.

Architettura contemporanea e contesto storico. Il caso-studio del museo Peggy Guggenheim a Venezia

Ermelinda Di Chiara

Sapienza Università di Roma, DRACo - Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione, dottoranda, ICAR 14, dichiaraermelinda@gmail.com

La città

«Il metodo storico sembra essere quello capace di offrirci la verifica più sicura di qualsiasi ipotesi sulla città; la città è di per se stessa depositaria di storia. In questa ricerca noi abbiamo visto il metodo storico da due diversi punti di vista; il primo riguarda lo studio della città come fatto materiale, un manufatto, la cui costruzione è avvenuta nel tempo e del tempo mantiene le tracce, sia pure in modo discontinuo. [...] Il secondo punto di vista riguarda la storia come lo studio del fondamento stesso dei fatti urbani; e della loro struttura. Esso è il completamento dell'altro e riguarda direttamente non solo la struttura materiale della città, ma anche l'idea che noi abbiamo della città come sintesi di una serie di valori. Esso riguarda l'immaginazione collettiva.»¹

La città intesa come 'testo' di storia rappresenta una tematica largamente discussa in molti studi italiani a partire da *L'architettura della città* di Aldo Rossi, in quanto non è possibile immaginare di progettare in un tessuto storico e su un manufatto di antico impianto senza porsi il problema dell'«elemento storico»², determinante nei fatti urbani.

Venezia, città storica per eccellenza, è esemplare da questo punto di vista, in quanto in essa è chiaramente evidente quell'*elemento storico* che regola e ordina la costruzione della città e dal quale è impossibile prescindere nel momento in cui si interviene con il progetto di Architettura. È, inoltre, una città estremamente singolare, con una condizione ambientale sicuramente differente rispetto alle altre città italiane, collocata, come è, in un contesto lagunare. È caratterizzata da un tessuto fitto ed omogeneo, da trame e da impianti che si ripetono, ma anche da grandi architetture - grandi complessi religiosi, edifici prestigiosi che si affacciano soprattutto sul Canal Grande, il 'luogo più segnatamente urbano' - con le quali l'Architettura rappresenta i suoi valori collettivi. È, tuttavia, una città in cui, al pari di altre importanti città storiche come Napoli, si interviene molto poco, per usare un eufemismo, con un progetto di Architettura contemporanea. Questo è dovuto al fatto che «in Italia si è affermata una cultura della conservazione che si è resa autonoma dalla cultura del progetto e che, probabilmente, agisce in chiave eccessivamente vincolistica»³ impedendo in questo modo alla nostra

epoca di 'poter esprimere una propria grandezza', á la Mies. Questo atteggiamento, tuttavia, sembra essere un paradosso, in quanto le città storiche italiane, luoghi in cui si sono condensati i valori di una storia lunga secoli, sono tali proprio perchè si sono sempre trasformate su loro stesse. È da queste premesse che parte e si sviluppa il caso-studio del progetto per il museo *Peggy Guggenheim* a Venezia.

Il Palazzo

Palazzo Venier dei Leoni, oggi meglio conosciuto come *Peggy Guggenheim museum*, rappresenta una interessante occasione per sviluppare la tematica del 'costruire nel costruito'⁴, tematica che, in questo caso specifico, assume connotati ancora più complessi dato che non si tratta di intervenire solo su un manufatto di pregio, al quale si riconosce il valore di *monumentum* o di 'elemento primario'⁵, ma anche in una città storica e complessa come Venezia. Essendo la città e i monumenti, «termini concreti per l'architettura»⁶, il nostro patrimonio, *The Peggy Guggenheim museum in Venice*, progetto elaborato in occasione della tesi magistrale in composizione architettonica ed urbana, rappresenta un tentativo di intervenire sul patrimonio esistente con la consapevolezza della necessità di una trasformazione resa possibile da una lettura analitica sia del tessuto storico che del manufatto di pregio al fine di mettere in atto un progetto di Architettura che miri a valorizzare e a tutelare la loro identità formale e figurale. Una trasformazione che ha alla base una scelta consapevole ed appropriata proprio per la capacità di assumere i valori del manufatto e del tessuto come materia stessa dell'agire conferendo loro nuove prospettive in grado di definire costrutti formali rispondenti alle esigenze contemporanee ma, al tempo stesso, colti nel rimettere in gioco le lezioni della storia e gli ordini sintattici che l'assetto tipologico è in grado di offrire.

Il Palazzo 'non finito' è situato nell'area di San Vio, localizzata nel sestiere di Dorsoduro, lungo il percorso tra il Ponte dell'accademia e Punta della Dogana. Una attenta lettura della cartografia storica di Venezia dimostra l'evoluzione dell'isolato su cui sorge Palazzo Venier dei Leoni. In particolare, le mappe⁷ più datate dimostrano come l'isolato originaria-

mente si presentasse come un isolato a blocco di case gotiche, successivamente trasformatosi in un isolato aperto e poi, con la costruzione del Palazzo, in un isolato a corte, che, con il tempo, ha subito un processo di intasamento, perdendo sia la sua originaria configurazione che il rapporto con la costruzione stessa. La storia del Palazzo si presenta ancor più travagliata: oggi luogo di esposizione al pubblico della collezione di Peggy Guggenheim, ricca collezionista d'arte americana, doveva essere una maestosa residenza in stile neoclassico, di cinque piani con corte interna privata e inaccessibile, un mezzanino e piani nobili superiori, che si affacciava sulla riva del Canal Grande⁸. Le motivazioni della rivisitazione dei disegni originari, prima, e della brusca interruzione dei lavori, poi, continuano ad essere sconosciute, tuttavia, ad oggi, l'intervento progettuale per questo manufatto di pregio si rende necessario in virtù dell'esigenza di ampliare gli spazi museali sia perché al momento è possibile esporre solo una piccola parte della immensa collezione di Peggy Guggenheim sia perché l'area del museo, in relazione al numero di visitatori, presenta dimensioni eccessivamente ridotte⁹.

Il progetto

Tralasciando le esigenze funzionali, pur rilevanti, l'intervento su Palazzo Venier dei Leoni è stato assunto come un 'esercizio' progettuale in relazione al tema, più volte discusso e declinato, ma ancora di estrema attualità ed interesse, del rapporto tra progetto contemporaneo e patrimonio esistente. Scartando a priori ogni ipotesi di ricostruzione in stile che costituirebbe un falso storico¹⁰, ma anche la 'museificazione' dell'edificio lasciato nello stato attuale con minimi interventi e l'aggiunta disacrante e irrispettosa, l'atteggiamento metodologico-progettuale che si è assunto nella dialettica nuovo-antico consiste nell'intervenire con un progetto di Architettura dimostrando come l'Architettura possa rispettare e tutelare il patrimonio ma al tempo stesso trasformare. In particolare, l'esercizio progettuale *The Peggy Guggenheim museum in Venice* ha assunto l'obiettivo di riconfigurare in qualche forma simile al progetto originario il volume di Palazzo Venier dei Leoni per ridefinire un fronte sul Canal Grande e liberare da tutte le superfetazioni lo spazio retrostante a

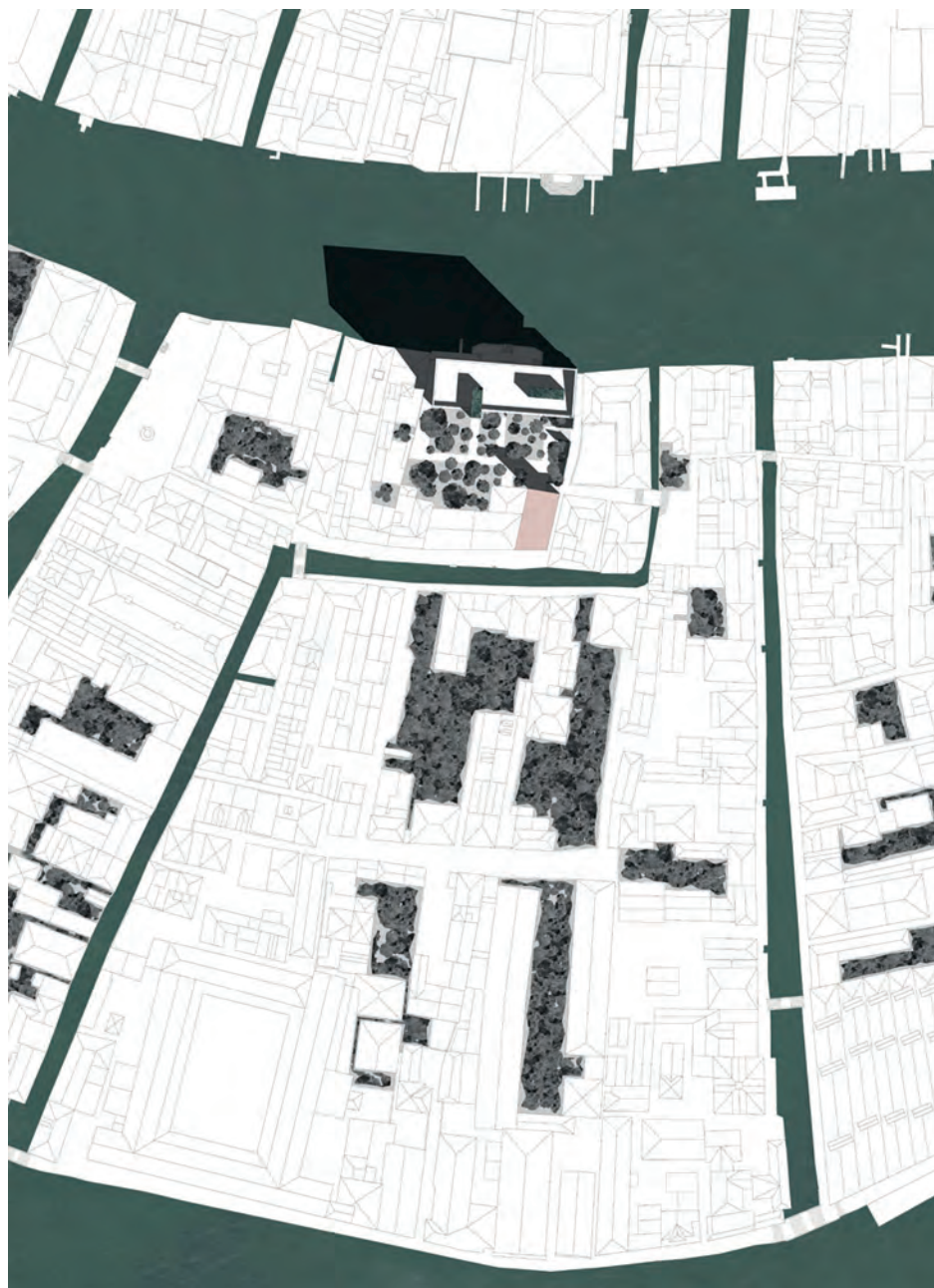
giardino pubblico. In questo modo, richiamando la recente lettura spazialista della città di Uwe Schröder, il progetto definisce una *esternità* nell'*internità*¹¹ del tessuto storico, denso e compatto veneziano.

La sperimentazione progettuale, alla luce di quanto fino a questo momento discusso, ha perlustrato quattro differenti variazioni con lo scopo di sondare e di verificare, da un punto di vista pratico, la maggiore o minore efficienza e adeguatezza al caso oggetto di indagine. Dopo una prima fase analitica, dunque, si è passati all'elaborazione concettuale delle quattro ipotesi che messe a confronto, secondo la metodologia proposta da Martin Boesch¹² e altri (Lupini, Machado), consentono una chiara articolazione e valutazione delle potenzialità, dei limiti e dei caratteri distintivi sul piano formale ed urbano che ognuna porta con sé. In particolare, le differenti variazioni progettuali hanno riguardato il tema del rapporto con l'antico e, dunque, il 'costruire in continuità' o il 'costruire in discontinuità', e il tema del rapporto con la costruzione. La scelta è ricaduta sulla variazione in cui il sistema costruttivo assolutamente indipendente rispetto alla costruzione originaria e il 'costruire in discontinuità', piuttosto che in continuità, hanno manifestato efficacemente la volontà di separare il nuovo dall'antico, il progetto dalla preesistenza.

L'intervento si concretizza nella progettazione di due volumi. Il primo, con funzioni annesse al museo, quali biglietteria ed uffici, ridefinisce il fronte sud su Fondamenta Venier dei Leoni, ripristinando l'originaria configurazione così come riportato nelle cartografie storiche. Rappresenta una grande porta di accesso prima al giardino pubblico, dal quale è possibile accedere anche grazie ai due nuovi ingressi su Calle S. Cristoforo, e poi al *Peggy Guggenheim museum*, il cui accesso è selezionato e controllato. Il secondo volume, invece, si erge al di sopra, ma in modo discontinuo, del Palazzo storico, cercando di recuperare quell'originario rapporto che Palazzo Venier dei Leoni stabiliva con il prospiciente Palazzo Ca' Corner con il quale avrebbe dovuto 'gareggiare' in termini di bellezza e magnificenza.

Il progetto, tuttavia, si impone dei limiti nella ricostruzione del fronte del manufatto di pregio, dettati proprio dall'attenta lettura morfologica e tipologica della città: 'costruire sul costruito' senza superare le 'leg-





gi' dell'esistente, vale a dire l'altezza massima degli edifici presenti sul fronte nord del Canal Grande, fatta eccezione, ovviamente, per la Chiesa di S. Maria della Salute che, per motivazioni insite nel suo essere, svolge un ruolo differente rispetto agli altri 'fatti urbani' presenti sulle rive del canale. L'intervento progettuale su Palazzo Venier dei Leoni intende conservare pressoché invariata la configurazione del piano interrato e del primo piano, fatta eccezione per l'inserimento di due nuovi blocchi che accolgono i servizi. La vera intenzione progettuale, tuttavia, si palesa a partire dal secondo piano: questo è il piano dell'affaccio, il piano che attualmente corrisponde alla terrazza del museo, per il quale viene mantenuta una destinazione d'uso analoga, in quanto è l'unico punto attraverso il quale è possibile affacciarsi al Canal Grande e contemporaneamente al giardino interno. Dal piano al di sopra della loggia, infatti, si manifesta una totale chiusura verso il canale, alla quale corrisponde una selezionata apertura verso lo spazio della corte naturale, accentuata dalla tensione del volume scala-ascensore. Il nuovo volume, infine, si conclude con un piano completamente scoperto che, nel voler rievocare un'altana, conserva la chiusura verso Canal Grande e l'affaccio verso lo spazio naturale.

Conclusioni

La riconfigurazione del volume di Palazzo Venier dei Leoni che consente di definire un nuovo fronte sul Canal Grande - estremamente introverso per imprimere quella radicalità necessaria capace di congiungere il tempo presente, passato e futuro, ma, al tempo stesso, un'azione progettuale che riconosce l'importanza del contesto storico nel quale si interviene - e l'intenzione di ripristinare il rapporto con l'isolato a corte - uno spazio dell'internità che possa diventare uno spazio pubblico e naturale, riconquistando, dunque, un rapporto con la natura - rappresentano le azioni progettuali attraverso le quali si è ritenuto opportuno intervenire sul patrimonio. Un esercizio progettuale che, in virtù di quanto sopra descritto, vuole inserire nel dibattito sul tema del rapporto tra progetto contemporaneo e patrimonio esistente, particolarmente 'acceso' nel nostro Paese, e che agisce considerando la 'cultura del pro-

getto', alla quale si intende auspicare, non vincolata alla 'cultura della conservazione', che invece si sta affermando in Italia. Riprendendo le parole di José Ignacio Linazasoro, «non si può fermare il tempo. Il non toccare nulla porta alla rovina delle cose [...]. Non si possono fare interventi 'musicali' ed ineffabili in architettura perché il tempo passa e non si ferma, siamo in una realtà viva su cui necessariamente intervenire, e la nostra domanda deve essere 'come intervenire?'»¹³, non 'se intervenire'.

Note

¹ Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.

² Aldo, Rossi (1966), *op.cit.*

³ Tratto dall'intervento *Un edificio-mondo nel contesto della città storica* di Federica Viscconti e Renato Capozzi in occasione del XXIX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana di Camerino (31 luglio - 4 agosto 2019), il quale ha avuto come tema proprio il rapporto tra architettura contemporanea e contesto storico.

⁴ Il tema del 'costruire nel costruito' è stato affrontato in diverse occasioni tra cui si cita: Renato, De Fusco (1988), *Storia dell'architettura contemporanea*, Roma, Editori Laterza; Rafael, Moneo (2007), *Costruire sul costruito*, Torino, Allemandi Editore; Giacomo, Leoni (a cura di), *Costruire sul costruito, intervista ad Aldo Rossi*, in *Area*, n. 32, 1997, pp. 44-47; Marco, Imperadori (2001), *Costruire sul costruito*, Roma, Carocci Editore.

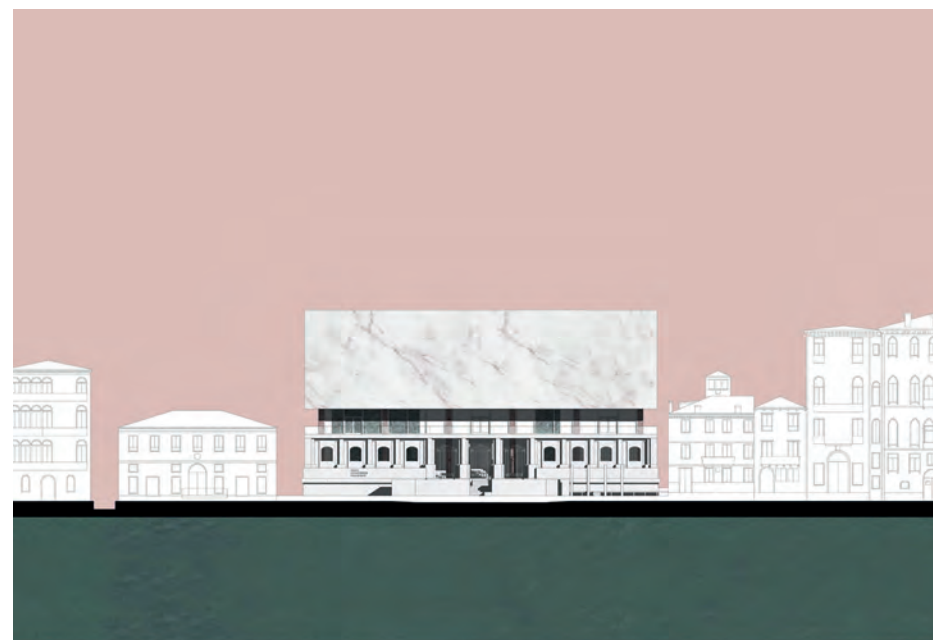
⁵ Aldo, Rossi (1966), *op.cit.*

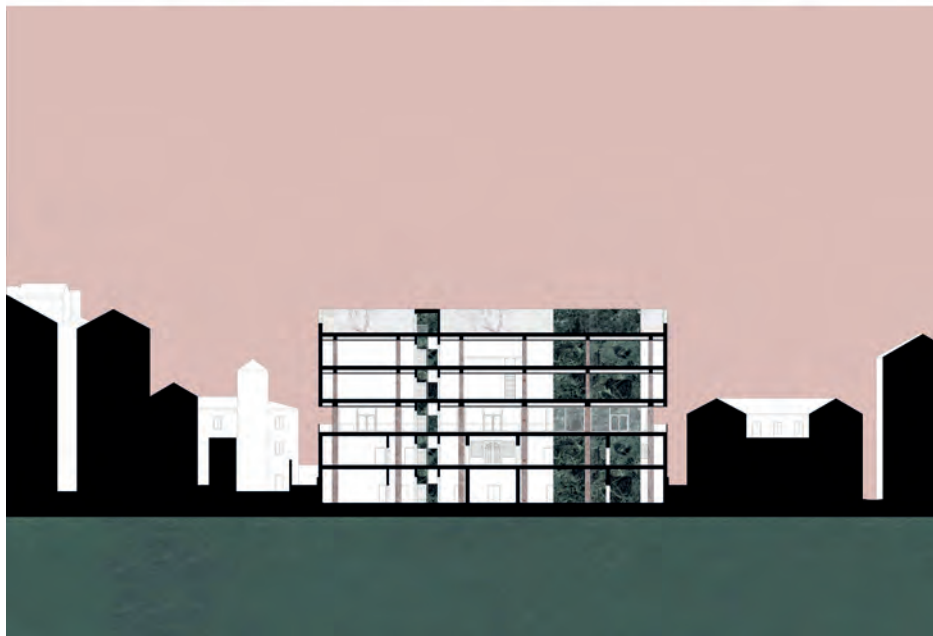
⁶ Nel saggio *Architettura per i musei* di Aldo Rossi, l'autore parla della necessità di individuare dei *termini concreti per l'architettura* e, a tal proposito, cita due termini: la *città* e i *monumenti*.

⁷ Lo studio cartografico della città di Venezia si è avvalso delle mappe storiche più significative per comprendere le trasformazioni del territorio veneziano: xilografia *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari (1500), pianta topografica della città di Venezia di Ludovico Ughi (1729), pianta topografica della città di Venezia di Giovanni Battista Paganuzzi (1821), planimetria della città di Venezia dei fratelli Combatti (1846).

⁸ Nel disegno dell'architetto Lorenzo Boschetti (1749) si apprezza il palazzo così come doveva essere nella sua configurazione originaria. Un ulteriore disegno, rivisitato per ragioni sconosciute rispetto a quello di Boschetti, è da attribuirsi a Domenico Rizzi (1753).

⁹ Il *Peggy Guggenheim museum* interessa un'area espositiva di 2.000 m² e un'area totale di 3.000 m². Nell'estate del 2015, il museo *Guggenheim* di Bilbao registrava circa 5.125 visitatori al giorno - contro i 1.266 del *Peggy Guggenheim museum* - con un'area espositiva di 11.000 m² e un'area totale di 24.000 m². In questo modo, il museo *Guggenheim* di Bilbao offre 2,14 m² per visitatore, contrariamente a quanto avviene nel museo veneziano che, invece, offre 1,5 m² per visitatore. Aumentando lo spazio





attuale del museo del 50% con circa 2.000 m², si riuscirebbe ad esporre fino al 70% della collezione del museo. In questo modo, ogni visitatore avrebbe a disposizione fino a 2,25 m².

¹⁰ Cesare Brandi in Cesare Brandi (1981), *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi enuncia il secondo principio del restauro: «il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purchè ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo».

¹¹ Il concetto di spazio, inteso come generatore di forma, è di fondamentale importanza nell'ambito degli studi urbani che sono alla base del progetto di Architettura. Uno spazio viene individuato attraverso i suoi limiti, ma, accanto a questo, ciò che diventa fondamentale nel definire gli spazi dell'internità e gli spazi dell'esternità, è il concetto di proporzione: uno spazio è concepito come un'esternità o come un'internità in base al rapporto di proporzionalità tra altezza degli edifici ed estensione dello spazio tra gli edifici. Uno spazio così, entro certe proporzioni e misure, delimitato ma scoperto non è inteso come un esterno ma come un interno della città: strade, corti, piazze pur essendo dei 'vuoti' assumono la condizione di interni urbani. Quando invece lo spazio assume le dimensioni di un campo, ovvero quando nelle dimensioni va oltre certe proporzioni e certe misure, è inteso come un esterno della città.

¹² Cfr. Martin, Boesch; Laura, Lupini; João, F. Machado (2017), *Yellowred On Reused Architecture*, Milano, Silvana Editoriale.

¹³ *La memoria dell'ordine – Intervista a José Ignacio Linazasoro* di Garofalo D., in <http://www.artwort.com/2016/04/208/>.

Didascalie

Fig. 1: Tipologico con individuazione degli edifici primari (in rosso).

Fig. 2: Planivolumetrico.

Fig. 3: Prospetto nord e prospetto sud.

Fig. 4: Sezione longitudinale e sezione trasversale.

Tutti i disegni sono tratti dal progetto dell'autrice elaborato in occasione della tesi magistrale in composizione architettonica e urbana, *The Peggy Guggenheim museum in Venice*, presso la Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen (RWTH Aachen) avente come relatori i proff. Federica Visconti, Renato Capozzi, Uwe Schröder.

Bibliografia

La Biennale di Venezia (1985), *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia I - II*, Milano, Electa Editrice.

Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.

Uwe, Schröder (2015), *Pardié. Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Dov'era, ma come? Tre scenari per la ricostruzione post-sismica di Ischia.

Enrico Formato

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 21, e.formato@unina.it

Premessa

Nel corso del 2018, il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli ha stipulato un accordo con i Comuni di Casamicciola Terme e Lacco Ameno (Isola d'Ischia), al fine di sviluppare studi a supporto della revisione degli strumenti di pianificazione territoriale, per la ricostruzione degli insediamenti colpiti dal sisma del 2017. Gli scenari progettuali illustrati nel saggio, sviluppati dagli studenti del Laboratorio di Urbanistica del quale sono stato responsabile (Corso di Laurea Magistrale in Progettazione architettonica), sono da inserire all'interno di questa traccia di ricerca applicata. L'area di studio è sottoposta a elevatissime condizioni di rischio, sia di tipo sismico che idrogeologico. Tuttavia, il sito è segnato da "ritorni" degli abitanti che, anche dopo l'evento distruttivo del 1893 ricostruirono dov'era.

Inquadramento territoriale

Gli eventi sismici che hanno colpito nel corso del 2017 il territorio settentrionale dell'isola di Ischia hanno messo in luce una condizione di fragilità territoriale derivante sia dalla particolare natura dei luoghi che da quanto realizzato dall'uomo.

Innanzitutto, è da rilevare una situazione, geofisica e vulcanologica, che espone l'area a eventi distruttivi, storicamente ripetuti in serie di terremoti maggiori raggruppati in archi temporali ristretti: al sisma del 1881, paragonabile a quello del 2017, seguì infatti quello catastrofico del 1883 (Mercalli, 1884, Cubellis e Luongo, 1998; De Natale, 2018). Dopo il sisma del 1883 - la cui inedita distruttività richiese l'introduzione di un ulteriore grado nella scala Mercalli (l'XI grado, catastrofico, appositamente inserito dal sismologo) - sia i Consigli agli Ischitani scritti dallo stesso Mercalli (pubblicati nel 1884), sia il Piano regolatore, elaborato dal Comitato governativo nel 1883, rilevarono l'inopportunità di ricostruire in loco, prevedendo nuovi insediamenti dislocati in aree esterne alla zona di massima vulnerabilità. Fu individuata, inoltre, l'opportunità di utilizzare per la ricostruzione la tipologia costruttiva della cosiddetta "casa baraccata", realizzata con telai lignei o metallici e tamponature lapidee. Si suggerì l'adeguamento dei manufatti in muratura nelle aree di bordo a quelle del cratere, raccomandando la riduzione in elevazione

degli edifici. Tuttavia, sebbene alcuni dei quartieri previsti dal piano del 1883 venissero effettivamente realizzati, si riprese a costruire, sin dai primi decenni del Novecento, nella zona di massima esposizione, in modo spontaneo, incrementale, con tecnologie inadeguate (Delizia et al., 2006). Col passare del tempo, affievolendosi il ricordo della forza distruttrice del sisma, l'area del cratere, compresa tra le frazioni di Maio e Bagni e le terme "della Rita", è stata oggetto di un considerevole incremento urbanizzativo, avvenuto sia per densificazione dei tessuti compatti (con sopraelevazioni e ampliamenti dei manufatti, edificazione su sedimi liberi), sia per diffusione insediativa. I Piani regolatori degli anni '80, sia quello di Casamicciola Terme che quello di Lacco Ameno prevedono ampie zone "C" di espansione a bassa densità proprio nell'area più esposta. Queste previsioni sono state in larga parte abrogate dalla Regione Campania (in sede di approvazione dei piani regolatori comunali) e poi dal Piano paesistico redatto dal Ministero dei Beni Culturali alla metà degli anni '90 e approvato nel 1999. Tuttavia, proprio in quelle aree, negli anni più recenti si è verificata una diffusione spontanea di manufatti non autorizzati, sia di tipo abitativo che per piccole attività produttive.

La particolare condizione di vulnerabilità sismica è aggravata dalla presenza di condizioni di rischio idrogeologico anche molto elevato, causato dalla presenza di insediamenti, sia densi che sparsi, posti in aree instabili e/o esposte a esondazioni.

A tutt'oggi, sono circa 2500 gli abitanti sfollati espulsi dalle abitazioni incluse nella "zona rossa", dichiarate inagibili il 22 agosto 2017. Resta centrale il quesito se sia opportuno - e nel caso affermativo: a quali condizioni - tornare a vivere nella zona di massima esposizione al rischio sismico: è giusto ricostruire in loco, consolidando una situazione di fatto ampiamente in contrasto con le condizioni di vulnerabilità e di tutela paesistico-ambientale?

Invarianti strutturali

Il Laboratorio di Urbanistica¹ ha approfondito - con riferimento specifico al caso di Ischia - il tema della trasformazione di insediamenti critici, a partire da posizioni orientate al riciclo e, più in generale, alla sostenibi-

lità delle trasformazioni. Una posizione che, da un lato, ricerca nuovo significato al "patrimonio" esistente (Magnaghi, 2010) e dall'altro lato guarda alla messa in sicurezza territoriale, alla valorizzazione delle risorse naturali, alla coesione sociale, all'innovazione tecnologica e alla riforma delle infrastrutture volte all'accessibilità (Secchi, 2010).

L'attività progettuale ha preso inizio con un sopralluogo nel cratere sismico e si è sviluppata con momenti seminariali, di discussione collettiva, anche aperti a docenti ed esperti provenienti da altre discipline ed atenei e a rappresentanti delle istituzioni. Attraverso ampie discussioni in aula, si è pervenuti alla definizione delle scelte strategiche che sono state assunte come "invarianti" del progetto dei diversi gruppi di studenti. La prima invariante consta nella individuazione di un parco di riconnessione tra l'area del cratere sismico e la linea di costa. Il parco si appoggia sulle aste torrentizie provenienti dal Monte Epomeo, assumendo sia valore di corridoio ecologico che di riconnessione pubblica, con percorsi di risalita nel verde, piste ciclabili, possibili risalite meccaniche. Il reticolo idrografico è oggi quasi totalmente interrato ed intubato e conferisce all'area alti livelli di rischio e pericolosità idraulica. In tutte le varianti progettuali il tema è affrontato con interventi di rinaturalizzazione degli alvei torrentizi che diventano così matrice di un nuovo grande parco territoriale con differenti livelli di priorità realizzativa ed estensione; il lavoro di naturalizzazione delle aste torrentizie, definisce fasce e radure di allagamento e laminazione, buffer zone per la mitigazione del rischio idraulico. La seconda invariante attiene al rapporto tra il progetto di riconfigurazione e le "preesistenze ambientali" (Nathan Rogers, 1955; Gregotti, 1966), intese come tracce del palinsesto territoriale (Corboz, 1985). Si tratta di un tema declinato in modo differente nelle diverse ipotesi progettuali ma che tuttavia presenta costante l'attenzione al *genius loci* e al contesto specifico in cui il progetto di ricostruzione si inserisce. Infatti, persino nell'ipotesi più radicale di totale delocalizzazione abitativa dalla zona di massima esposizione sismica (l'area in zona Mercalli XI) è ancora la persistenza delle tracce storiche ad accompagnare il riutilizzo delle aree, non più necessariamente in chiave abitativa ma con usi turistici, ricreativi, agricoli. Infine, tutti i gruppi hanno lavorato considerando il ciclo legato alla necessità di reimpiegare in loco i rifiuti da

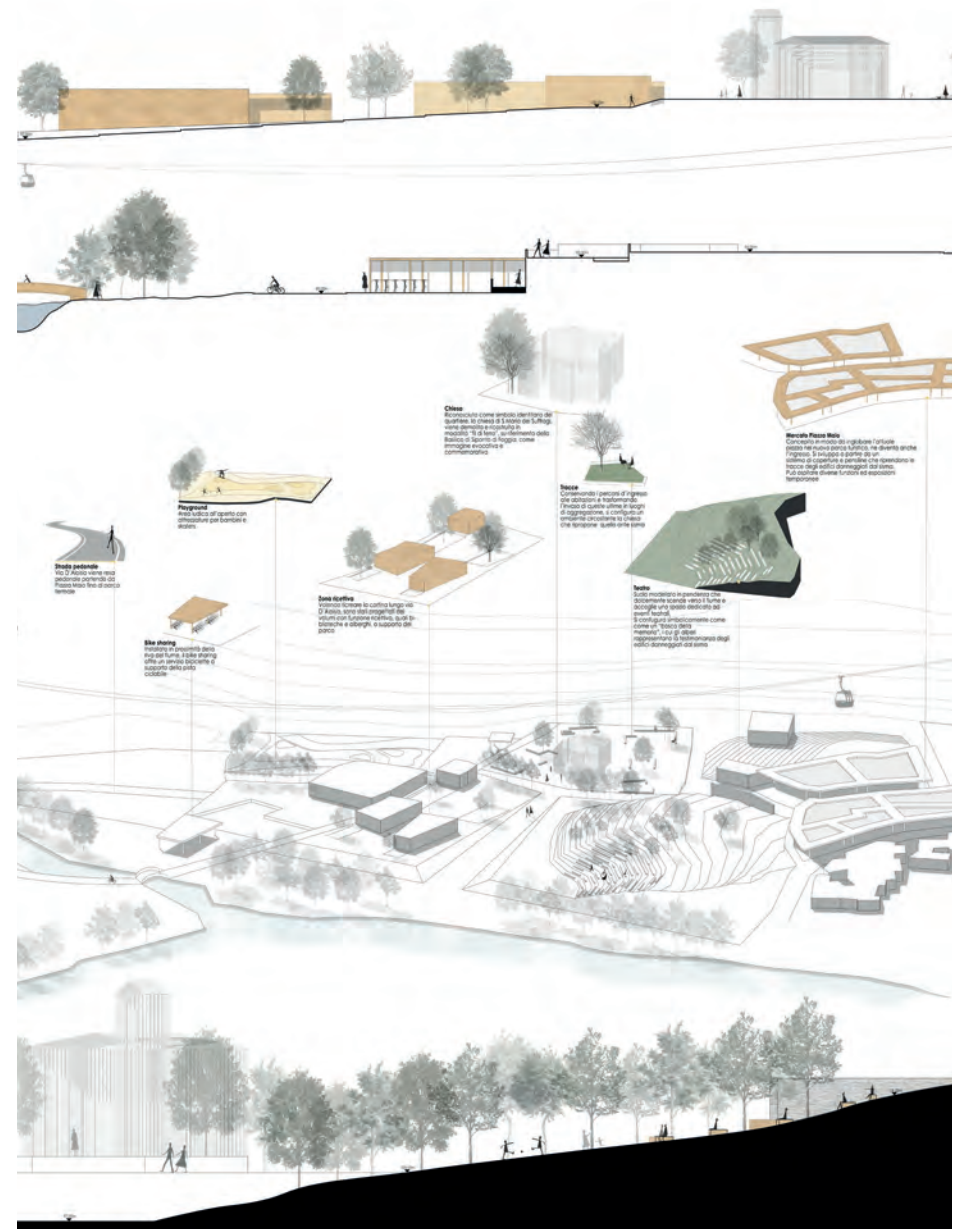
demolizione: mediante cantieri di demolizione selettiva e con il riutilizzo degli inerti sia per la configurazione di “nuovi suoli”, sia nella sistemazione degli spazi pubblici, sia ancora come materiale di base per i tamponamenti dei nuovi edifici a struttura intelaiata, prevalentemente a uno/ due piani e struttura in legno e/o metallo².

Esplorazioni progettuali

Gli studenti hanno istruito, aggregati in piccoli gruppi, la parte analitica e interpretativa del lavoro, fino alla proposta di concept; successivamente sono stati invitati ad aggregarsi, sulla base delle analogie delle proposte discusse in aula, in tre macro-gruppi, ognuno dei quali identificato da un motto.

L'ipotesi identificata dal motto Memento propone la delocalizzazione delle abitazioni situate nella zona critica. Di contro, le ipotesi identificate con i motti Rareca e Kintsugi, prevedono la persistenza di abitazioni all'interno della zona Mercalli XI, con una sostanziale riduzione dei volumi insediati e la riforma del sistema infrastrutturale. Entrambe le proposte sono caratterizzate dalla permanenza dell'insediamento storico delle frazioni di Fango e Maio, con riconfigurazione volumetrica desunta dalla mappa Igm del 1956. Gli edifici, riportati ad un'altezza media di uno/due piani, consolidati oppure demoliti e ricostruiti con strutture intelaiate antisismiche, ritrovano una forte connessione con il sistema ambientale di bordo, sia verso la valle ripariale sia verso le pendici collinari. La delocalizzazione della quota di alloggi non reinsediata avviene in modo differente.

Il gruppo Kintsugi propone di delocalizzare parte degli alloggi in un sistema di edifici-limite – composti da case a un piano - serviti da nuove infrastrutture stradali, posizionati oltre alla fascia di orti e giardini dell'edilizia d'impianto; la restante quota di alloggi è disposta in cinque cluster insediativi a corte aperta. La nuova strada di arrocco e la delocalizzazione di parte delle volumetrie insediate, consente di liberare gli insediamenti storici dalla proliferazione edilizia degli ultimi decenni, assicurando una maggiore efficienza sistemica all'intero centro insediato. Il progetto si struttura sulla continuità, ecologica e d'uso pubblico, assicurata da tre grandi parchi: il parco fluviale, il parco termale e il par-





co periurbano. Il parco fluviale si dirama lungo l'asta torrentizia riportata alla luce, le cui sponde vengono messe in connessione mediante un sistema di ponti pedonali. Il parco termale, in posizione baricentrica tra le ripristinate linee d'acqua e le pendici del colle, è composto da terrazze agricole cui si alternano aree alberate, stabilendo una continuità paesaggistica con il Monte Epomeo. Il parco periurbano, posto ad ovest del torrente, è caratterizzato dalla giustapposizione di aree agricole e aree alberate fruibili attraverso percorsi di mobilità lenta.

Il gruppo Rareca delocalizza parzialmente i volumi interni all'area di massima esposizione su di un anello stradale esterno che diventa matrice di un insediamento di edifici bassi. Oltre al turismo, il progetto si propone di supportare le tradizionali attività agricole non solo in funzione di forme di autoproduzione ma anche di produzione di viti, vini e prodotti la cui esportazione costituisce una fetta dell'economia dell'isola. Gli obiettivi di riduzione del rischio sono perseguiti all'interno del progetto di paesaggio secondo principi di circolarità. Il torrente La Rita è riportato in superficie fin sulla linea di costa, riconfigurandosi come una nuova porta di accesso all'isola. Particolare attenzione è inoltre rivolta al riuso dei materiali provenienti dalle demolizioni: queste procedono contestualmente alla messa in sicurezza dei pendii che è attuata tramite piantumazioni, nell'area naturalistica del parco, e mediante la costruzione o il ripristino dei tipici muretti a secco ischitani sui suoli agricoli coltivati.

Il gruppo Memento propone la quasi completa delocalizzazione delle cubature residenziali situate nella zona Mercalli XI: gli alloggi sono dislocati lungo un percorso insediativo anulare, con affaccio sull'area, non più abitata, del cratere sismico. I nuovi insediamenti si compongono di edifici bassi aggregati su corti aperte che dialogano con i campi agricoli e gli edifici storici (sismicamente adeguati). Le due frazioni di Fango e Maio vengono trasformate in un parco territoriale in relazione alle condizioni ambientali preesistenti e gli usi attesi. Il pendio occidentale, non eccessivamente compromesso dall'edificazione, è destinato, nel tempo, al ritorno di un uso agricolo dei suoli; spostandoci in direzione est, l'area più esposta ai rischi ambientali è rimboschita in continuità ecologica con i pendii del monte Epomeo. La zona Mercalli XI ad est,

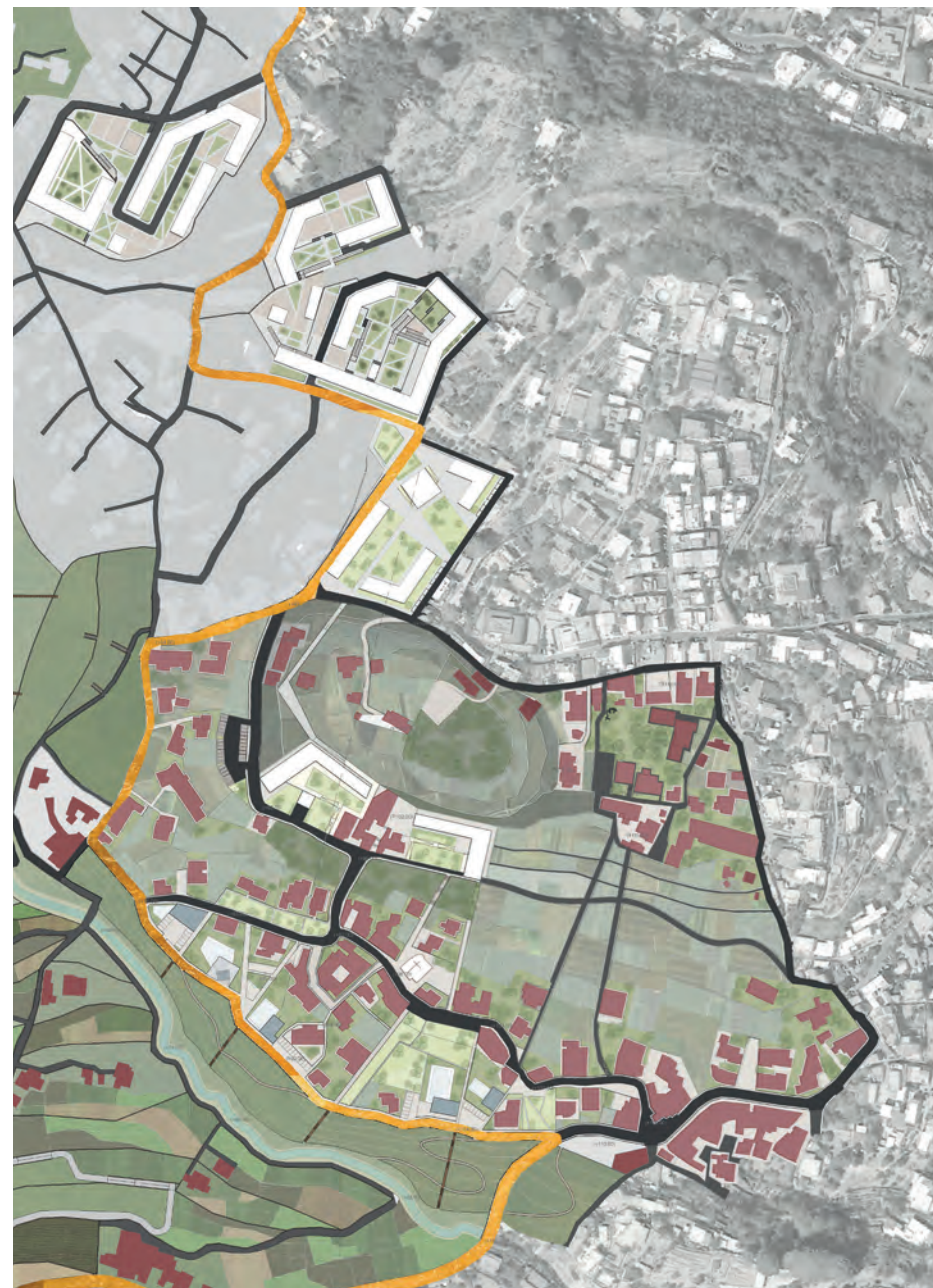
a seguito della delocalizzazione delle abitazioni, è ripensata come un parco dai caratteri urbani a supporto dell'uso turistico e dei nuovi e preesistenti quartieri di bordo. Vasche termali, servizi non edificati e piazze con esercizi commerciali e ricreativi si alternano seguendo i tracciati del vecchio borgo mentre alcuni edifici simbolici (come la Chiesa del Purgatorio nella frazione di Maio) sono ricostruiti con strutture metalliche a vista, con il duplice obiettivo di preservare la memoria storica e di consentire agli abitanti dell'isola di mantenere un uso effettivo, collettivo ed innovativo dei luoghi. L'intera area del cratere sismico, oggetto di delocalizzazione insediativa, è trasformata in un parco termale fondato sulle tracce degli insediamenti preesistenti, punteggiato da alcuni "monumenti", direttamente collegato al Porto mediante una funivia. Il risultato è di un "cretto": analogo a quello di Burri a Gibellina ma abitato, dedicato all'ospitalità turistica e alla ricreazione.

La sperimentazione didattica ha costituito la base per attività di ricerca che stanno portando alla definizione di un Piano urbanistico intercomunale coordinato con il Piano di ricostruzione delle zone terremotate. Le ipotesi progettuali definite dagli studenti, tra loro alternative, hanno costituito l'occasione per avviare il confronto con gli amministratori locali, contribuendo ad indirizzare il dibattito pubblico verso ipotesi di ricostruzione che compendiano le esigenze di messa in sicurezza con quelle dello sviluppo locale, senza trascurare i temi della memoria e dell'auto-riconoscimento comunitario dei terremotati, oggi in diaspora.

Note

¹ Il laboratorio di Urbanistica è composto dai moduli integrati di Progettazione urbanistica (ICAR/21), tenuto da Enrico Formato (docente responsabile) e Architettura del Paesaggio (ICAR/15), tenuto da Isotta Cortesi. Hanno collaborato al laboratorio, Marika Miano e Federica Vingelli.

² Le tecniche di riciclo dei materiali post-demolizione sono assunte dalla ricerca RE-PAiR. Resource Management in Periurban Areas: Going Beyond Urban Metabolism, finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del Programma Horizon 2020. Si veda per approfondimenti il sito: <http://h2020repair.eu/> (ultimo accesso: 10 maggio 2019).





Bibliografia

- Colonnese C. P., 1885, Case Baraccate in mattoni vuoti e legno: sistema di costruzioni per l'isola d'Ischia, Napoli.
- Corboz A., 1985, "Il territorio come palinsesto", Casabella, n. 516, pp. 22-27.
- Cubellis E. e Luongo G., 1998, "Il terremoto del 28 luglio 1883. Danni, vittime ed effetti al suolo", in Il terremoto del 28 luglio 1883 a Casamicciola nell'Isola d'Ischia, Servizio Sismico Nazionale, Roma, pp. 59-100.
- Curci F., Formato E., Zanfi F., a cura di, 2017, Territori dell'abusivismo. Un progetto per uscire dall'Italia dei condoni, Donzelli, Roma.
- Danila, A., Sergio, C., Elena, C., Ilia, D., Roberto, D. M., Gaetano, F., 1998, Il terremoto del 28 luglio 1883 a Casamicciola nell'Isola d'Ischia. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- De Natale G., Troise C., Romanelli F., Petrazzuoli S., Somma R., Vaccari F., Panza G., 2018, "Seismic hazard assessment and risk mitigation at Ischia island (Naples, Southern Italy): a paradigm for seismic risk management in Italy", in Geophysical Research Abstracts, 20th EGU General Assembly, EGU2018, Proceedings from the conference held 4-13 April, 2018 in Vienna.
- Delizia I., Luongo G., Carlino, Cubellis S., Iannuzzi R., Obbrizzo F., 2006, Il Terremoto di Casamicciola del 1883: una ricostruzione mancata, Alfa Tipografia, Napoli.
- Gregotti V., 1966, Il territorio dell'architettura, Feltrinelli, Milano. Ed. cons.: 1993.
- Magnaghi A., 2010, Progetto locale. Verso la coscienza di luogo, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mercalli G., 1884, "L'isola d'Ischia ed il terremoto del 28 luglio 1883," in Memorie del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano, vol.6, pp. 99-154.
- Rogers E. N., "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in Casabella-continuità, n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in Id., Esperienza dell'architettura, Einaudi, Torino; ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 279-286.
- Russo M., a cura di, 2014, Urbanistica per una diversa crescita, Donzelli, Roma.
- Russo M., a cura di, 2017, Abitare insieme. Il progetto contemporaneo dello spazio condiviso, Clean, Napoli.
- Secchi B. (2010), "Un atteggiamento critico verso il passato", in Andriani C. (a cura di, 2010), Il patrimonio e l'abitare, Donzelli, Roma.

Gestione del patrimonio architettonico e sfide della contemporaneità

Giovanna Franco

Università degli Studi di Genova, dAD – Dipartimento Architettura e Design, professore ordinario, ICAR 12, francog@arch.unige.it

L'ambiente costruito che ci circonda, portatore di interessi storici, architettonici, paesaggistici, di memoria sociale, è un'eredità del passato. Le testimonianze in esso racchiuse, materiali e immateriali, alimentano il nostro bagaglio culturale, sono risorsa per il presente e influenzano il nostro modo di pensare al futuro¹. Il concetto stesso di eredità implica interpretazione e cambiamento; tuttavia, se il patrimonio che ereditiamo è troppo distaccato dalla quotidianità diventa un patrimonio senza eredi; al contrario, le sue eccessive trasformazioni possono alterare irrimediabilmente il suo valore, anche storico e testimoniale. Ogni generazione, quindi, assume la responsabilità di decidere cosa trasmettere alle generazioni future, secondo la cultura della propria epoca.

Nella cultura contemporanea l'universo, in continua espansione, dei manufatti cui volgere l'attenzione è straordinariamente ricco per variazioni storiche, costruttive e formali che sfuggono a ogni pretesa di totale e autonomo dominio da parte di una specifica disciplina o, ancor più, di singoli operatori tecnici. Cambiano, infatti, i materiali e le forme dei manufatti, in ragione delle risorse, dei luoghi e dei momenti storici della loro formazione e mutano anche le rispettive logiche costruttive, le tecniche di lavorazione dei materiali, gli accorgimenti esecutivi o di posa in opera adottati da fabbri, muratori e carpentieri appartenenti alle diverse culture coinvolte nel tempo. Sono poi assai mutevoli, da luogo a luogo, da tempo a tempo e da fabbrica a fabbrica, anche le cause dei fenomeni e dei processi di degrado o dissesto che le affliggono e ciò delinea un universo di problemi assai vasto e complesso che rende inimmaginabile l'idea stessa che tutto ciò possa essere affrontato dalla figura di un unico soggetto esperto.

Oggi, anche in virtù di un crescente valore economico attribuito al patrimonio nelle sue varie accezioni, la cultura architettonica è sempre più interessata da progetti di modificazione dell'ambiente costruito; esso attira nuovi interessi e, allo stesso tempo, lancia nuove sfide (accessibilità universale, efficienza delle risorse, comfort e risparmio nei consumi energetici, sostenibilità e impronta ecologica).

Il processo di patrimonializzazione può avvenire a seguito di significativi cambiamenti socio-economici. La deindustrializzazione degli ultimi decenni del secolo scorso ha lasciato, in tutta Europa, siti e manufatti - come

miniere, altiforni, mulini e porti industriali - e molti di questi sono stati oggetto di stimolanti progetti di riconversione. Il processo di secolarizzazione dell'Europa occidentale induce nuove riflessioni sulla conservazione, sul restauro e sul riuso compatibile di edifici ecclesiastici ormai privi di uso e di significati religiosi.

Le pratiche progettuali ed esecutive sull'ambiente costruito coinvolgono così il patrimonio a diverse scale e su diversi temi, dall'adattamento di spazi interni a seguito di cambi di uso, all'adeguamento normativo, alla rigenerazione urbana, alla riqualificazione di interi paesaggi.

La capacità di confrontarsi con tali contesti, siano essi architettonici, urbani, ambientali e paesaggistici, territoriali, è dunque precipuo compito della società contemporanea e apre a nuove opportunità e a nuovi quesiti, con ripercussioni importanti nell'educazione architettonica.

Come sviluppare capacità tecniche e culturali in grado di confrontarsi con la complessità di tali processi?

Come formare nuovi specialisti consapevoli, responsabili e al tempo stesso aperti alle rinnovate esigenze della collettività?

Come bilanciare saperi scientifici e innovazione e creatività?

Nell'ambito della cultura architettonica europea, con particolare riferimento alla formazione e all'educazione, si sottolinea l'urgente necessità di individuare metodi pedagogici adeguati alla natura transdisciplinare del fare progettuale, a partire da solide basi disciplinari ma anche in grado di oltrepassare le singole conoscenze specialistiche.

Lavorando sul patrimonio storico, per esempio, è necessario possedere diverse abilità:

- saper ricostruire, leggere e comprendere la storia dell'edificio;
- comprendere la concezione strutturale dell'edificio;
- conoscere l'edificio nella sua realtà materiale e fisica, trasferire tale conoscenza in ambiente digitale (e quindi virtuale);
- riconoscere e attribuire valori e significati;
- coniugare le competenze necessarie per la conservazione materiale con le espressioni della cultura del progetto architettonico;
- identificare le prestazioni dell'edificio, i requisiti necessari alle nuove esigenze;
- utilizzare in modo adeguato le nuove tecnologie digitali per lo studio

e l'elaborazione di dati acquisiti, per lo sviluppo del progetto e per la sua comunicazione al mondo esterno;

- sviluppare un atteggiamento autocritico e proattivo.

La Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, attiva a Genova dal 1994, offre una preparazione professionalizzante nel campo del restauro architettonico, integrativa di quella universitaria di base e una approfondita conoscenza dei metodi e delle tecniche per la tutela e la conservazione attiva dei beni architettonici e paesistici. La Scuola cerca, per questo, di far sì che gli specializzandi acquisiscano le conoscenze, le abilità e la preparazione necessaria e sufficiente per svolgere e controllare in modo diretto le principali e più comuni tecniche di analisi e diagnosi non distruttive sulla consistenza attuale delle architetture esistenti e sul loro comportamento, anche energetico. Ciò comporta una particolare attenzione per le indagini documentali e archivistiche, il rilievo architettonico e metrico rigoroso, la caratterizzazione chimico-fisica, mineralogico petrografica e tecnico-meccanica dei materiali in esse impiegati, la valutazione delle loro caratteristiche spaziali e morfologiche in funzione delle potenzialità di uso e riuso compatibile, l'esame delle loro componenti tecnologiche e costruttive, l'analisi e diagnosi dei fenomeni di degradazione e di alterazione della materia costruita, dei dissesti strutturali e delle condizioni ambientali che influiscono sulla loro consistenza, stato e durabilità, le necessità impiantistiche dettate da nuove forme di uso, i possibili modi per un risparmio di risorse, anche energetiche.

Inoltre, sono oggetto di approfondimento le competenze necessarie a eseguire e coordinare le diverse forme d'intervento sull'esistente, dal progetto preliminare a quello definitivo ed esecutivo, compresi i metodi di governo dell'intero processo edilizio, anche con strumenti digitali alla fase del cantiere, con la direzione e il collaudo dei lavori, fino a coinvolgere il futuro del bene restaurato (manutenzione e conservazione programmata, modi di utilizzo, modi di gestione).

La Scuola tende pertanto a formare professionisti caratterizzati da un sicuro e forte profilo tecnico ricco di articolate e complesse abilità e competenze ma, soprattutto, consapevole dei molti aspetti e dei molteplici conflitti di natura culturale che caratterizzano questo delicato settore di studio e di operatività.

Particolare attenzione, tra le sfide della contemporaneità, è dedicata alla digitalizzazione e all'ingresso di ICT (Information and Communications Technologies) nella gestione dei beni culturali. La gestione dei dati costituisce infatti un passo indispensabile per supportare il complesso processo decisionale delle operazioni di recupero, per seguire la vita futura del manufatto, una volta recuperato e riutilizzato, insomma per qualificare la sua complessiva gestione in modo sostenibile.

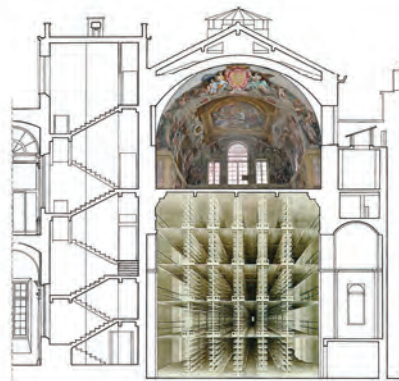
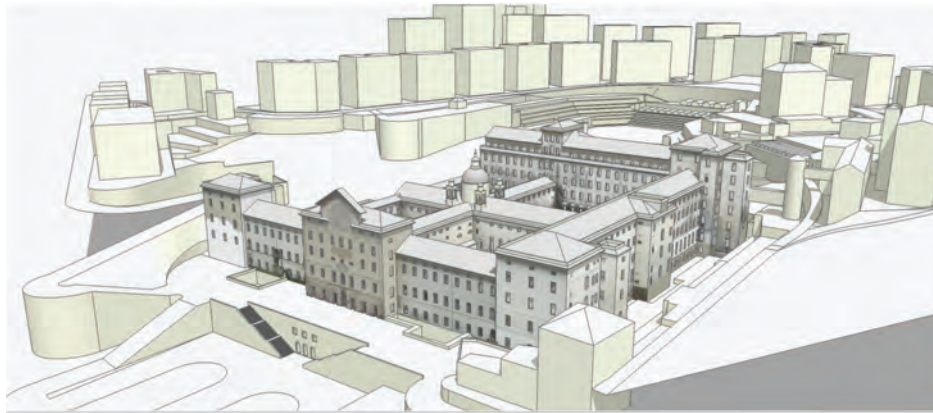
La gestione dei processi d'intervento sul patrimonio costruito, edilizio o ambientale, di antica o recente formazione, presenta differenti gradi di complessità rispetto alla nuova edificazione; esse dipendono dalla necessità di:

- gestire numerose informazioni, di varia origine e natura, implementabili e mutevoli nel tempo;
- organizzare tali informazioni e la loro variabilità, in fase di studio, di progettazione, in cantiere e nella gestione successiva dei beni;
- porre in corretta relazione le diverse tipologie di informazioni e riferirle ai luoghi, registrando le variazioni che progetti e realizzazioni inducono in essi;
- rendere utilizzabili tali informazioni in processi decisionali aperti e non predeterminabili;
- programmare la manutenzione preventiva e necessaria dopo l'intervento.

In tale quadro il ricorso a ICT può costituire un importante avanzamento, non solo in termini culturali ma anche operativi. Le ICT, opportunamente adattate e implementate, possono contribuire a innalzare i livelli di qualità dell'intero processo di intervento (recupero, riqualificazione, riuso, manutenzione...), impostato secondo principi di "sostenibilità organizzativa".

I sistemi informatizzati per la gestione dei dati sono stati, fino a ora, concepiti, strutturati e usati prevalentemente per la progettazione, cantierizzazione e gestione di nuove costruzioni. Di conseguenza, mentre il mondo dell'edilizia in Italia sta procedendo a tappe forzate verso l'applicazione obbligatoria della modellazione informativa digitale negli appalti pubblici di nuove costruzioni (D.M. 560/2017), per gli interventi sul patrimonio costruito gli strumenti sono ancora insufficientemente impiegati. Ciò rafforza l'idea dell'opportunità di intensificare le attività di ricerca applicata, ade-





quando gli strumenti tecnici già in essere alle esigenze culturali dettate dalle specificità di oggetti di stratificata consistenza.

Il contesto di riferimento in cui si situano le attività di ricerca qui presentate raccoglie dunque le sfide della contemporaneità, mettendo in relazione obiettivi di:

- valorizzazione del patrimonio architettonico;
- qualificazione del processo di gestione attraverso l'impiego di ICT;
- adeguamento della pratica della conservazione, manutenzione e riuso a quanto espressamente richiesto dal settore dei Lavori Pubblici;
- sviluppo di processi di digitalizzazione delle Pubbliche Amministrazioni e di strategie di digitalizzazione del settore delle costruzioni.

Note

¹ Le riflessioni contenute in questo scritto sono esito del progetto di ricerca europea Erasmus+ *Confronting Wicked Problems: adapting architectural education to the new situation in Europe* EAAE, 2014-2016, partecipanti ACE, Università degli Studi di Genova, Ceske Vysoke Ucení Technické v Praze, Universiteit Hasselt.

Didascalie

Fig. 1: Albergo dei Poveri, Palazzo Belimbau (Palazzo dei Rolli) ed ex Chiesa dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio nel Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università): dal singolo edificio al sistema urbano.

Fig. 2: Elaborazioni grafiche dei tre edifici oggetto di lavoro interdisciplinare nella Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio: in alto, Albergo dei Poveri; al centro, Palazzo Belimbau; in basso, ex Chiesa dei Santi Gerolamo e Francesco Saverio.

Bibliografia

Francoise, Choay (1995), *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina.
 Edgar, Morin (2012), *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Milano, Raffaello Cortina.
 Stefano F., Musso, Giovanna, Franco (2014), "The 'Albergo dei Poveri' in Genoa: conserving and using in the uncertainty and in the provisional", in Stefano, Della Torre (a cura di), *ICT per il miglioramento del processo conservativo*, Firenze, Nardini Editore.
 Paul, Ricoeur (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.

Senza soluzione di continuità

Francesco Iodice

Università degli Studi della Campania "L. Vanvitelli", DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, docente a contratto, ICAR 14, francesco.iodice1@unicampania.it

“Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il material portante del progetto”¹. Rifuggendo dalla dialettica dell’eterno conflitto, particolarmente in Italia, tra conservazione e innovazione, il tema del rapporto che si instaura tra le tracce dell’antico e i segni del nuovo nella cultura progettuale attraversa trasversalmente tutta la storia dell’architettura. Il contributo intenderà suggerire un confronto, partendo dalla tesi che individua nella modificazione e nel cambiamento un rapporto attivo di continuità con il passato, inclusi possibili contraddizioni, quale risultato di un processo dialettico in continuo divenire. Ricomporre modernità e tradizione, con uno sguardo chiaramente e autenticamente rivolto al futuro. Concetto bene espresso nelle parole di un maestro dell’architettura portoghese come Fernando Tavora: “Crediamo che il pensiero alla base dell’architettura contemporanea portoghese, dei suoi settori più rappresentativi, non dimentichi, ma piuttosto pratichi questa tradizione, non impositiva bensì simpatizzante e comprensiva, capace di comprendere gli uomini e i loro luoghi, garantendo ai propri edifici e spazi l’identità e la varietà, come in un fenomeno di eteronimia in cui l’autore si demoltiplica, non per incapacità concettuale o di altro genere, ma per il principio di rispetto, quando meritato, di cui siamo debitori al prossimo. Questo modo di stare al mondo, in verità, non proviene dalla debolezza di chi crea al cospetto dell’altro, del suo luogo e del suo tempo; al contrario è esattamente il risultato della considerazione creativa dell’altrui sostanza e circostanza”². In questa logica il progetto diviene l’occasione nonché lo strumento con il quale poter superare l’eterna dicotomia tra antico e nuovo, andando al di là del limite di congelamento di quanto consegnatoci dal passato; mettendo in gioco identità e valori alla luce del presente, ovvero mettendo in relazione l’organismo architettonico con il luogo, il contesto in cui si colloca. Tutto questo risulta possibile solo allorquando il processo progettuale

inizia dalla lettura e dall'osservazione critica dei dati, selezionando le tracce presenti fisicamente ma anche e soprattutto nella memoria del luogo, reinterpretandole e di conseguenza rimandando con il progetto ad altri luoghi reali o anche immaginari.

Quasi, utilizzando le parole dell'architetto svizzero Peter Zumthor, andando alla ricerca del sapore dei luoghi; ovvero di un qualcosa che è sintesi di fisicità e spiritualità. Nella rilettura delle tracce si innesca inevitabilmente un indissolubile rapporto con il concetto stesso di memoria, come afferma lo stesso Henry Bergson nel suo saggio *Materia e Memoria*³. La memoria in realtà non è che una forma di conoscenza, fare proprie determinate esperienze del passato e richiamarle, con un senso critico, al momento opportuno. E' impensabile d'altronde operare in qualsiasi luogo senza conoscerne il suo passato. Passato che va di volta in volta va analizzato e opportunamente interpretato per capire cosa e come poter proiettare nel futuro degli elementi del passato. Il tema della memoria diventa allora un qualcosa di complesso. Come sosteneva Nietzsche la storia può essere utile o dannosa. Utile quando la conoscenza delle epoche passate viene usata per guidare la nostra azione presente; dannosa nel momento in cui si vive con lo sguardo rivolto al passato e non si costruisce il futuro. Un eccesso di memoria, intesa come celebrazione del passato, ci rende schiavi di ciò che è stato, ci paralizza. Allo stesso tempo non conoscere la storia ci rende ignari di dove agiamo, portandoci a fare scelte avulse dal contesto. Spesso in Italia si sono confrontati movimenti che contrapponevano una diversa visione della memoria. Durante il Fascismo, ad esempio, da un lato c'era il senso del passato come elemento di confronto portato avanti dalla Metafisica di De Chirico, Carrà e Sironi, dall'altro il Futurismo di Marinetti, Balla e Boccioni. La Metafisica ha prodotto arte di grande interesse avendo come fulcro un forte senso della cultura e della tradizione italiana. I quadri di De Chirico mettono al centro il paesaggio italiano, con i suoi scorci e le sue prospettive. La città italiana diventa elemento di celebrazione ma ciò, inevitabilmente, frena lo slancio verso la modernità. Se altrove Picasso dipingeva Guernica, in Italia Carrà riscopre la pittura del Rinascimento, attuando,

dunque, una rivisitazione del passato. Contrapposto alla Metafisica, il Futurismo celebra la "città che sale", le centrali elettriche, le dighe, le macchine. In una parola: il progresso. Il Futurismo parla di un costante rinnovamento dell'ambiente architettonico che vedrà ogni generazione fabbricarsi la propria città, senza dover copiare quelle precedenti. Questa corrente artistica azzera totalmente la memoria, di cui l'Italia è pregna, in favore di una visione esclusivamente al futuro. "*Uccidiamo il chiaro di Luna*" sosteneva Marinetti. Questa contrapposizione rispetto alla memoria ritorna anche nel Dopoguerra. Dopo il conflitto mondiale c'è stata una radicale revisione dei temi della modernità. Il progresso viene messo in discussione, in quanto aveva prodotto macchine di distruzione e morte. In risposta a questo tipo di sensibilità nuova nasce il "Neoliberty", un movimento architettonico ispirato alle esperienze del passato. Secondo Reyner Banham il Neoliberty ha rappresentato la ritirata italiana dall'architettura moderna. Anche nelle scuole di Architettura era forte questo contrasto. A Valle Giulia si contrapponevano due personaggi che interpretavano in modo diverso la Storia: Bruno Zevi e Paolo Portoghesi. Zevi, fondatore della rivista "*L'Architettura. Cronache e storia*", portava avanti un pensiero anticlassico, in favore di un'Architettura "della libertà, rischiosa, antiidolatrata e creativa". Portoghesi, invece, proponeva un ritorno alle forme antiche, da riprendere e adattare al contesto contemporaneo. Il tempio diventava un abaco di elementi grammaticali con cui costruire il linguaggio della modernità. Le opere di architettura, a differenze di altre discipline d'arte, sono interessate dallo scorrere del tempo in modo molto specifico e particolare. Lo scorrere del tempo non dona semplicemente al manufatto architettonico, quello che potremmo definire una sorta di valore aggiunto, come la patina; ma come in molti casi accade gli edifici sono interessati da una serie di modificazioni e/o aggiunte, perdendo in molti casi anche la loro destinazione d'uso e forma originaria. La modificazione e il cambiamento sono destini inevitabili per qualsiasi opera di architettura, come d'altronde si è verificato sempre nella storia. I resti o per meglio dire le tracce del passato diventano il punto di partenza per nuove scritture, anch'esse

chiaramente non definitive. Riscrivere su un testo già scritto è non solo possibile ma anzi inevitabile. Lo stesso William Morris nel 1881 afferma: “l’architettura rappresenta l’insieme delle modificazioni e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane”⁴. Il ruolo “attivo” delle tracce rappresenta nel progetto di architettura una delle grandi attualità del XXI secolo. L’architettura nel momento in cui si attiva ed agisce aggiunge un nuovo pezzo ad un contesto già esistente, un’ulteriore scrittura su di un palinsesto già stratificato. “L’ambiente costruito che ci circonda è il modo di essere fisico della sua storia. Il luogo è costruito dalle tracce della sua stessa storia”⁵. La capacità di conciliare il linguaggio e le esigenze del contemporaneo con la complessità di un tessuto storico, di una architettura del passato o meglio ancora di un rudere, ovvero di tracce, costituisce la vera sfida tra presente e passato. Lasciare tracce è insito dell’idea stessa di fare architettura. Non si può certo fare a meno di lasciare tracce ed è il modo con cui costruiamo la storia. La traccia contiene in sé il significato di “segno di un passaggio”, di un accadimento

Possono esistere diverse tracce del passato, alcune fisiche, visibili, ed altre scomparse ma ricostruibili con il processo della memoria. Questa riflessione dimostra come nell’idea di traccia si cela qualcosa di ipotetico, congetturale, ovvero di autenticamente progettuale. Se ad esempio si analizza la “traccia” da un punto di vista archeologico ci troveremo di fronte a due distinte possibilità progettuali. Quella dell’archeologo che tenterà di ricostruire l’unità dal frammento, tra ricostruzione filologica e modello originario, rincorrendo un’approssimativa interpretazione delle forme del passato. Quella dell’architetto lavora in maniera completamente opposta, ovvero utilizza il frammento per riscrivere un nuovo testo. Attualizza il passato attraverso la traccia, al presente permettendo in questo modo la sua integrazione, cosa che si è sempre verificato nella storia fino a che un malinteso senso di purismo storico/ archeologico distruggesse la vera eredità della rovina. Il ruolo della rovina è incorporare il passato nel presente, accoglierlo e legittimarlo come azione positiva sulla realtà. La rovina isolata, trasformata tal





quale, in un oggetto museale, invita solamente ad una malinconica contemplazione e per certi versi evocazione del passato. Incorporata nella contemporaneità, e non restaurata, essa diviene parte attiva di un processo, diviene fonte di informazione del passato ma in definitiva qualcosa del presente. Essa introduce ad un modello di architettura intesa come processo. Attraverso il “non finito” figurativo, si mostrano i diversi strati di una costruzione che si rivela espressione fisica aperta a nuove e diverse configurazioni. In questo modo di fronte all’oggetto statico ed ermetico al quale era appartenuta nella sua origine, la rovina introduce un movimento che permette una nuova azione nel presente. Rovina e non-finito sono possibilità distinte, dove la rovina rivela uno stato incompleto dell’oggetto che si introduce nell’universo dell’architettura contemporanea; mentre il non-finito come condizione propria della contemporaneità si manifesta mediante l’evocazione della rovina. In tale condizione la rovina supera la propria fisicità per trasformarsi in evocazione di sé stessa. La traccia è una testimonianza del passato, che nella dimensione architettonica del frammento, diventa riferimento per la nuova progettazione, attraverso la ricomposizione dell’unità perduta. Il frammento si basa sulla relazione tra la parte e l’intero e tra l’intero e il tutto. E’ quindi a tutti gli effetti una realtà duale. Quindi se è vero, come sostiene Franco Purini, che il frammento contiene in sé l’intero, è possibile definire l’intero come un grande frammento in grado di produrre ulteriori frammenti; ma in quanto provenienti dalla totalità essi possono rimandare solo ad ulteriori totalità. “Per questo il frammento è ciò che è colmo di un’interesse potenziale che aspira alla totalità come trascendimento di sé”⁶. Nella cultura progettuale ampiamente diffusa in Europa e nel Mondo, esiste un’estetica della rovina che agisce in senso attivo, secondo modalità molto diverse dallo spirito semplicemente contemplativo del romanticismo. In Italia purtroppo tutto questo non avviene, le sovrintendenze, per la gran parte, sono per “statuto” direi contro ogni qualsivoglia forma di intervento moderno sul patrimonio storico-artistico-architettonico ed archeologico. Se da un lato domina la paura di quel che potrebbe accadere, dall’altro molto spesso regna la poca conoscenza e/o incompetenza. Quindi

due gli scenari possibili, o si bocchia completamente un progetto di modernità in nome di un malinteso senso di salvaguardia del bene, oppure ancora peggio, si tenta di annacquare in tutti i modi possibili un progetto di autentica modernità, trasformandolo in un ibrido inaccettabile, mutando così l'intervento di architettura da occasione a sicura delusione. E' evidente che vi è la necessità, ora come non mai, di salvaguardare un metodo, verificato nel mondo con esiti di grandissimo interesse, dal Portogallo alla Spagna dalla Germania alla Grecia. (nelle immagini allegate sono stati selezionati alcuni dei più interessanti ed importanti esiti sul rapporto tra nuovo ed antico e sulle sue possibili declinazioni). Si può e si deve quindi intervenire sul patrimonio esistente e non può essere qualche cattivo esito a mettere in discussione tale metodo. Costruire nel costruito è un qualcosa determinato non solo da una reale esigenza di nuovi spazi, ma da un vero e proprio imperativo etico per chi si occupa di architettura.

Note

¹ Vittorio Gregotti, (1991), *Dentro l'architettura*. Torino. Bollati Boringhieri pg. 35.

² Fernando Tavora (2002), *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo*. Casabella n. 700 pg 6

³ Henri Bergson, (1996), *Materia e memoria, saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma, Edizione Laterza pg. 16

⁴ Bianca Gioia Marino, (2006), *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*. Napoli. Edizioni Scientifiche Italiane

⁵ Vittorio Gregotti, (1982), *L'architettura dell'ambiente*, Casabella n. 482, Luglio/Agosto 1982

⁶ Franco Purini, (2006), *Il frammento come realtà operante*, in Firenze Architettura p 2

Didascalie

Fig. 1: Peter Zumthor, Kolumba Art Museum, Colonia, 2015

Fig. 2: Carrilho da Graca, Archaeological Museum, Lisbona, 2010

Fig. 3: David Chipperfield, James-Simon-Galerie, Berlino, 2018

Fig. 4: Paolo Zermani, Castello Sforzesco-Visconteo, Novara, 2010





Bibliografia

Henri Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma 1996.

Giancarlo De Carlo, *La visibilità dell'architettura contemporanea*, Domus, n. 882 Giugno 2005

Peter Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano, 2005.

Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

Vittorio Gregotti, *L'architettura dell'ambiente*, in "Casabella", n. 482, 1982.

Franco Purini, *La misura italiana dell'Architettura*, Laterza, Bari 2008.

Franco Purini, *Il frammento come realtà operante*, in "Firenze Architettura".

Aldo Rossi, *Frammenti*, in *Architetture 1959 1987*, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987.

Alvaro Siza, *La trasformazione attenta*, a cura di Bruno Messina, Clean Edizioni, Napoli 1993.

Fernando Tavora, *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo*, Casabella n. 700, 2002

Architettura, Archeologia, Museografia: una triangolazione

Francesco Leoni

Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani,
docente a contratto, ICAR 14, francesco1.leoni@polimi.it

*«Bbene!», disceva er Papa in quer mascello
de li du' scavi de campo-vaccino:
«bber búscio! bbella fossa! bber grottino!
bbelli sti serci! tutto quanto bbello!
E gguardate un po' llí cquer capitello
si mmejjo lo pò ffà uno scarpellino!
E gguardate un po' cqui sto peperino
si nun pare una pietra de fornello!».
E ttratanto ch'er Papa in mezzo a ccento
10archidetti e antiquari de la corte
asternava er zu' savio sintimento,
la turba, mezzo piano e mmezzo forte,
disceva: «Ah! sto sant'omo ha un gran talento!
Ah, un Papa de sto tajjo è una gran zorte!».
(Giuseppe Gioachino Belli 15 marzo 1836)*

Non possiamo certo avere alcun dubbio che papa Gregorio XVI Cappellari fosse un uomo particolarmente colto, se proprio a lui si devono il Gregoriano Etrusco e il Gregoriano Egizio, i nuovi dipartimenti archeologici dei Musei Vaticani. Nonostante questo, il Belli immortalò, in questo celebre sonetto, lo spaesamento al cospetto delle indecifrabili rovine provato dal Papa, e quindi, a maggior ragione, da un pubblico certamente meno colto.

La necessità della musealizzazione, e, conseguentemente, della raccolta, conservazione, ostensione e trasmissione dei documenti, opere e valori è di certo un bisogno antropologico fondamentale.

L'accumularsi di troppe campagne di scavo, delle superfetazioni successive, dell'uso del territorio che modifica ogni cosa, produce un palinsesto incomprensibile alla stragrande maggioranza della popolazione, composta sia da turisti che da semplici frequentatori.

A questo s'aggiunga la ritrosia all'intervento diretto e limpido, a volte forse coraggioso, nel recuperare un'immagine definita e riconoscibile del contesto, sia per motivi economici, politici o, più colpevolmente, per la paura di sbagliare.

D'altronde, come si chiedeva sarcasticamente Pio Baldi in un suo scritto del 2017, «Quanti ruderi possiamo permetterci?»

D'altro canto la comprensione, intesa nella sua accezione fisica e topologica, delle aree archeologiche all'interno del tessuto reale e vissuto della città e del contesto, e non il loro mantenimento come ferite o peggio, a volte, come cicatrici, si mostra come evidente necessità.

Sono elementi della trama che vanno percorsi, sentiti ed esperiti in un continuum indissociabile.

Come sottolinea Goncalo Byrne: «il palinsesto c'è; il palinsesto si può studiare ma il palinsesto non si può progettare; si può solo interpretare. Possiamo al limite pensare di proporre un progetto entro questo palinsesto».

Sembra, a questo punto, opportuno recuperare la definizione di Museografia, come recita l'Enciclopedia Treccani: «museografia s. f. [comp. di museo e -grafia]. – La tecnica che si occupa scientificamente della costruzione e della sistemazione dei musei, comprendendo tanto lo studio dei problemi architettonici, costruttivi e tecnici della progettazione degli spazi espositivi, quanto quello delle questioni di ordinamento critico, scientifico, didattico o culturale delle collezioni, degli impianti tecnici e dell'organizzazione dei musei.»

La museografia come disciplina opera secondo due livelli ed offre un risultato sincronico sia poetico che narrativo.

Sotto il profilo squisitamente poetico e progettuale, agisce all'interno di quelle attività che si occupano dell'organizzazione dello spazio e, quindi, riferibili all'architettura. Sotto quello narrativo e didattico, rintraccia e riferisce le testimonianze che individuano una realtà, ai più, incomprensibile, che si attua in un ambiente spazio/tempo che dal passato si disvela nel presente e prefigura sviluppi futuri, rendendo la storia intellegibile. Queste due necessità, quella della ricostruzione e racconto di un percorso storico e quella dello sviluppo progettuale e compositivo, convergono nella comunicazione culturale di un bene e del suo sistema ostensivo.

La finalità ultima si interfaccia con il bisogno di tenere assieme il contesto, la storia e le relazioni di ciò che si conserva o espone e, di con-

seguenza, si riduce quello iato, probabilmente alla base dell'incomunicabilità fra archeologi ed architetti, tra salvaguardare e esibire, tra custodia ed ostensione nella possibilità di interazioni più profonde e foriere di opportunità.

La sintesi propria della cultura architettonica, prima della cesura creata fra le due discipline, è da sempre riconosciuta come essenziale per la interpretazione e la ricucitura di quelle stratificazioni che altrimenti rimarrebbero insondabili.

Il concetto può essere esteso all'idea di museo diffuso, dove l'ostensione e la musealizzazione delle aree archeologiche sono consolidate nei siti, nei territori, nei contesti in cui le opere sono radicate ove l'istituzione museale si fa motore di un processo di appropriazione culturale del territorio che se da un lato acquisisce valori, dall'altro li ritrasmette, amplificati, ai fruitori e quindi, al mondo esterno.

Il progetto museografico vuole capire il significato che un testo ha attualmente per i fruitori che fanno parte di un contesto storico diverso, ed in questo senso rivela un significato culturale che coinvolge il rapporto fra architettura e archeologia.

La dimensione estetica propria della museografia costruisce la crasi in cui il sedime archeologico guida effettivamente, sia nei suoi meri termini fisici ed oggettuali che in quelli culturali e di fascinazione, il progetto architettonico, ove lo spazio, i materiali, le prospettive, le proporzioni concorrono al disvelamento di una realtà scomparsa e di una mai esistita, ma frutto delle proiezioni nel futuro che il progetto, ontologicamente, possiede. È un processo che opera all'interno di due mondi che si prefiggono obiettivi opposti, ma consequenziali ed indissolubili: quello che analizza e studia ciò che esiste ed è stato trovato, il mondo dell'archeologia, e quello che immagina ed indaga le possibilità di ciò che è scomparso, quello dell'architettura, nella costruzione di un legame interdependente.

In effetti gli ambiti che la dottrina coinvolge sono estremamente più dilatati e si muovono dalla semiotica alla ricerca storica, dalla conservazione alla tecnologia, dall'industrial design al progetto di paesaggio, dal marketing alla grafica, dalla merceologia all'illuminotecnica oltre che,

ovviamente ed eminentemente, dall'archeologia all'architettura in senso lato.

Svolgendo, quindi, questo ruolo di mediazione fra discipline, se non fra mondi culturali così distanti fra loro, non può che svilupparsi in un ambito fortemente multidisciplinare coinvolgendo, all'interno delle diverse materie, tutte le scale possibili.

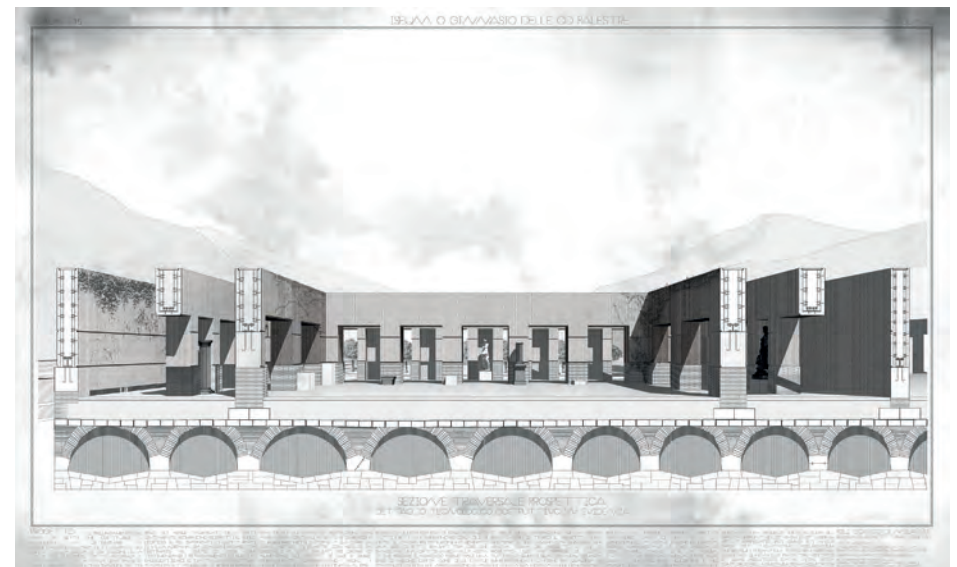
In fondo il progetto museografico si occupa di gestire la ricucitura fra il contesto ed il sedime archeologico costruendo quei ponti che tengono assieme le due sponde divise dal delta spazio/temporale. La sua deve essere un'opera ordinatrice e assolutamente non sussidiaria, delle discipline della progettazione architettonica e delle necessità archeologiche nella frizione interdisciplinare che queste, fra loro generano. Due discipline che, benché condividano l'episteme e la radice verbale, si sono allontanate creando una distanza reciproca dalla quale si guardano vicendevolmente con diffidenza e senso di superiorità.

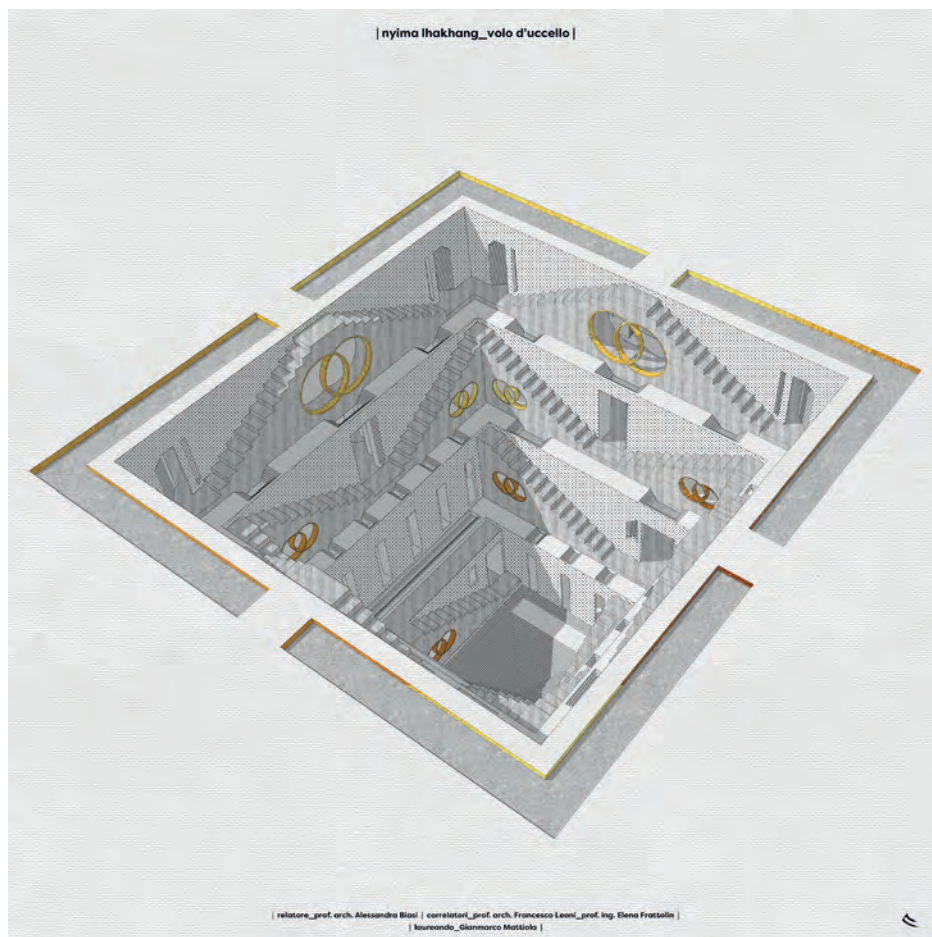
La museografia si pone come un medium interdisciplinarmente credibile nella costruzione di quel dialogo tanto auspicato, come fosse una macrodisciplina che sovrintende ai rapporti fra le altre, lasciandogli la loro indipendenza ed autonomia.

Un legame che dovrebbe apparire innegabile considerando che quella che noi oggi chiamiamo archeologia, un tempo altro non era architettura e ne seguiva le regole ed i fondamenti.

In passato, avevano, peraltro, confini molto più labili e sfumati, quando il limite fra un archeologo ed un architetto era molto vago, in un contesto dove il progettista partiva dall'archeologia per la costruzione delle fondamenta delle proprie capacità progettuali e la indagava nel profondo, e dove il ricercatore si destreggiava con sapienza nell'arte del disegno e della restituzione associando alla scoperta la matrice progettuale che si nascondeva dietro il manufatto.

È questo il campo su cui si annodano l'archeologia, l'architettura e la museografia, una triangolazione in cui le specificità proprie di ogni materia trovano un terreno comune fertile per lo sviluppo di un dialogo troppo spesso, e per troppo tempo, interrotto e che, dalla seconda metà dell'Ottocento prenderanno strade divergenti.





In questo modo la comprensione e costruzione della memoria e dell'identità passano attraverso una proposta museografica che, interpretando il palinsesto, sia emerso che quello ancora nascosto in attesa di scavo, si prefigge di ricomporre un panorama comprensibile, ma riproponibile solo tramite l'intervento di una molteplicità di discipline.

Tutta l'attività dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, che si sviluppa soprattutto attraverso il Premio Piranesi Prix de Rome, il Master itinerante in «Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche», l'organizzazione di premi, concorsi e call internazionali, l'organizzazione di convegni e l'attività didattica ed editoriale, si indirizza verso questa ricucitura.

La necessità più cogente, quantomeno agli inizi di questa "avventura", è stata dettata dalla ricerca di giustificazione e di soluzione ai problemi derivanti proprio dall'incomunicabilità delle due discipline e dalla esigenza di evitare quell'atteggiamento autoreferenziale che può rimanere incagliato nelle formalizzazioni tutte interne all'architettura e nelle pulsioni conservatoristiche proprie dell'archeologia.

Un processo dai tratti chiaramente euristici e fondato sulla sperimentazione sul campo che, mi sembra ovvio, non può che essere interdisciplinare. Questa multidisciplinarietà, il cui scopo esegetico e didattico è eminente, è peraltro foriera di incredibili opportunità che, interpretando l'ipertesto che concorrono a costruire, permettono di arricchire la strategia narrativa di informazioni ed input, tecnologici, storici, mitologici, sociali, artistici, culturali, antropologici altrimenti insondabili.

La necessità di coinvolgere i temi della salvaguardia, dell'accessibilità, dell'esposizione, della comprensione, del comfort e della comunicazione di un bene o di un intero sito, mette a sistema una compresenza di saperi e di discipline che convergono, necessariamente, al racconto identitario del ruolo che il bene/sito stesso necessita in termini di narrazione e trasmissibilità.

D'altro canto, ogni ipotesi archeologica, per quanto scientifica, altro non è che uno stato di avanzamento in attesa di successive scoperte e ritrovamenti che possano mettere in dubbio le convinzioni precedenti.

E, come loro, le proposte museografiche non possono che essere una registrazione puntuale dello stato dell'arte e, ancor di più, dello spirito del tempo in cui vengono realizzate.

Va da sé, che questo modo d'intendere il progetto museografico, e lo scrivo sapendo di attrarmi le ire degli archeologi, ha come conseguenza la modifica del manufatto su cui si va ad intervenire, una modifica che può essere sia fisica nei termini più classici ed evidenti, ma che esisterà inevitabilmente anche in termini culturali, ove il layer che si istituisce attraverso l'interpretazione progettuale, crea un ineluttabile cambiamento nella percezione e nella storia del contesto in esame. La stratigrafia del sito acquisisce, giocoforza, un ulteriore livello che si va a sommare ai precedenti, arricchendo la lettura interpretativa e le future decodificazioni che non possono che essere multidisciplinari. L'intervento basato sulla lettura stratigrafica ha, però, il dovere di non appiattirsi su di una mera restituzione di una sequenza di compresenze, ma di riconsegnare un'interpretazione, anche gerarchica, sebbene arbitraria, che attribuisca i ruoli all'interno del gioco delle stratigrafie. Un palinsesto in cui il valore narrativo, didattico, figurativo e evocativo acquisiscano un'indicazione precisa ed una funzione attiva.

In ultima analisi, il progetto museografico non può esimersi da una lettura critica e da giudizi di valore nel merito del manufatto e della sua storia che conduce, inevitabilmente, ma auspicabilmente nei casi più fortunati, ad una riscrittura del testo stesso.

Quando la forza progettuale del nuovo si innesta sull'antico con la sua capacità d'interrogarlo e di costruire un sapiente dialogo, il progetto non rimane più confinato all'interno delle frontiere del restauro, ma si trasforma in una nuova opera in cui i due manufatti sono le controparti l'uno dell'altro.

Didascalie

Fig. 1: Villa Adriana e l'immagine contemporanea della rovina. Progetto di musealizzazione del complesso delle Palestre. Tesi di Laurea. Politecnico di Milano. Studenti Marco Testi e Sergio Vedovelli

Fig. 2: Progetto di conservazione e innovazione del complesso monastico di Mulbekh in Ladakh. Tesi di Laurea. Università degli Studi di Udine. Studente Gianmarco Mattioli

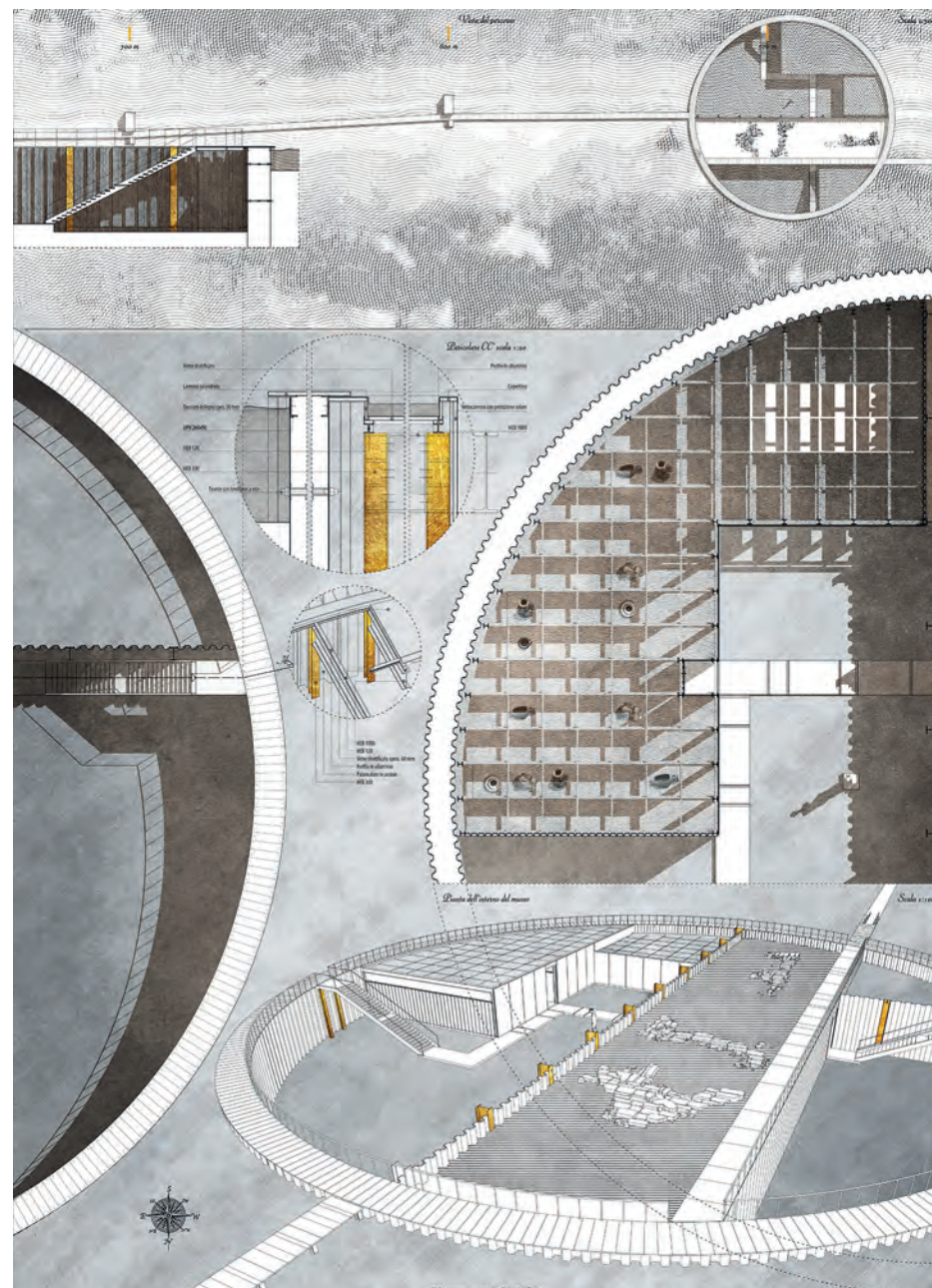




Fig. 3: Mosè. Museo della strada emersa. Tesi di Laurea. Università degli Studi di Udine. Studente Andrea Raffaelli

Fig. 4: Progettare sull'archeologia: teatro temporaneo e nuovo museo a Villa Adriana. Tesi di Laurea. Politecnico di Milano. Studenti: Matteo Filippo Augello, Gianluca Canzini e Alberto Pizzoli

Bibliografia

- P. Monesi (a cura di) (2018), *Museografia temi e metodi dell'allestimento museale. 15 anni di corso*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2018
- G. Mezzetti (2005), "Non solo musei", in *MUSEINONSOLO*, A. Breschi (a cura di), Firenze, Alinea Editrice
- A. Marotta (2015), *Archeologie*, Roma, EdilStampa
- P.F. Caliarì (2003), *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica*, Firenze, Alinea Editrice
- L. Basso Peressut (2005), *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Edizioni Lybra Immagine
- A. Huber (1997), *Il Museo italiano*, Milano, Edizioni Lybra Immagine
- M. C. Ruggieri Tricoli e M. D. Vacirca (1998), *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Milano, Edizioni Lybra Immagine
- C. Martinelli (a cura di) (2014), *architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni
- L. Basso Peressut e P. F. Caliarì (a cura di) (2017), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aiòn Edizioni
- P. F. Caliarì (2005), "Presentazione", in *Premio Piranesi. Progetti per Villa Adriana*, Themenos. Collana di approfondimento monografico di Architettura d'interni, Museografia e Allestimento, Milano, Libreria CLUP Soc. Coop.
- L. Basso Peressut e P. F. Caliarì (a cura di) (2004), *Villa Adriana. Environments*, in Themenos. Collana di approfondimento monografico di Architettura d'interni, Museografia e Allestimento, Milano, Libreria CLUP Soc. Coop.
- G. Celada, C. Gentilini, C. Martinelli (a cura di) (2008), *Aufklärung e Grand Tour. Ricerca e formazione per una museografia senza frontiere*, in Themenos. Collana di approfondimento monografico di Architettura d'interni, Museografia e Allestimento, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore
- C. Gentilini, L. Grassi, I. Cosca (a cura di) (2009), *Premio Piranesi. Tomo secondo. Progetti per Villa Adriana 2007-2008*, in Themenos. Collana di approfondimento monografico di Architettura d'interni, Museografia e Allestimento, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore

Stratificazioni e progetto nel centro storico di Palermo. Una esperienza didattica in fieri

Luciana Macaluso

Università degli Studi di Palermo, D'ARCH Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, luciana.macaluso@unipa.it.

Al Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, il Direttore, il professore Andrea Sciascia, ha proposto di sperimentare una didattica intensiva per i laboratori di progettazione architettonica di terzo anno a partire dall'anno accademico 2019 – 2020 (i laboratori sono condotti dai docenti Gianfranco Tuzzolino, Luciana Macaluso e Adriana Sarro). Il primo periodo di attività, di nove giorni, è stato dedicato al progetto di una moschea nel centro storico di Palermo, a piazza Sant'Eligio. Il luogo è il palinsesto di numerose stratificazioni che spesso non aderiscono fra loro; restano discrepanze di varia natura, anche connesse a rotazioni e giaciture eccezionali. Sono evidenti lotti sventrati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e una serie di piazze comunicanti attraverso passaggi pedonali coperti e vicoli. È un «sistema spugnoso», come hanno scritto Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina, Giuseppe Samonà e Anna Maria Sciarra Borzì nella scheda del Piano Programma per il centro storico di Palermo (1979-1982). Il progetto è l'occasione per ascoltare la lezione della storia del luogo, proiettarla nel presente, esplorando come l'architettura contemporanea possa colmare le distanze spaziali e temporali fra il patrimonio storico, il contesto e gli abitanti. Lo svelamento dei principi architettonici e urbani riconosciuti e la loro narrazione spaziale, infatti, contribuiscono a estendere ai comuni cittadini, di diverse culture e provenienze, una consapevolezza del valore del patrimonio storico che, nel caso dei ruderi, è soprattutto posseduta per via indiretta (dalle fonti archivistiche, bibliografiche, di studio) esclusivamente da esperti di restauro o di settori affini.

L'ambito didattico in cui si inserisce la sperimentazione progettuale

Nell'anno accademico 2019-2020 a Palermo, si avvia una sperimentazione didattica, proposta dal direttore del Dipartimento di Architettura Andrea Sciascia e accolta dalla comunità accademica, che riconosce i laboratori di progettazione architettonica come catalizzatori di questioni di interesse collettivo con effetti sullo spazio fisico. Tale premessa, in linea con una politica complessiva di apertura degli spazi dell'Università alla città, conduce ad erogare la didattica del laboratorio di terzo anno, prima scandita da incontri settimanali, in due workshop intensivi (a set-

tembre e a giugno) e un ciclo di seminari interdisciplinari, a gennaio. Si tratta, quindi, di una sperimentazione *in fieri*, di cui si registrano i primi, parziali, esiti. Durante il workshop che si è svolto dal 18 al 27 settembre 2019, gli studenti hanno progettato una moschea nel centro storico di Palermo. Il tema si sviluppa sulla scia degli studi di Adriana Sarro e Gianfranco Tuzzolino condotti, a loro volta, a partire dall'idea di Pasquale Culotta della "Moschea d'Occidente"¹. Dal 1992, anno in cui è stato pubblicato il libro di Culotta, ad oggi i migranti insediati a Palermo sono aumentati. I numeri pubblicati dall'ISTAT mettono in risalto un fenomeno che, in diverse versioni, ha caratterizzato la storia dell'umanità. A inizio estate 2019 le parole del capitano della Sea-Watch Carola Rackete hanno suscitato speranza e polemiche: «sono responsabile per i quarantadue naufraghi [...] le loro vite sono più importanti di ogni gioco politico»² e a pochi mesi di distanza, in ottobre, il riaprirsi della questione curda e della guerra in Siria esclude una diminuzione degli arrivi. Palermo è un osservatorio interessante di questo fenomeno, per la sua posizione geografica, al centro del Mediterraneo, e per la successione di dominazioni diverse che ne hanno caratterizzato la storia, costruendone fisicamente la forma. La città nel tempo, e non senza resistenze, si mostra capace di includere diverse culture e modi di abitare. Questa peculiarità consente di riflettere su come il progetto di architettura possa contribuire a rispondere all'urgenza di accogliere e integrare i migranti e, contemporaneamente, alla necessità di intervenire su un centro storico in buona parte degradato. L'ISTAT ha censito 25.663 residenti a Palermo con cittadinanza straniera nel gennaio 2018, provenienti soprattutto da Asia e Africa (da Bangladesh, Sri Lanka e nord africane, le comunità più numerose). Abitano, nella maggior parte dei casi, nel centro storico, dove si riuniscono per strada, nelle piazze, in locali adibiti a luoghi di culto (spesso magazzini e garage)³.

Piazza Sant'Eligio nel centro storico di Palermo

Il centro storico di Palermo è caratterizzato da un fuso centrale in origine delimitato da due fiumi (il Kemonia e il Papireto), una espansione compatta fino alle mura medievali e una croce di strade (il Cassaro e

la via Maqueda) che individua quattro mandamenti. L'area di progetto è nei pressi della parte settentrionale del nucleo originario, sul lato più prossimo al mare e si trova nel mandamento di Castellammare. Il lotto, a piazza Sant'Eligio, è al centro di un sistema di vicoli e corti compreso fra le vie Materassai, Giovanni Meli, Argenteria e la via Roma (arteria di collegamento fra la stazione centrale e l'espansione otto-novecentesca). Il percorso di avvicinamento, da ogni direzione, procede da strade trafficate (la via Roma da un lato, via Francesco Crispi, dall'altro) a vicoli sempre più silenziosi. A sud e a ovest il sistema è caratterizzato dalle attività residue del mercato della Vucciria; a nord, è abbastanza florido un presidio artigianale (orafi e argentieri); a est, verso la Cala aumentano le attività turistiche e ricreative. Piazza Sant'Eligio e le sue più immediate vicinanze sono residenziali o disabitate. Il tessuto, infatti, resta fortemente segnato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. La stessa piazza, profonda circa 15 metri, era in origine grande circa un terzo rispetto all'area attuale: deriva, infatti, dalla fusione del sagrato della chiesa di S. Eligio degli Argentieri⁴ alle vie del Fondaco all'Argenteria e Argenteria vecchia, dopo la demolizione di un corpo centrale. Lungo il perimetro, inoltre, si aprono tre vuoti. Il primo in corrispondenza delle rovine della chiesa; il secondo, nella parte centrale, dove di un edificio di quattro livelli resta parte del piano terreno; e il terzo - il lotto scelto per il progetto del laboratorio - libero e prospiciente sulla via Argenteria vecchia. Le lacune sono ulteriori, a volte colossali, carie di una morfologia compatta dall'alto, ma porosa nell'esperienza diretta. Questo aspetto è stato efficacemente messo a fuoco da Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina, Giuseppe Samonà e Anna Maria Sciarra Borzì nel Piano Programma di Palermo (1979-1982): «[il] sistema di piccole strade e piazze costituisce il percorso interno dell'isola spugnosa con andamento nord-sud parallelo a via Materassai e con le sue variazioni di dimensioni spaziali crea una gradevole diversità rispetto all'antica strada parallela»⁵. Il tema della porosità urbana da coniugare con una nuova logica di continuità dei percorsi pedonali è evidente nell'«ottica dell'allargamento di cortili e chiostrine con la eliminazione di baracche e corpi bassi aggiunti. Tali cortili saranno messi in comunicazione tra loro e costituiranno

itinerario tramite i sistemi di portale androne cortiletto su via Materassai. Si valorizzerà [...] la presenza di un antico camminamento, oggi occluso tra la piazza e via Materassai che il nuovo progetto dovrà aprire per includere tra gli itinerari interni, dove saranno usati i colori chiari per le pareti, con l'impiego di pavimentazioni in cotto messo in opera a coltello»⁶. Il piano prevede un altro attraversamento pedonale fra la via Materassai e la piazza Tarzana, alla Fonderia. Tali percorsi sono considerati nell'ipotesi di progetto del laboratorio e verificati durante il sopralluogo. Fra via Argenteria vecchia e piazza Tarzana, in particolare, si nota la presenza di un bar passante con un inserto in vetro sul pavimento da cui si vede l'acqua del fiume interrato fluire verso il mare. I passaggi pedonali sono ritmati da compressioni e dilatazioni spaziali, zone in ombra e inondate di luce; da numerosi traguardi percettivi: volumi che sporgono dalla cortina muraria (ad esempio l'abside della chiesa di S. Maria del Lume) e sequenze di piani prospettici coronati da emergenze monumentali (i ruderi della chiesa di Sant'Eligio, gli edifici di 4/5 piani, la chiesa di San Domenico alta fino a circa 45 metri).

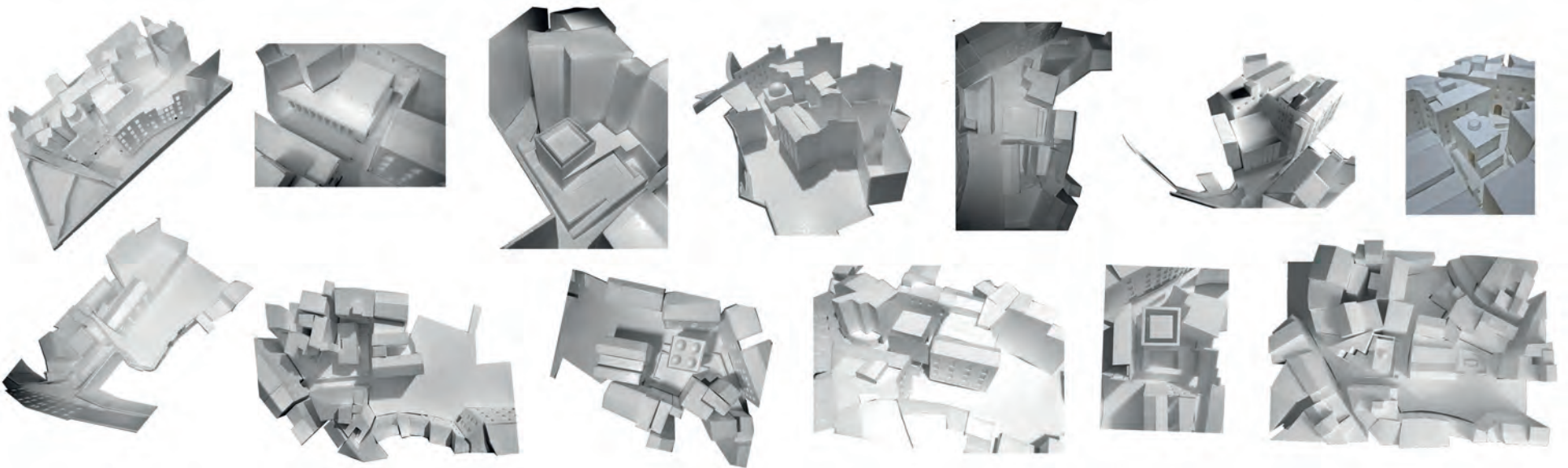
Progettare il patrimonio all'insegna dei diritti e degli spazi di relazione

Gli abitanti identificano le porosità del tessuto storico come il prolungamento delle loro case. Nel rispetto della vocazione intima di alcuni spazi, quasi di pertinenza domestica, si vuole ragionare, attraverso il progetto, sulla configurazione di tale soglia. Si immagina, in particolare, di coniugare la dimensione interattiva e ambivalente, propria del bordo, con il tema del dialogo e dell'integrazione fra i cittadini. La sequenza di spazi che si compenetrano, in qualche modo permeabili, accessibili, è potenziata grazie all'aggiunta di una moschea per circa 30 fedeli in cui il *sahn* (la corte islamica) si combina con piazze e cortili esistenti; in certi casi gli ambienti a cielo aperto si moltiplicano. In tutte le proposte degli allievi, infatti, si esclude la saturazione del lotto. Una parte di questo resta urbano, filtro dialogico fra moschea (accessibile ai soli fedeli) e spazio pubblico. L'obiettivo risponde alle indicazioni della convenzione di Faro, firmata dagli Stati membri del Consiglio d'Europa nel 2005, entrata in vigore nel 2011 e recepita in Italia nel 2013. «La Convenzione parte

dall'idea che la conoscenza e l'uso del patrimonio rientrino nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale, come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. Il testo presenta il patrimonio culturale come fonte utile sia allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale che a un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse»⁷.

Progettare per affinare le domande

Nei nove giorni di workshop il progetto è stato lo strumento per interrogarsi direttamente e in modo stringente sulla vocazione dei luoghi e sulle esigenze di uno spazio di culto agli allievi fino a quel momento sconosciuto. Inizialmente, il sopralluogo e lo studio in scala 1:500 delle relazioni fra le piazze (S. Domenico, Meli, S. Giacomo La Marina, Tarzana, Garraffello, Appalto, Sant'Andrea) e i cortili sono stati combinati con un esercizio più astratto in cui ogni studente componeva due figure semplici (preferibilmente quadrati, rettangoli, in casi eccezionali cerchi) per individuare la relazione fra il *sahn*, lo spazio della preghiera e la *qibla* (la parete che indica ai fedeli la direzione de La Mecca). Essendo il lotto irregolare e la direzione de La Mecca non parallela a nessuna giacitura urbana, significava riflettere sulla "contraddizione" fra esterno e interno⁸, inspessendo le pareti e rendendole abitate, oppure ricavando fra il perimetro e le figure scelte altri vuoti, cioè proprio lavorando su una porosità cui dare forma e significato. Il passaggio successivo è stato tradurre lo schema scelto in architettura, studiandone piante e alzati. Il progetto delle soglie fra gli ambienti, chiusi e aperti, riservati ai fedeli musulmani o di interazione con tutti i cittadini, ha soprattutto implicato una riflessione sull'attacco a terra dell'edificio. Complessivamente è possibile individuare, a posteriori e con alcune eccezioni, tre famiglie di progetti elaborati nell'ambito del laboratorio. La prima: in cui il suolo ha una variazione altimetrica minima rispetto all'intorno e il *sahn* è posizionato dal lato della piazza Sant'Eligio. La seconda: in cui il monumento si alza in modo più consistente e il *sahn* è esteso longitudinalmente lungo il perimetro sulla via Argenteria vecchia. La terza: in cui *pilotis*



sollevano dal suolo la sala della preghiera liberando completamente il lotto. In ogni caso si è cercato di conferire al basamento un carattere urbano e di rafforzare tale aspetto anche attraverso la posizione dei volumi. La sala della preghiera e, in alcuni casi, il minareto sono elementi riconoscibili, di scorcio dall'immediato contesto, e, come emergenze, da lontano. I progetti aggiungono elementi porosi, secondo il principio dell'architettura storica vicina, dove però i vuoti sono più possibile spazi pubblici (e non le grandi corti private dei palazzi), di interazione, in una interpretazione contemporanea, in linea con il Piano Programma. Oggi che il centro storico di Palermo è stato reso in buona parte pedonale, si immagina - più facilmente rispetto a quanto si poteva supporre negli anni 80 - piazza Sant'Eligio (usata attualmente come parcheggio) libera dalle automobili. Gli alvei e i passaggi, quindi, diventano i prolungamenti di una continuità non solo capillare (come quella del Piano Programma) ma anche estesa e quindi capace di accogliere, in modo inedito, la vegetazione. Il Piano Particolareggiato Esecutivo del 1989 di Luigi Cervellati, Leonardo Benevolo, Italo Insolera (adeguato al decreto assessoriale Territorio e Ambiente n.525 del 13.7.1993, tuttora in vigore e in fase di aggiornamento) con le sue tavole incentrate sul patrimonio storico costruito e vegetale, rappresentato con un desiderio di sostanziale ripristino e con aggiunte di alberature e giardini, appare come un punto di partenza utile. Si supera, per un momento, la forte discontinuità che caratterizza i due piani. Il PPE, infatti, aveva escluso le ambiziose acquisizioni del Piano Programma, anche nell'urgenza di fermare l'espansione edilizia e la distruzione del patrimonio urbano e rurale (dopo il sacco di Palermo e la devastazione della Conca d'Oro), in un clima di diffidenza verso il contributo della contemporaneità. A trent'anni di distanza, con una sensibilità diversa verso le preesistenze storiche e ambientali (ancora tuttavia con poche conseguenze coerenti sullo spazio fisico), avendo conosciuto il rischio di "cartonificare" una condizione ipotetica, sembra avvicinarsi il momento di poter estendere i propositi descritti del Piano Programma a una città intesa come luogo comune, aperto, permeabile, e, a tratti, artificialmente, ri-naturalizzato. Le esperienze urbane delle periferie ariose, in origine immaginate come posti

migliori dei centri storici, in un rapporto straordinario con la geografia, iniziano a configurarsi come una tradizione cui attingere per agire sulla città compatta con una nuova, si spera consapevole, fiducia.

Note

¹ P. Culotta, *La Moschea d'Occidente*, a cura di M. Panzarella e G.F. Tuzzolino, M.ED. IN.A., Palermo 1992.

² F.Q., *Sea Watch, chi è Carola Rackete, la capitana che ha forzato il blocco italiano*, «Il Fatto Quotidiano», 26.06.2019, (30.10.2019).

³ www.tuttitalia.it/sicilia/81-palermo/statistiche/cittadini-stranieri-2018 (16.10.2019).

⁴ Cfr. P. Battaglia, *La chiesa rudere di Sant'Eligio*, «La Repubblica», 10.08.2008. «La chiesa di Sant'Eligio fu realizzata dalla confraternita degli argentieri nel 1650. [...] Esisteva dal 1534 una cappella che fu in parte inglobata dalla nuova fabbrica. La chiesa era costituita da unico auditorio, arricchito da cappelle laterali. [...] Gli stucchi che ornavano le pareti erano di scuola serpottiana. [...] Oggi [...] tra i rovi si può scorgere [...] l'arco del portico dell'altare. [...] La chiesa fu distrutta nel 1943. [...] Una bomba il 9 maggio di quell'anno, durante uno dei più distruttivi bombardamenti che colpirono Palermo, abbatté gran parte della struttura. Il tetto fu cancellato, mentre si salvarono i muri perimetrali nonché il portone di ingresso».

⁵ G. De Carlo, U. Di Cristina, G. Samonà, A. M. Sciarra Borzi, *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, scheda del Contesto n. 9, p. 43. Il piano propone, per la piazza Sant'Eligio, una struttura metallica leggera per ospitare temporanei mercati artigianali.

⁶ *Ivi*, p. 44.

⁷ <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>, (30.10.2019).

⁸ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980 (I ediz. 1966).

Didascalie

Fig. 1: G. De Carlo, U. Di Cristina, G. Samonà, A. M. Sciarra Borzi, *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, stralcio del Contesto n. 9. In rosso, la piazza Sant'Eligio. Le linee punteggiate indicano gli attraversamenti pedonali.

Fig. 2: Prospetto sud della piazza Sant'Eligio. In rosso, l'ipotesi di una moschea e (in sezione) il passaggio verso piazza Tarzana.

Fig. 3: Plastici di studio di alcuni studenti del III Laboratorio di Progettazione architettonica, Prof. L. Macaluso, a.a. 2019-2020 (da sinistra, F. Labanca, G. Lo Giudice, E. Milan, G. E. Mincica, L. D'Anca, V. Sclafani, M. La Monica, F. Lo Cascio, S. Ruvolo, C. Pantaleona, F. Panzarella, A. Mammano, M. Saladino).

Progettare dentro l'architettura

Luigi Savio Margagliotta

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 14, luigisavio.margagliotta@uniroma1.it

Il patrimonio architettonico rappresenta una realtà in continuo divenire, in cui il passato si intreccia periodicamente con il nuovo dando vita a configurazioni che nella loro mutevolezza manifestano la persistenza della forma originale. Generalmente, l'operare nei contesti storici e, più specificamente, dentro le singole opere avviene ciclicamente, a seguito di una spinta culturale o politica. Accade spesso che numerosi manufatti, conservando una vantaggiosa ubicazione nel contesto urbano o una struttura formale adeguata ad ospitare nuovi usi, siano interessati da un'ininterrotta fruizione o vengano periodicamente riadattati alle contemporanee esigenze; alcune volte mantenendone inalterato l'impianto, altre volte modificandone la forma e/o le funzioni. Nel concetto di stratificazione è infatti implicita l'attualità del preesistente, che nel riuso mostra la capacità di trasformarsi e di rinnovarsi a partire da se stesso.

Non di rado la sopravvivenza di un'opera deriva appunto dalla possibilità di tornare ad essere funzionale: tralasciando le pratiche di salvaguardia e tutela del patrimonio storico e archeologico, le motivazioni che solitamente hanno riguardato gli interventi di recupero sul preesistente sono connesse al concetto di utilità. Bisogna però chiarire che la questione della funzione non rappresenta per l'architettura né la causa né il fine della sua costruzione formale: la forma architettonica supera ogni aspetto legato all'uso, che si manifesta invece come il legame che questa stabilisce con la società dell'epoca. In tal senso Carlos Martí Arís afferma che nel corso di determinati cicli storici si consolidano nessi tra forme e usi, tali che determinate forme si trovino legate ad alcune attività concrete. Più che di funzione bisognerà dunque parlare di attività, in cui «l'architettura costruisce uno scenario dove possono svolgersi le attività umane: questa è la sua utilità, intesa in senso lato» (1990, 75). E benché un'architettura nasca per accogliere le attività umane, l'utilità ne costituisce senza dubbio la condizione necessaria; ma per quanto riguarda la funzione specifica, questa rappresenta solo un possibile uso che la cultura attuale associa ad una determinata struttura formale. «Perciò l'uso che si attribuisce all'architettura ha un carattere contingente e può modificarsi anche se la forma resta sostanzialmente inalterata. [...] Ciò che però non va dimenticato è che queste corrispondenze [tra

forma e funzione] si producono storicamente; esse non sono cioè fisse e immutabili, ma si trasformano con il mutare dei parametri di riferimento dell'architettura» (1990, 76).

Se dunque la funzione può considerarsi il movente di un'azione progettuale, essa non riguarda direttamente la struttura formale dell'architettura; la funzione è associata invece all'uso convenzionale di uno spazio definito dalla concretizzazione di un determinato tipo architettonico.

A tal proposito, anche Aldo Rossi si pone contro la concezione funzionalista come mezzo conoscitivo o come ragione fondante dell'architettura: «Io penso che la spiegazione dei fatti urbani mediante la loro funzione sia sempre sia da respingere quando si tratti di illuminare la loro costituzione e conformazione; [...] anzi io sostengo che questa spiegazione lungi dall'essere illuminante sia regressiva perché essa impedisce di studiare le forme e di conoscere il mondo dell'architettura secondo le sue vere leggi. [...] La forma viene così destituita dalle sue più complesse motivazioni; da un lato il tipo si riduce a un mero schema distributivo, un diagramma dei percorsi, dall'altro l'architettura non possiede nessun valore autonomo» (1966, 34).

La storia dimostra che la forma è più duratura della sua utilizzazione, come dimostrano tanti edifici che nel tempo hanno mutato la loro destinazione d'uso senza alterazione dell'impianto formale. Si pensi per esempio ai complessi ospedalieri costruiti nel Rinascimento. La permanenza dell'architettura non dipende infatti dagli usi che sono legati ad aspetti contingenti, ma da un'autonomia formale che ingloba e supera ogni definizione utilitaristica. «[...] La struttura – prosegue Martí Arís – non è qualcosa di statico, inerte, chiuso in se stesso, ma una realtà in perpetua formazione interessata da processi generativi capaci di incorporare nella struttura nuove componenti, che la arricchiscono e la ampliano. [...] Malgrado la possibilità teorica di incorporare nuovi elementi, nella struttura è in atto un meccanismo di autoregolazione che assicura il mantenimento delle leggi e delle proprietà che la caratterizzano» (1990, 105). In questo modo s'introduce il concetto di trasformazione, in cui un 'tipo' si modifica nel tempo pur conservando la propria identità. Esistono diversi esempi che mostrano nella storia come un edificio pur

subendo diverse variazioni conservi la forma originaria, o come questa rimanga visibile e riconoscibile successivamente all'incorporazione di altri temi architettonici. Martí Arís distingue tre situazioni di trasformazione: il caso in cui l'idea tipologica opera da nucleo centrale da cui si generano le successive variazioni o ramificazioni, che si realizzano sempre senza trasgredire la legge strutturale che presiede alla formazione dell'opera; il caso in cui la trasformazione dell'edificio si realizza attraverso una concatenazione delle sue componenti, ognuna delle quali si distingue nettamente dalle precedenti; il caso, infine, in cui l'edificio si modifica nelle sue parti senza che ne venga variata la traccia, tale che la configurazione finale sembri scaturire dalla sovrapposizione concettuale di due strutture coincidenti che lasciano comunque intravedere la composizione degli strati.

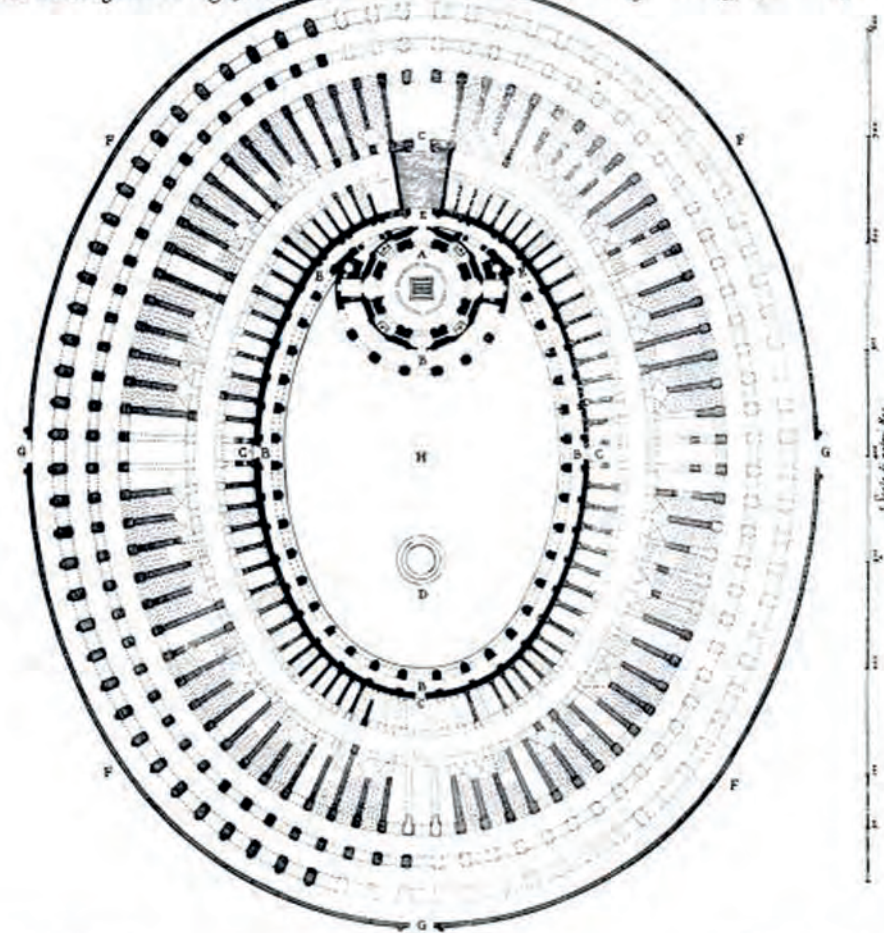
Questi processi, definiti rispettivamente 'variazione', 'concatenazione' e 'sovrapposizione', sono dimostrati dall'analisi di alcuni monumenti. Nella moschea del Venerdì di Isfahan, in Iran, la sala ipostila originaria acquisisce progressivamente maggiore complessità, attraverso una sorta di ramificazione di episodi che si possono interpretare come una serie di variazioni sul tema iniziale. Il convento di Cristo a Tomar, in Portogallo, al contrario, parte da una struttura elementare nettamente definita (la pianta centrale) alla quale si vanno ad aggregare diversi elementi autonomi, dando origine ad una struttura di ordine complesso. Nella cattedrale di Siracusa, edificata sul perimetro dell'antico tempio dedicato ad Atena, l'impianto iniziale periptero si converte in tipo basilicale: senza apportare la minima modificazione alla traccia generale dell'edificio, la trasformazione avviene come semplice risultato di una sorta di inversione degli elementi e delle relazioni che compongono la struttura (1990, 105-117).

Come già detto, alla base di questi interventi sul costruito vi è una necessità legata al riutilizzo funzionale dell'edificio, cui la propria natura formale o localizzativa ha conferito nuovo interesse. Altre volte, è il carattere evocativo dei luoghi che ha investito di rinnovata attenzione questi manufatti a suggerire una loro riutilizzazione. In questo ragionamento assumono particolare rilevanza quei monumenti che hanno assunto

nella storia particolare valore iconico o simbolico nel contesto urbano o nell'immaginario collettivo. È il caso del Colosseo, presenza indiscussa nella città, che nel XVI secolo viene compreso nel programma di rinnovamento urbanistico di Sisto V. La prima intenzione fu la conversione in luogo di culto, successivamente sostituita dall'installazione al suo interno di una filanda; il progetto viene abbandonato con la morte di Sisto V. Ma l'esempio che qui ci interessa è la trasformazione dell'Anfiteatro in Tempio dei Martiri. Il progetto, inizialmente commissionato a Bernini da Clemente X, «prevedeva innanzi tutto il rispetto del monumento antico perché simbolo storico, e addirittura perché apportatore 'dell'Idea dell'Architettura'. Lasciando intatto l'anfiteatro, adattandovi due facciate nei punti terminali dell'asse minore dell'ellissi, che corrispondevano anche ai due ingressi principali, [...] costruendo nel centro dell'arena un piccolo tempio sostitutivo dell'antica ara votiva dedicata a Giove [...]. Il tempietto non disturba la 'gran macchina' come il baldacchino non disturba San Pietro» (Di Macco 1971, 84). Il progetto non fu attuato. In seguito, Nel 1725, veniva pubblicato postumo un manoscritto di Carlo Fontana, *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato*, con il progetto di una definitiva consacrazione al culto cristiano del monumento. «Il primo problema che si presenta è la scelta tipologica dell'organismo da inserire nel sistema ellittico dell'anfiteatro. Come risulta dal progetto, l'architetto adotta un organismo circolare. [...] Risulta evidente che il Fontana guardasse a Bramante nella costruzione della chiesa, che doveva ricordare il martyrium subito dai primi cristiani. [...] Il progetto prevede la costruzione di un tempio a pianta circolare orientato nell'asse maggiore dell'ellissi; [...] intorno a tutto il perimetro dell'arena corre un porticato ad archi, che oltre ad essere un richiamo tipologico del monumento classico, vuole connettere il tempio all'arena, che assume in questo modo il significato di Sacra Terra» (1971, 87-89). Attraverso questa soluzione l'architetto riesce perfettamente a legare in un discorso unitario l'elemento antico e le diverse parti del progetto moderno. Si genera quindi una configurazione finale di coesistenza tipologica, in cui l'architettura originaria, conservando immutata la propria fisionomia, accoglie al suo interno un organismo le cui proporzioni, sia in pianta

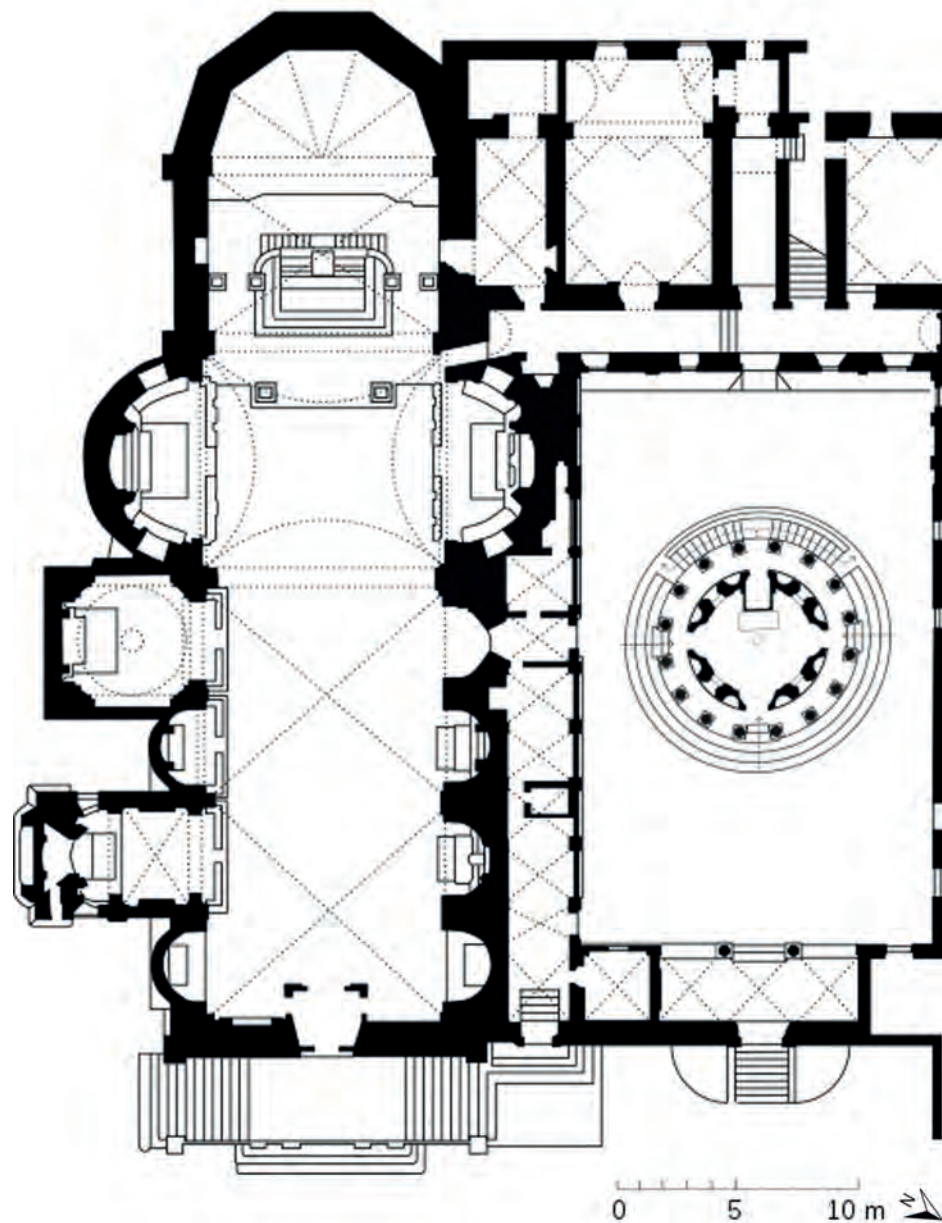


Pianta dell'Anfiteatro come di presente si troua con l'edifitio Tempiare che si propone da Ergerzi



Expo Carlo Fontana Inven. et delin.

Domènico Francinius 1725



che in alzato, sono dedotte dall'architettura preesistente. Si tratta dell'introduzione, attraverso un'operazione propriamente barocca, di un elemento a tipo centrale (il tempio) all'interno di una struttura, anch'essa centrale (quella ellittica del Colosseo), in cui il primo si dispone tangente al maggiore in corrispondenza del suo asse primario. Pur mantenendo inalterato il proprio impianto (e la propria immagine urbana tale che all'esterno risulti uguale e immutato), l'anfiteatro perde l'isotropia che caratterizza la struttura centrica: si producono direzioni date dal posizionamento della chiesa e nuove gerarchie spaziali. L'asse maggiore predomina nettamente su quello minore, non più per un fatto dimensionale ma in quanto tiene in linea il tempio-martyrium; una fontana posta in corrispondenza di uno dei due fuochi sottolinea ulteriormente la nuova direzionalità. L'arena acquista il valore di sagrato mentre la struttura fisica del colonnato designa il limite dello spazio sacro.

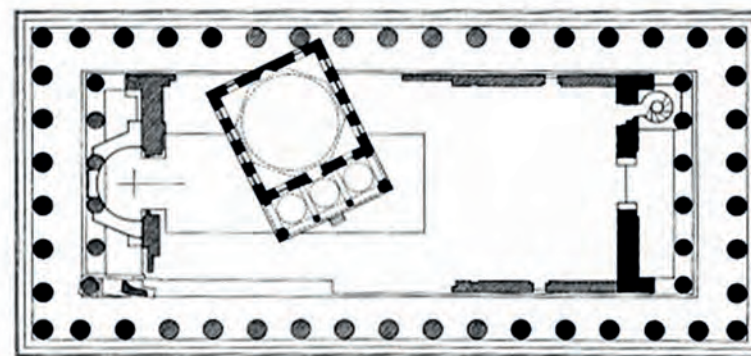
Un caso analogo è, come anticipato, l'inserimento del Tempietto di San Pietro in Montorio dentro il cortile dell'omonimo convento, avvenuto pochi anni dopo la ricostruzione del complesso religioso (fine del XV secolo). L'operazione consiste nell'immissione di una struttura centrale periptera all'interno del cortile, il cui ruolo non è più quello di delimitare un vuoto, ma, ancora una volta, di circoscrivere lo spazio di rispetto in cui più o meno al centro è posizionato il principale evento architettonico. Su questo indirizzo, un altro esempio di trasformazione è espressa dalla vicenda che vide la costruzione di una moschea all'interno del Partenone di Atene, probabilmente a motivo della innata sacralità del luogo. Il tempio greco subì anche altre modificazioni: fu convertito in una chiesa nel periodo bizantino e in una polveriera nel XVII secolo; ma l'unico caso in cui la trasformazione dell'edificio comporta l'integrazione di un elemento altro, estraneo ed autonomo, è quella avvenuta durante la dominazione ottomana. Si tratta dell'immissione di una tipologia mista, un'aula con un pronao addossato (chiaramente rivolta verso La Mecca), tangente con uno spigolo al colonnato dell'edificio periptero allungato (con asse orientativamente parallelo a est-ovest). La struttura formale originaria rimane praticamente inalterata: ciò che si conserva del tempio in rovina caratterizza l'evento architettonico, costituendone la quinta e

assieme il recinto: ne derivano nuove relazioni spaziali e la rivisitazione dei concetti di percorso e luogo, in cui la funzione del peribolo si estende all'intera area descritta dal peristilio, mentre la moschea prende il posto del *nàos*, non più in asse ma in posizione dinamica.

Gli esempi finora esposti intendono ampliare le casistiche dei procedimenti fondamentali di trasformazione proposti da Martí Arís aggiungendovi la 'inclusione', in cui si verifica l'introduzione di un elemento autonomo all'interno di una struttura preesistente. Entrambi gli organismi mantengono la propria indipendenza formale e le strutture rimangono separate e distinguibili. Non si tratta in questo caso di contaminazioni o incroci tipologici, ma della convivenza di tipi che determinano nuove gerarchie spaziali e la rivisitazione dei concetti di percorso e luogo, in cui direzionalità e centralità si mescolano e si sovrappongono.

Nel contemporaneo, anche se si tratta di installazioni temporanee, lo stesso procedimento è espresso dai progetti del padiglione della Stone House di John Pawson (realizzato in uno dei cortili settecenteschi dell'Università degli Studi di Milano nel 2010) e dell'allestimento della Piramide Monstrum di Francesco Venezia (a Pompei nel 2015 in occasione di una mostra). In questi due casi è interessante considerare il rapporto fra 'tipo' e 'arche-tipo': si tratta rispettivamente di una piramide dentro un anfiteatro romano e di una struttura a capanna disposta centralmente sulla diagonale del cortile. In entrambe le situazioni le due forme non si toccano né si influenzano, anche se, in realtà, condizionando l'una lo spazio dell'altra a causa dell'introduzione di nuovi parametri di limite, percorso e luogo. Con operazioni semplici, che si risolvono nel posizionamento di un oggetto architettonico all'interno di uno spazio costruito, si conseguono nuove proporzioni e la misurazione dello spazio attraverso il suo contenuto. Si tratta di un'interazione muta, quasi latente, in cui i due progetti sembrano distaccarsi dal contesto in cui sono inseriti, divenendone tuttavia i protagonisti e svelandone in maniera silenziosa le distanze e le direzioni.

Un altro caso interessante è il Museo di Architettura a Francoforte (1984), in cui Oswald Mathias Ungers introduce all'interno di una villa novecentesca un volume a torre e tetto a capanna. L'edificio originario





è trasformato in un contenitore attraverso un'operazione di svuotamento e di creazione di una corte centrale dove, successivamente, viene posizionato il nuovo corpo dotato di una propria autonomia formale. Ciò dimostra ancora una volta la permanenza della forma architettonica che non si modifica con il cambiare degli usi ma si arricchisce inglobando al suo interno nuove strutture. Tale processo riguarda sia l'esperienza passata che quella contemporanea, dove si genera un particolare dialogo fra antico e nuovo; in più, tale procedimento estende e suggerisce al sapere progettuale nuove possibilità del comporre, secondo le quali ogni architettura rappresenta il risultato di una serie di trasformazioni operate all'interno del progetto.

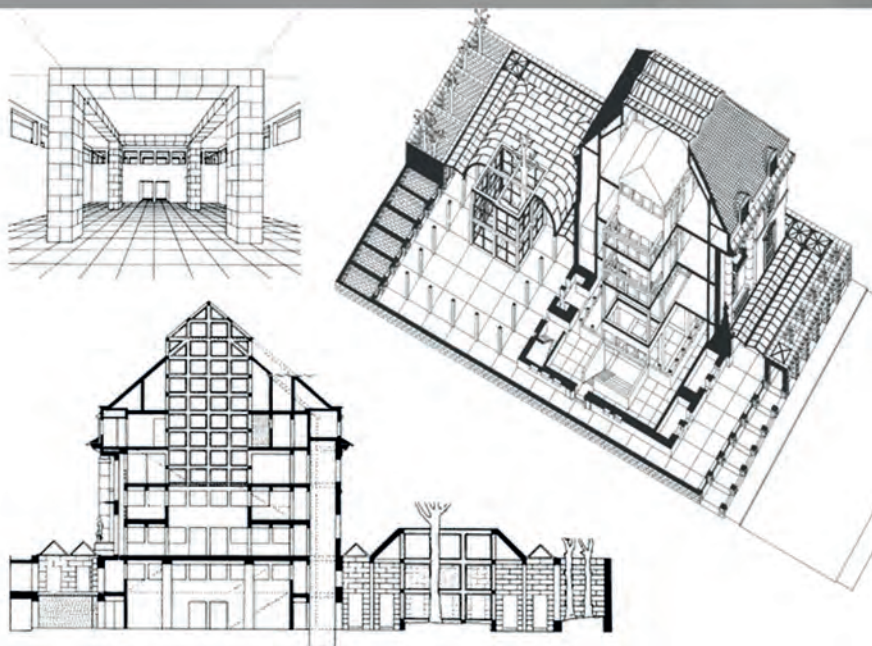
Didascalie

Fig. 1: Sezione e pianta del progetto di Carlo Fontana per una chiesa nel Colosseo.

Fig. 2: Pianta generale del complesso religioso di San Pietro in Montorio con il Tempietto del Bramante.

Fig. 3: Incisione, prospetto e pianta del Partenone con all'interno la moschea.

Fig. 4: Vista interna e disegni grafici del Deutsches Architekturmuseum di O.M. Ungers.



Bibliografia

Michela, Di Macco (1971), *Il Colosseo: funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, Bulzoni Editore.

Luigi, Gazzola (1990), *Architettura e Tipologia*, Roma, Officina.

Sigfried, Giedion (1969), *L'eterno presente: le origini dell'arte: uno studio sulla Costanza e il Mutamento*, Milano, Feltrinelli.

Carlos, Martí Arís (1990), *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Torino, CittàStudiEdizioni.

Christian, Norberg-Schulz (1975), *Esistenza, spazio e architettura*, Roma, Officina.

Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Vicenza, Marsilio Editori.

Alla ricerca del tempo perduto

Giulia Menzietti

Università degli Studi di Camerino, SAAD - Scuola di Architettura e Design Eduardo Vittoria, docente a contratto, ICAR 14, giulia.menzietti@unicam.it

Risulta sempre più frequente doversi confrontare con la memoria, con la necessità di ricordare. Diversi episodi recenti ci hanno posto di fronte alla cancellazione, più o meno improvvisa, di frammenti di realtà. Il terremoto del centro Italia, il crollo del Viadotto del Polcevera o della cattedrale di Notre Dame, piuttosto che la lenta consumazione di alcune costruzioni, hanno consegnato ai nostri occhi le immagini di resti di ciò che un tempo era e ora non è più. Crolli e ruderi sono sempre esistiti, ma se prima erano riconducibili allo scorrere del tempo e al tracollo di beni antichi, oggi questi fenomeni sembrano invece appartenere al presente, indifferenti al vecchio o al nuovo o a qualsiasi tipo di categoria. Vanno in rovina edifici recentissimi, costruiti pochi anni prima, e diventano attuali alcuni ruderi del passato, disponibili a nuove interpretazioni del presente. Tutto questo sta trasformando la consistenza e la percezione di ciò che chiamiamo patrimonio, ovvero di quei beni, materiali e immateriali, che abbiamo ereditato da chi ci ha preceduto. Questo cambio di scenario implica anche la trasformazione delle risposte e delle modalità con le quali approcciare questi nuovi materiali.

Crolli e immaginari

Un anno fa, nel 2018, la casa editrice Humboldt pubblica il libro *Incompiuto: la nascita di uno stile*, a cura di Alterazioni video e Fosbury Architecture. Il testo raccoglie gli esiti di una ricerca, iniziata dal collettivo di artisti *Alterazioni Video* più di 10 anni fa, sul tema delle costruzioni rimaste incompiute nel territorio siciliano e poi in ambito nazionale. Di fronte a una questione così calda e stringente (nel 2013 il Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti e delle Regioni e delle Province Autonome ha istituito l'Anagrafe delle opere incompiute, una piattaforma online che registra e documenta l'entità del fenomeno nel nostro paese) il libro suggerisce una reazione contemplativa, dinamica esclusivamente nella misura in cui rileva una dimensione espressiva di queste realtà. Rabbia, denunce e strategie d'intervento cedono il posto ad un'indagine estetica, che riconosce in questo patrimonio la presenza di uno stile, e che chiama nomi autorevoli del mondo del progetto, dell'arte e della critica, a prendere una posizione a riguardo. Se da sempre il mondo dell'arte

si è lasciato sedurre dal tema dell'incompiuto, adesso anche architetti e progettisti si soffermano su questa dimensione in cui l'immagine e il tempo diventano preponderanti. La tendenza a non terminare cantieri di nuova costruzione, procrastinandone il completamento, si è radicata a partire dai primi anni Sessanta nel sud Italia e poi in buona parte del paese, e a questo punto si trasforma oggi in un fenomeno storicizzato, per molti riconducibile all'espressione di un vero e proprio stile.

Il 15 Aprile del 2019 tutto il mondo assiste, tramite i media, alla lenta consumazione della copertura della Cattedrale di Notre Dame avvolta dalle fiamme. Il rogo che coinvolge il simbolo dell'identità francese, Monumento nell'immaginario collettivo di tutto il mondo, lancia improvvisamente l'opinione pubblica nella crisi del dover immaginare il futuro senza quel frammento di passato. Lo scenario di un avvenire senza memoria assilla da sempre la cultura occidentale, in particolar modo in un caso come questo, dove la posta in gioco è la perdita di un'architettura che in realtà si è da sempre configurata come un ipertesto, che ha tramandato storie e racconti da tempi remoti sino ad oggi. Victor Hugo nel 1831, quando stava pubblicando *Notre Dame de Paris*, aveva già intuito le potenzialità di quella Cattedrale come un libro di pietra, custode della *grande scrittura* dell'umanità. Il senato francese sembra oggi concorde nel promuovere un restauro conservativo, ripristinando le condizioni dell'opera prima dell'incendio, e allo stesso tempo architetti da tutto il mondo avanzano proposte sul da farsi; al fianco di visioni più o meno realistiche appaiono tetti temporanei realizzati con gonfiabili rossi, piscine disposte sulla copertura delle navate a formare una croce, piuttosto che piattaforme per l'atterraggio di missili come possibili tetti della cattedrale. Per quanto volutamente provocatorie, queste nuove visioni cercano di ereditare e interagire con la caratteristica precipua dell'opera: ovvero la sua dimensione espressiva, la sua capacità di essere simbolo, di comunicare messaggi. Probabilmente torneremo ad avere una cattedrale identica a prima del 15 Aprile 2019, ma di certo l'incendio, e l'improvvisa percezione della fragilità del monumento ne hanno ribadito la potenza come custode di una memoria collettiva e espressione di un linguaggio condiviso.

Più faticosa e complessa risulta l'ipotesi di ricostruzione dei centri distrutti dal sisma che nel 2016 ha colpito l'Italia centrale. Siamo profondamente lontani dall'incendio di Notre Dame, non solo fisicamente, ma soprattutto in merito all'entità del crollo e alla consistenza del patrimonio interessato: dal singolo monumento parigino ad un'onda sismica che ha coinvolto indifferentemente costruzioni ordinarie, architetture d'eccellenza, monumenti e tutto quanto collocato nel raggio d'azione. Alla deterministica posizione del senato francese fa da contrappunto l'*impasse* dell'eterno dibattito della ricostruzione del "com'era dov'era", o forse no. Dal terremoto del Belice, forse il primo e il più dirompente della storia contemporanea del nostro paese, fino alle ultime scosse del sisma del 2016, l'Italia sembra destinata a sprofondare, periodicamente e senza possibilità di previsione, in questi tragici episodi, dove la memoria diviene ossessione, e il futuro diviene un'astrazione imprescindibile dal passato. Oltre alla ricostruzione fisica sono emerse diverse reazioni a questo tipo di ferite: *Terre in Movimento* (Quodlibet 2018) è il catalogo dell'omonima mostra, curata da Pippo Ciorra, Carlo Birrozzi e Cristiana Colli, che prima ad Ancona e poi a Roma nelle sale del Museo MAXXI, ha esposto fotografie d'autore scattate nei territori colpiti dal sisma. Si tratta di una committenza fotografica, da parte del MAXXI e della Sovrintendenza delle Marche, che incarica i fotografi Olivo Barbieri, Petra Noordkamp e Paola de Pietri di registrare la voce di quanto resta del patrimonio distrutto. L'operazione si rivela particolarmente significativa nel mettere in evidenza diversi aspetti: il primo ha a che vedere con la necessità di aggiornare l'agenda degli interventi e degli approcci delle istituzioni di fronte a emergenze di questo tipo; il secondo riguarda la possibilità di intervenire nella ricostruzione senza cavalcare esclusivamente la dimensione fisica, ma esplorando le potenzialità del patrimonio immateriale contenuto nei resti e nelle macerie; il terzo ha a che fare con l'urgenza di implementare il campo del progetto con strumenti altri, esportati dal mondo della fotografia, dell'arte, della filosofia. Non è un caso che a scrivere nel catalogo di questa mostra e ad introdurre un libro sulle opere incompiute del nostro paese sia stato un docente di estetica, Stefano Catucci, che ravvisa in questa compagine di ruderi, se

pur di diversa tipologia, la capacità di raccontare storie e di «problematizzare il nostro rapporto con la realtà sfruttando l'unica risorsa che non si rassegna a nessun tipo di chiusura: l'immaginazione»(1).

Frammenti e memoria

Le esperienze citate servono a mettere in luce alcuni aspetti che si stanno configurando, con sempre maggiore evidenza, nel campo del patrimonio. Anzitutto emerge la presenza sempre più massiccia di materiali incompleti, scarti, ruderi, non necessariamente rovine gloriose, ma brevi frammenti di testo capaci di testimoniare passati più o meno recenti. Se prima questo tipo di realtà veniva in qualche modo scartata da una visione incline ad identificare l'*heritage* con beni storici ed eccellenze, oggi al contrario sembra riscuotere molto interesse, dotata di una potente capacità narrativa e disponibile a operazioni di riciclo e riuso. In questo senso il progetto si trova di fronte a due operazioni fondamentali. In primo luogo emerge la necessità, sempre più frequente, di dover sperimentare nuovi linguaggi e nuove tecnologie per interventi alternativi a quelli canonici di restauro e riuso; in secondo luogo si richiede al disegno dello spazio la capacità di interagire con questi materiali, testimoni di un passato.

Questa nuova consistenza del patrimonio mette in luce il configurarsi di un nuovo rapporto con la memoria: se prima la storia sembrava depositarsi nelle eccellenze storico artistiche e il presente appartenere all'ordinario, oggi al contrario questi piccoli frammenti, pur incompleti e in rovina, vengono recuperati per la loro capacità di raccontare storie, anche estremamente recenti. In questo tipo di atteggiamento l'interesse non è nel tirare in ballo la storia con intenti documentaristici o commemorativi; i terremoti ci hanno restituito l'intensità della memoria come esperienza, anche di quella più recente, e il costruito esistente che abbiamo ereditato si configura come una compagine di *madeleine* di varia potenza, con una vastissima gamma di declinazioni del rapporto tra architetture e ricordo.

Questa dimensione inclusiva conferisce al patrimonio una componente dinamica: i materiali fragili azzerano le coordinate con le quali tradizio-





nalmente si codificavano le componenti dell'*heritage*, per cui i canonici monumenti si trovano oggi nella condizione di scarti incompresi, e alcune costruzioni incomplete o in abbandono si stanno trasformando in monumenti contemporanei. Interessante a questo punto l'esperienza condotta, a partire dal 2010, dallo studio di Elisabetta Terragni con Jeffrey Schnapp e Daniele Ledda a Porto Palermo, nella Baia di Panormo in Albania: un vecchio tunnel militare, abbandonato e depositario di un passato represso, viene trasformato in un percorso espositivo capace di raccontare la propria storia, configurandosi come spazio contemporaneo della memoria. Al contrario molti monumenti della storia recente si trovano oggi in abbandono, come gli Spomenik, sculture architettoniche costruite tra gli anni Sessanta e Ottanta nel territorio della ex Jugoslavia per celebrare la dittatura di Josip Tito. Depositarie di messaggi ormai superati, queste strutture sono state abbandonate pochi anni dopo la caduta del regime; da quel momento in poi, in condizioni di degrado, si sono man mano caricate di un fascino enigmatico, legato alla loro immagine e alla memoria che racchiudono. In questa loro dimensione sono state recuperate come oggetti narranti, soggetti scelti da diversi fotografi, amatori e ricercatori che li hanno trasformate in temi di indagine, di campagne fotografiche e di mostre, l'ultima delle quali esposta al MoMa di New York lo scorso anno (2).

Heritage e progetto

Tutto questo non presuppone un nuovo atteggiamento passatista e un ossequio alla storia, ma semplicemente la manifestazione di un sentire contemporaneo, dove l'elaborazione del presente tramite il racconto diviene pervasiva, e lo slancio verso il futuro tende sempre più a rarefarsi. L'interesse verso lo *storytelling* coinvolge anche il mondo del progetto; sono frequenti le esperienze di studi che usano l'architettura per comunicare racconti, servendosi del disegno come un linguaggio figurativo per la costruzione di set e l'ambientazione di storie, indagando una natura processuale e narrativa del progetto, piuttosto che la sua capacità di produrre poi edifici utili ed efficienti. Queste sperimentazioni, così come il tentativo di leggere le incomplete del nostro paese come

espressione di uno stile, piuttosto che la possibilità di reagire al trauma del terremoto con l'espressività della fotografia d'autore, o le proposte di una nuova Notre-dame come occasione per comunicare al mondo visioni di monumenti e società, manifestano il diffondersi di una sensibilità sempre più orientata alla dimensione espressiva di questa componente fragile del patrimonio. Il progetto risponde aprendosi ad altre realtà: l'immaginazione, la fotografia e il racconto fanno da supporto agli strumenti canonici della disciplina.

Lungi dal voler intercettare traiettorie verso una percezione romantica ed estetizzante del costruito esistente, né tantomeno verso una dimensione passiva del progetto, limitata ai contenuti e bloccata nelle azioni, con questo contributo si vuole mettere in evidenza il cambio di scenario che sta coinvolgendo materiali, significati e le letture che finora abbiamo attribuito al concetto di patrimonio. Categorie che davamo per assodate e termini, come storia, memoria o monumento, i cui significati parevano inscalfibili, sono oggi in fase di riscrittura. La trasformazione fisica e il manifestarsi della componente fragile del costruito hanno messo in crisi l'impalcatura teorica e le competenze relative alla progettazione e alla gestione del patrimonio. Queste trasformazioni pongono le condizioni per un'apertura consapevole del progetto verso altre discipline, dove la riscrittura del senso del tempo e della memoria diviene campo di sperimentazione per l'elaborazione di nuove forme espressive, capaci di interagire e gestire il patrimonio esistente.

Note

¹ Stefano, Catucci (2018), "Vite di architetture infami", in Alfonso Giancotti, *Incompiute, o dei ruderi della contemporaneità*, Macerata, Quodlibet.

² *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980* (2018), Museum of Modern Art, New York, a cura di Martino Stierli e Vladimir Kulic.

Didascalie

Fig. 1: (Pagine e fotografia di Alterazioni video tratte da *Incompiute: la nascita di uno stile*, 2018, Humboldt).

Fig. 2: (Fotografie di Olivo Barbieri dal catalogo *Terre in Movimento*, 2018, Quodlibet).

Fig. 3: (Spomenik# 5 Kruševo, Spomenik# 8 Ilirska Bistrica, ©Breese Little Gallery, Londra).



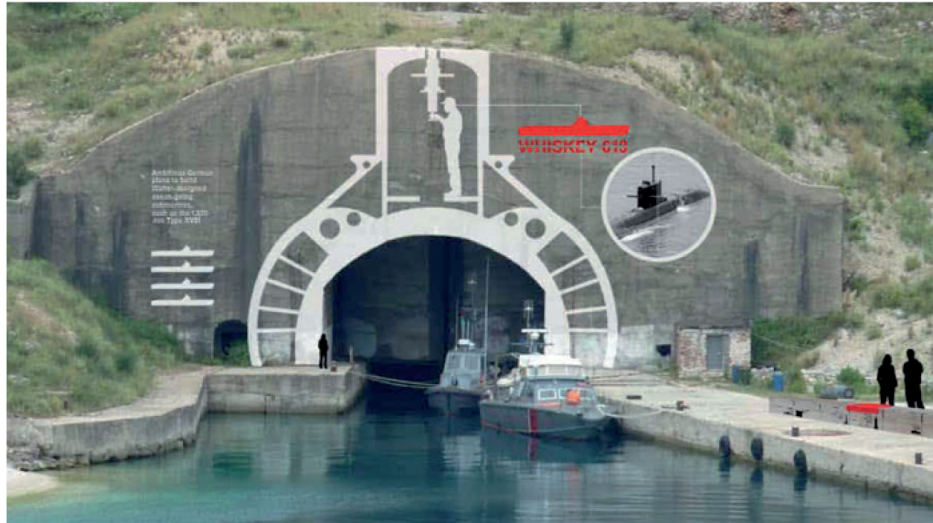


Fig. 4: (Disegni del progetto di riuso di Elisabetta Terragni del tunnel militare a Porto Palermo).

Bibliografia

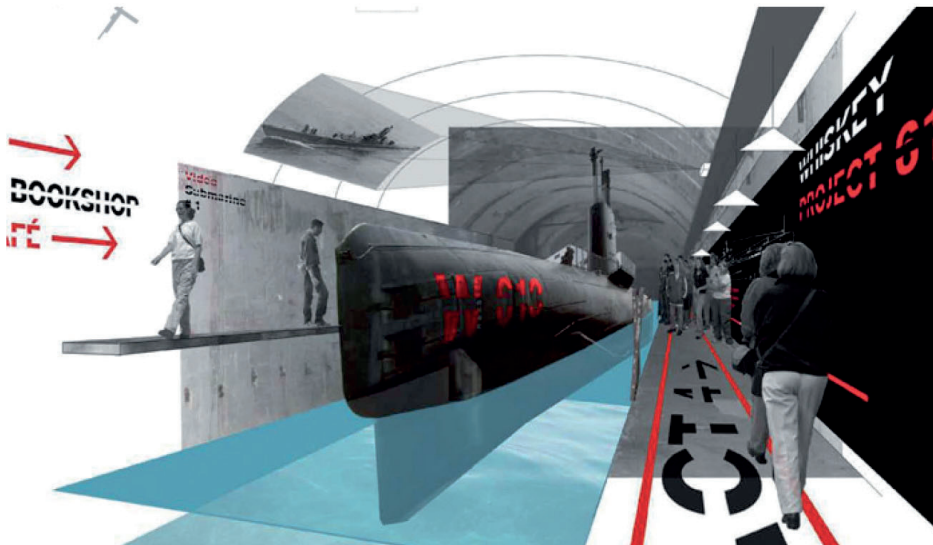
Alterazioni video, Fosbury Architecture (2018), *Incompiuto: la nascita di uno stile*, Milano, Humboldt.

Pippo, Ciorra, Carlo, Birrozzi (2018), (a cura di), *Terre in Movimento*, Macerata, Quodlibet.

Alfonso, Giancotti (2018), *Incompiute, o dei ruderi della contemporaneità*, Macerata, Quodlibet.

Sara, Marini (2010), *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet.

Thordis, Arrhenius (2003), *The fragile monument. On conservation and modernity*, London, Artifice books of architecture.



La ricostruzione della Via Sacra di Colonia

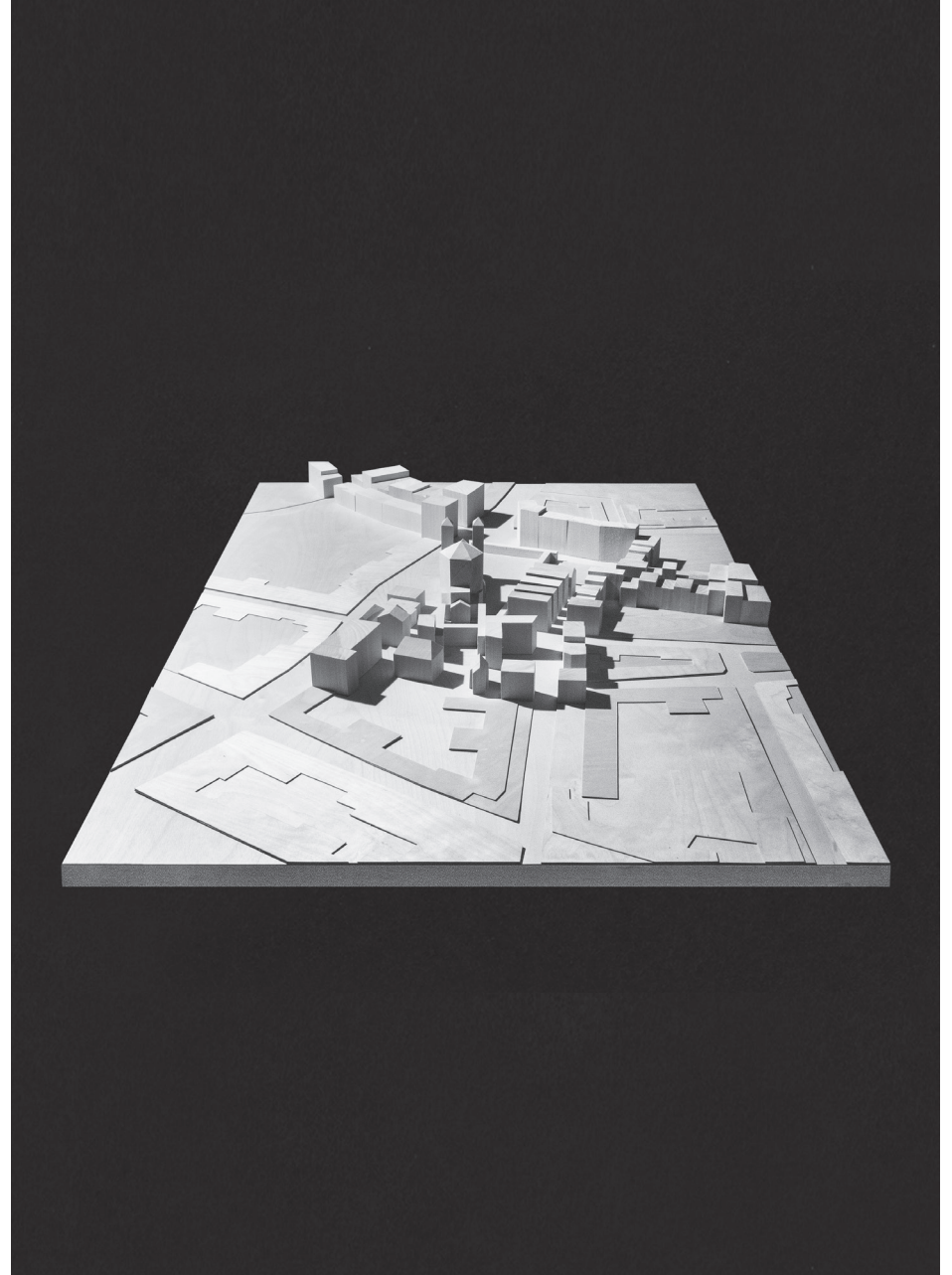
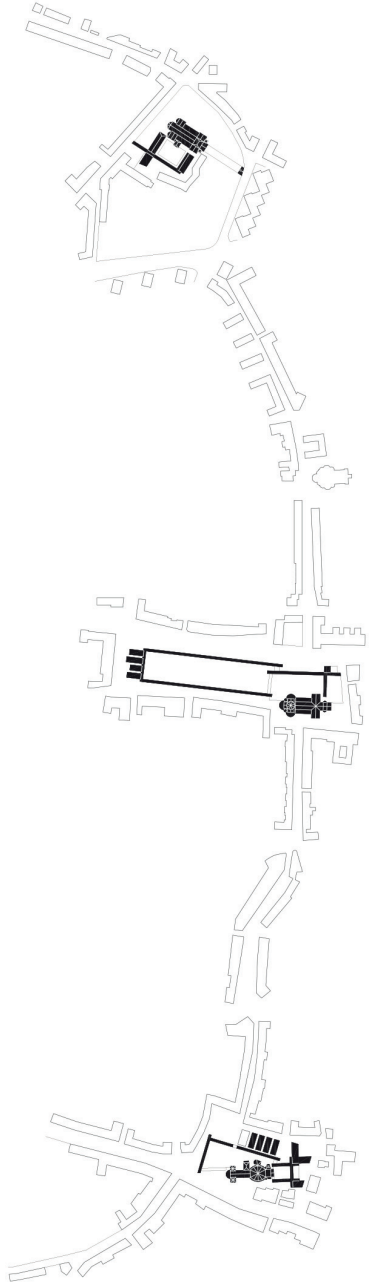
Carlo Moccia

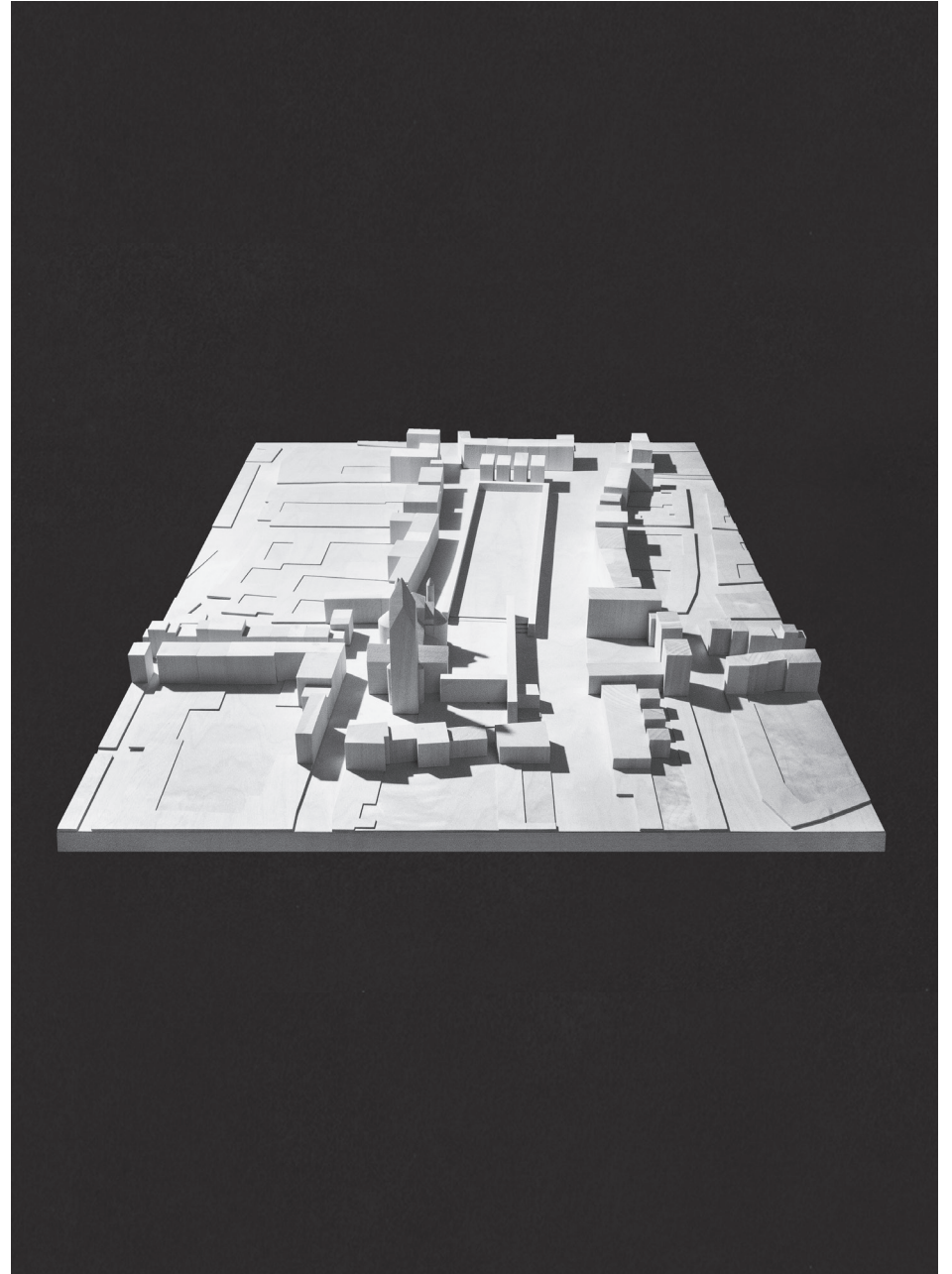
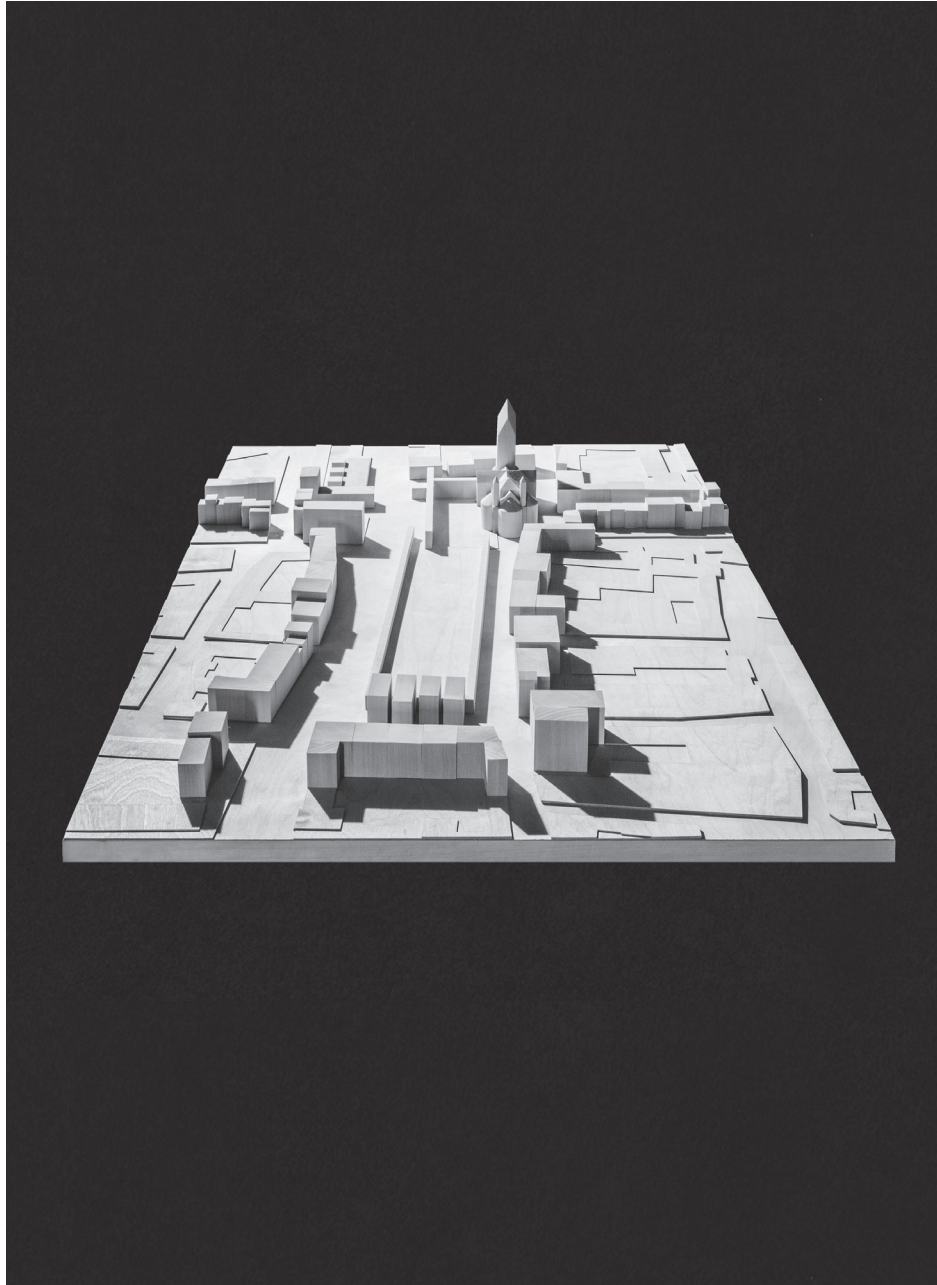
Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, professore ordinario, ICAR 14, carlo.moccia@poliba.it

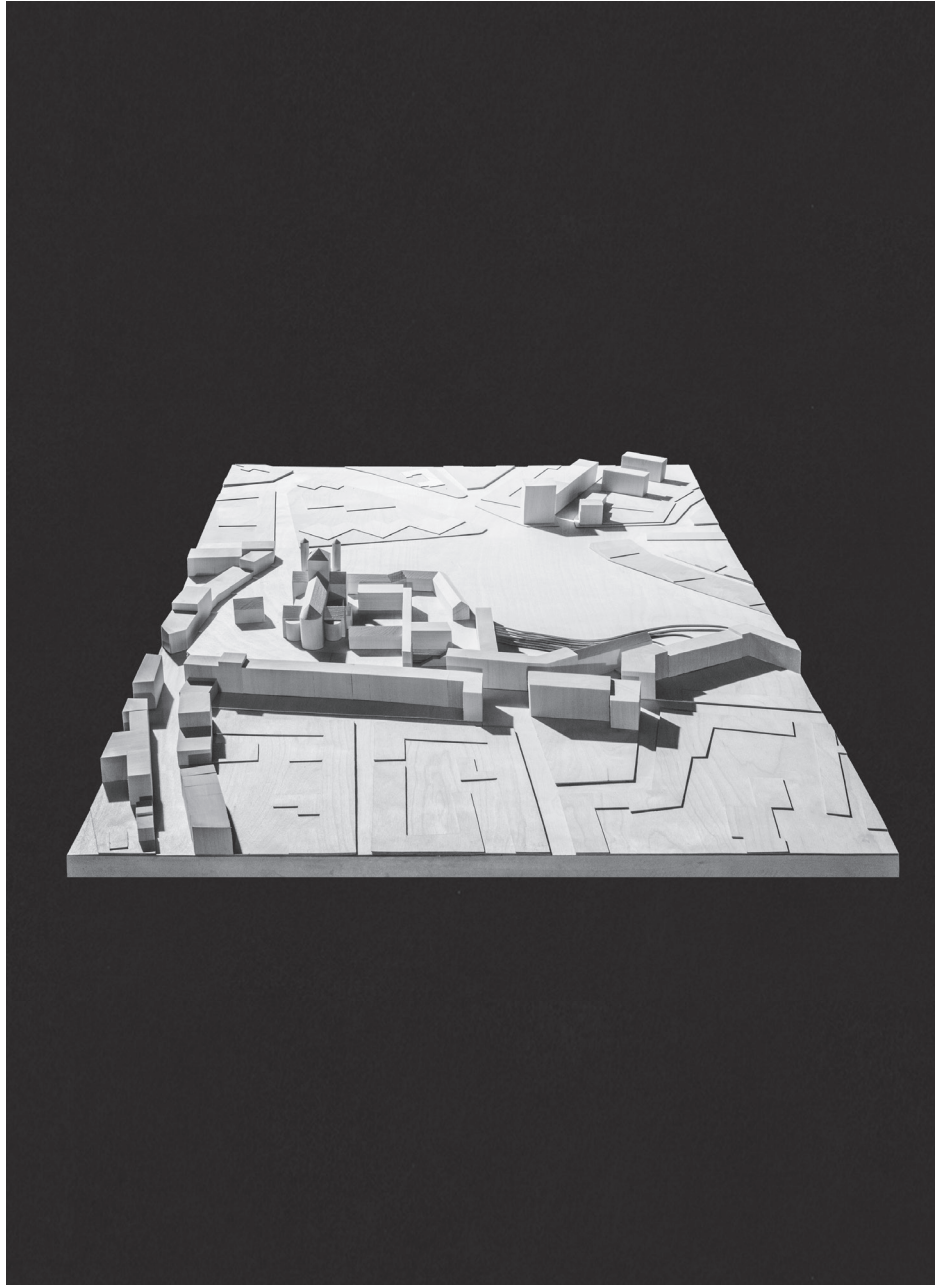
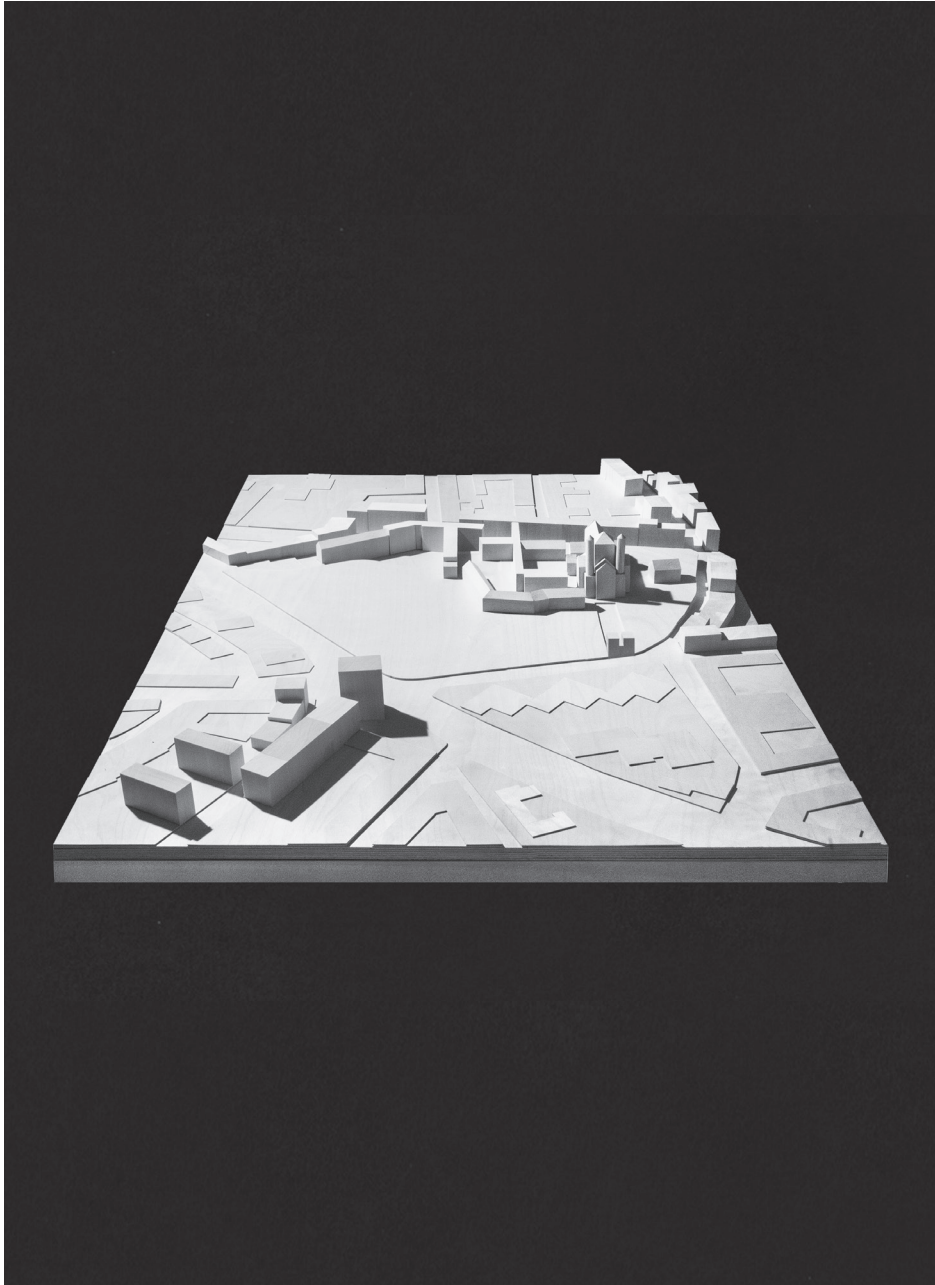
Progetto di Carlo Moccia
con Mirko Dell'Agnello, Marta Kruger, Giuseppe Galliani, Milica Markovic, Ezio Melchiorre, Antonio Paolillo, Jelena Vukovic (2013)

Riprendendo un'idea di Rudolf Schwartz, il progetto assume la Via Sacra come elemento 'strutturante' della forma urbana di Colonia. La Via Sacra collega i luoghi di sette chiese romaniche disposte lungo i tracciati radiali che legano la città di Colonia al suo territorio. La Via Sacra si presenta oggi con un'identità debole e, in gran parte, compromessa dalle ricostruzioni postbelliche che hanno alterato i rapporti tra strada, tessuti residenziali e monumenti, propri della città storica. Il progetto, assumendo la condizione frammentata e contraddittoria della forma urbana contemporanea, cerca di configurare un nuovo 'ordine' per questa parte di città.

Rinunciando alla ricostruzione della forma della città storica lungo l'intero tracciato della Via Sacra, si è scelto di intervenire in pochi punti che coincidono con i luoghi delle chiese romaniche, per riaffermare il ruolo di 'cardine' che ogni chiesa-monumento stabiliva nella struttura urbana. Facendo riferimento al sintagma urbano dell'"isola monastica", che ha segnato profondamente i caratteri urbani delle città anseatiche, si propone la costruzione di tre luoghi che amplifichino la presenza del monumento nella città. Una sequenza di spazi urbani "delimitati", posti in relazione con la strada, ma legati al monumento, rafforza il valore di ognuna delle chiese nella struttura urbana. La "narrazione" della Via Sacra, impoverita dalle forme e dalle sintassi della ricostruzione postbellica, si arricchisce attraverso la riproposizione del rapporto percettivo della chiesa da un ambito spaziale a essa "dedicato". Declinando la relazione tra chiesa, chiostro, sagrato e parcelle residenziali nei tre siti "nodali" di St Pantaleon, St Aposteln e St Gereon, la Via Sacra acquisisce riconoscibilità. In questa rinnovata identità risuona il suo senso "antico".







Nuovi interventi nella città storica

Laura Parrivecchio

Università degli Studi di Palermo, D'ARCH - Dipartimento di Architettura di Palermo, dottore di ricerca, ICAR14, laura.parrivecchio@unipa.it

Le città si presentano oggi come una realtà eterogenea costituita da sovrapposizioni, stratificazioni, frammenti, tracce in cui si esplicita la memoria del passare del tempo e dell'azione umana.

Tale realtà costituisce il patrimonio (inteso quale complesso di beni culturali e fisici) che abitiamo, fatto di un palinsesto complesso di paesaggi in continua evoluzione.

«L'architettura della città è una storia viva. È qualcosa di più, l'architettura come riflesso del proprio tempo è ciò che veramente costruisce la Storia delle città [...] Ed è nella Storia dove troviamo la maggior parte della conoscenza necessaria per estrarre i materiali coi quali costruire questa creazione artistica che è l'architettura»¹.

Se il compito dell'architettura è quello di «migliorare l'abitare umano sotto il segno della bellezza»² non è possibile non tenere conto nella costruzione di paesaggi, città ed edifici, dell'immenso patrimonio di *memorie* che ci circonda.

«Il viaggio nelle analisi delle tracce, siano esse antiche o recenti, può giovare allo sviluppo critico di un'architettura capace di mantenere chiarezza sul proprio statuto, certamente dinamico, ma mai improvvisabile»³.

Dalla lettura della città contemporanea è evidente come, al suo interno, siano da sempre esistite forme urbane che hanno offerto soluzioni per l'abitare differenti se consideriamo gli spazi della città storica, così come gli spazi periferici.

È soprattutto la città storica, e la sua architettura, che ha rappresentato un esempio di riferimento quale testimonianza di un abitare in cui l'uomo ha trovato, al suo interno, una dimensione completa (ma allo stesso tempo complessa) tra spazio pubblico e privato. Ma è soprattutto l'architettura che riesce ad essere testimonianza di un modo di abitare.

Obiettivo dell'architettura, infatti, è sempre stato quello di dare forma allo spazio dell'uomo. Tale obiettivo, sembra oggi celato dietro forme "autoreferenziali" appartenenti più al ruolo dell'im-

magine che al luogo fisico e alle reali esigenze dell'individuo.

Rogers scriveva: «Non si può pensare un'architettura senza pensare alla gente».

La distanza che intercorre tra la trasformazione della città e le reali esigenze della collettività, costituisce una condizione del nostro tempo, protesa verso l'inconciliabilità dei desideri degli uomini e l'incoerenza della modificazione fisica.

Sinora, infatti, come gli spazi del presente, non si configurano più quali luoghi in cui ricercare un senso di appartenenza e stabilità poiché, in essi, giocano un ruolo determinante la velocità⁴, la mutevolezza, la transitorietà.

In che modo, dunque, l'architettura risponde in modo coerente, alle complesse condizioni del nostro tempo e alle rinnovate esigenze?

Le soluzioni possono essere rintracciate nel progetto in cui è possibile sia far confluire le molteplici sollecitazioni della città contemporanea - seppur nelle sue contraddizioni - sia di stabilire un dialogo con le epoche precedenti da cui è possibile estrapolare bellezza ricavata dalla loro qualità urbana.

«La città è il luogo in cui, più di ogni altro, si accumulano i fatti costruiti, si accordano i desideri dell'individuo con le ragioni collettive dell'abitare, si esplicitano le forme e i caratteri identitari. Così, nelle trame urbane, è facile rintracciare le connessioni tra luogo e storia, riconoscere i percorsi di composizione dello spazio attraverso la sedimentazione di segni, valori e significati ne custodiscono la memoria del luogo»⁵.

Individuare nei luoghi uno spazio della *memoria* inteso come fondamento di un *senso di appartenenza* si traduce nella tendenza a proteggere ciò che esiste nelle città intervenendo senza alterare il loro equilibrio.

Scriva S. Settis: «La funzione del patrimonio culturale oscilla in continuo tra quella di deposito passivo della memoria storica e dell'identità culturale e quella, opposta, di potente stimolo per la creatività del

presente e la costruzione del futuro. In relazione a questi temi [...] i linguaggi del diritto, dell'etica e della storia si mescolano inestricabilmente»⁶.

La valorizzazione e la tutela del patrimonio (inteso nella sua accezione più ampia) pone quindi un interesse che coinvolge diverse discipline che, in relazione al progetto di architettura, riguarda la storia, il restauro, la tecnologia.

Rispetto a questo tema il Dipartimento di Architettura di Palermo si è interrogato attraverso uno studio sperimentale dal titolo *I-Access (Implementing the Accessibility to Urban Historic Center's Use and Knowledge)*⁷, il cui obiettivo è quello di riflettere sui temi legati all'accessibilità culturale e fisica, dal punto di vista progettuale, storico e tecnologico, in due contesti fortemente stratificati quali, il centro storico della città di Palermo e La Valletta a Malta.

Il progetto, volto al miglioramento della fruizione fisica e culturale del patrimonio, ha inteso offrire sia una soluzione al problema specifico, sia restituire alla città luoghi in cui è possibile ritrovare le tracce della memoria del passato.

«Progettare nella città antica significa esprimere intenzioni di architettura contemporanea all'interno di un ambito spaziale e figurativo consolidato, leggibile come sistema. Le qualità, espresse dalla storia, sono quelle relative alle gerarchie, fondative dell'ordine; alla tessitura, in termini di orientamento e densità, ad un significato di "abitare un luogo" comprensivo di usi diversi, non zonizzati, ma integrati e incidenti sullo stesso sito»⁸.

Le diverse ipotesi progettuali⁹, elaborate nella città di Palermo, hanno infatti tenuto conto delle trasformazioni urbane (alcune ancora oggi visibili), e delle relazioni con il paesaggio attraverso cui è stato possibile operare una nuova lettura del presente all'interno di un terreno denso di significati e in cui individuare nuove esigenze culturali e abitative.

Dalla riproposizione, nel progetto di suolo, dei vecchi isolati che si pongono quali tracce significative, al sistema di relazioni a diverse

quote che consentono non solo di attraversare fisicamente - da tutti gli utenti - i diversi spazi, ma anche di offrire diverse prospettive del paesaggio circostante, si è inteso stabilire nuovi rapporti con il preesistente e di prestare massima attenzione al valore dei ricordi.

Tale ricerca, infatti, nel riflettere sui temi legati all'accessibilità, dimostra che, nell'individuazione delle pratiche di conservazione e tutela, è possibile elaborare soluzioni architettoniche capaci di rispondere alle esigenze della collettività mettendo al centro i valori dell'architettura storica e del paesaggio come parte integrante di una società in continua trasformazione.

L'interesse per la storia come materiale del progetto «rivela il terreno di fondazione del nostro fare architettura, quella metafora contiene anche l'avvertimento che la coscienza del materiale del progetto da essa costituita è qualcosa di profondo e complesso da conquistare ogni giorno, un terreno colmo di preziosi detriti archeologici e di dubbi sulle interpretazioni intorno alle loro origini. Il paesaggio in cui ci muoviamo è costruito da strati in cui la geologia di quel terreno e le trasformazioni umane sono intimamente mescolate, in attesa di un proprio futuro altro»¹⁰.

Note

¹ Alberto, Campo Baeza (2018), *Principia Architectonica*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, pp.54-55.

² Si veda: Franco, Purini (2016), *Tre errori moderni*, (a cura di) Santo Giunta, Geraci Siculo (PA), Edizioni Arianna.

³ Paolo, Zermani (2010), *Oltre il muro di gomma*, Parma, Edizioni Diabasis, pag.47.

⁴ La metafora della liquidità espressa da Bauman è entrata a far parte, sempre più, nel linguaggio contemporaneo per descrivere la realtà in cui viviamo, dove i termini di mutevolezza, velocità, incertezza indicano le condizioni attuali dell'abitare.

Si veda: Zygmunt, Bauman (2011), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza.

⁵ Giovanni Francesco, Tuzzolino, "Luoghi in attesa", in Giuseppe, Guerrera (a cura di) (2013), *Le diverse forme del paesaggio*, Roma, Edabook, pag.107.

⁶ Salvatore, Settis (2012), «Il Giornale dell'Arte», n. 324.

⁷ Il progetto di ricerca I-Access si inserisce all'interno del programma Interreg Italia-Malta. «Il progetto è realizzato dal partenariato composto dall'Università di



Palermo-Dipartimento di Ar, il CNR-Istituto di Calcolo e Reti ad Alte Prestazioni, il Dipartimento dei BB.CC. e dell'Identità Siciliana/Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, il Comune di Palermo/Ufficio città storica, l'Università di Malta, il Comune di La Valletta, la società privata Innovogy Ltd». Si veda <https://www.icar.cnr.it/progetti/i-access-per-laccessibilita-del-patrimonio-culturale-italo-maltese/>. Per il Dipartimento di Architettura di Palermo il responsabile scientifico è la Prof. Renata Prescia.

⁸ Giuseppe, Guerrera (a cura di) (1986), *Verso un disegno per Palermo*, Cefalù (PA), Medina, pag.130

⁹ Le ipotesi progettuali sono state elaborate dalla sottoscritta all'interno del progetto di ricerca I-Access con una borsa di studio in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura di Palermo (D'Arch). Tutor di riferimento Prof. Andrea Sciascia.

¹⁰ Vittorio, Gregotti (2013), *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Torino, Einaudi, pag.98

Didasclie

Fig. 1: Franco Purini, *Colonne senza memoria*, 1989. Fonte: Franco, Purini (2016), *Tre errori moderni*, (a cura di) Santo Giunta, Geraci Siculo (PA), Edizioni Arianna, pag.30.

Bibliografia

Marc, Augè (2003), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri
Alberto, Campo Baeza (2018), *Principia Architectonica*, Milano, Christian Marinotti Edizioni
Zygmunt, Bauman (2011), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza
Vittorio, Gregotti (1991), *Dentro l'architettura*, Torino, Bollati Boringhieri
Vittorio, Gregotti (2013), *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Torino, Einaudi
Rafael, Moneo (2012), *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni
Franco, Purini (2016), *Tre errori moderni*, (a cura di) Santo Giunta, Geraci Siculo (PA), Edizioni Arianna
Ernesto Nathan, Rogers (1997), *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira
Paolo, Zermani (2010), *Oltre il muro di gomma*, Parma, Edizioni Diabasis

Drawing a new Heritage: nuove tecniche grafiche per la conoscenza, la valorizzazione e il progetto della Città-Paesaggio

Anna Lisa Pecora

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 17, annalisapecora@hotmail.com

Rappresentare per conoscere

All'interno dell'immagine architettonica sussiste un articolato tessuto di relazioni interpretative collegate allo sviluppo della civiltà e per questo, attraverso un'adeguata decodifica e comprensione dei valori semantici che essa racchiude, è possibile non solo coglierne la funzione di essenziale documentazione del passato, ma anche capire la realtà che ci circonda e gettare le basi per il progetto di architettura. Questa "stratificata complessità" è leggibile nei solchi del suo paesaggio, in quanto in esse si condensano "valori storici ed estetici". Lo studio della città e del paesaggio pertanto è indispensabile per la comprensione della civiltà come "l'opera d'arte per antonomasia" come «un passato rimasto presente, una storia fatta spazio od ambiente concreto della vita» (Argan, 2002)¹. In tal senso le discipline legate alla rappresentazione e al rilievo possono fornire adeguate chiavi di lettura del contesto per indirizzare il progetto di architettura a diverse scale, nella direzione di una "sostenibilità" intesa soprattutto come rispetto e animazione dei punti di forza del territorio. Uno scenario in continua trasformazione, come quello paesaggistico, porta con sé, in qualsiasi momento, una dimensione architettonica che racconta il passaggio dell'uomo ed il suo rapporto con esso: parla dei suoi spostamenti, della sua volontà di plasmarlo, del suo bisogno di sfruttarlo. Azioni umane e ambiente, quindi, si condizionano a vicenda modificando nel tempo modalità costruttive ed abitative dell'architettura, lasciando solchi indelebili che vanno accuratamente riletti e interpretati. Se le relazioni di significato che costruiamo con il nostro passato, passano essenzialmente da una conoscenza visiva, secondo Steve Watson ed Emma Waterton è grazie a questo processo che riusciamo a conferire fisicità a ciò che, in quanto intangibile, per noi sarebbe di difficile comprensione. Quando ci troviamo ad incamminare concetti teoretici, affidiamo l'esito dell'esperienza cognitiva alla nostra capacità di associare ad essi immagini concrete. Questo dato assume particolare rilevanza nel caso della comunicazione del patrimonio. Anche se l'ambiente costruito è di per sé materia tangibile, esso è spesso connesso a tracce immateriali che ne supportano la

conoscenza e ne trasmettono il valore. Le tecniche costruttive, gli usi antichi dell'architettura, le tradizioni locali, sembrerebbero essere essenzialmente beni immateriali, ma in realtà sono legate ad immagini dense di fisicità: il corpo e i suoi movimenti, le strumentazioni, le ambientazioni definiscono un fitto tessuto di temi visivi legati agli spazi di vita. «Questa tangibilità - la centralità tradizionale della cultura materiale, dell'esibizione, dell'edificio, del luogo, del paesaggio - ha creato le connessioni visive del patrimonio, ponendo vincoli artificiali sui modi in cui il patrimonio può essere e viene percepito e studiato» (Waterson, Watson, 2010, p.2). Già Aristotele, nel trattato *l'anima*, introduce la *phantasia* come strumento di conoscenza intermedio tra percezione e pensiero: le rappresentazioni della mente consentono così di immaginare dati sensibili anche quando non vi è di questi un'esperienza di fatto. In tempi più recenti Jacques Hadanard, descrive le "immagini mentali" come la capacità di: «vedere "con l'occhio della mente" persone, oggetti, colori o forme, con un grado di vividezza più o meno elevato» (Landriscina, 2013), mentre Jacques Guillerme giunge ad identificare il mondo stesso con la sua rappresentazione figurativa, in quanto «il reale si trova a prender forma dalle immagini che lo descrivono» (1982, p.13) ². A partire all'incirca dagli anni '70, lo IUAV di Venezia organizza una sorta di "atlante della memoria" ad opera di Bruno Zevi, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co. Questo archivio, successivamente digitalizzato e collegato ad una mappa estesa all'intero Globo terrestre, consente l'interazione con gli utenti e la possibilità di rivisitare: «vecchi e nuovi arcipelaghi di senso» (Borgherini, 2014, p.66). Il fatto di aver custodito la memoria architettonica in un archivio, non si traduce in una vetrina, bensì in un diverso approccio alla conoscenza del territorio antropizzato e delle sue relazioni con la storia ed il paesaggio naturale. Le immagini, qui, innescano dinamiche cognitive in quanto si propongono come parte della nostra "esistenza". Le applicazioni e gli sviluppi legati alla digitalizzazione dei beni sono innumerevoli, ma ciò che appare rilevante è individuare un approccio appropriato affinché la rappresentazione riesca a veicolare il complesso percorso di signifi-

cazione e diventi strumento per una progettazione di interpretazione e animazione del territorio.

Rappresentare per progettare

Dall'uso del pennello, di elementi materici, fino alla rielaborazione di fotogrammi o della grafica digitale, le rappresentazioni di Alexandre Chemetoff, Michel Desvigne, Christine Dalnoky o di Gilles Clement cercano di rafforzare le potenzialità espressive del disegno (Cianci, 2008). La comunicazione del messaggio passa attraverso la forza emotiva della rappresentazione che, grazie alla sua manipolazione soggettiva, è capace di generare nuovi stimoli di supporto alla progettazione, ma anche di mettere in evidenza dettagli e questioni altrimenti celate e che collaborano alla definizione dell'identità di un territorio. Attraverso lo strumento grafico l'immateriale diventa "realtà visibile" (Cianci, 2008). Di fatto il senso del rappresentare, non si esaurisce esclusivamente nella descrizione del riferimento oggettivo, ma serve anche a parlare di noi, del nostro modo di abitare il tempo e lo spazio, di dialogare con la natura e di dare senso informando le cose: «Una rappresentazione veridica non ci mostra solo quel che c'è ma anche quello che non c'è più o che ci potrà essere, ed è, come peraltro ogni autentico atto interpretativo, una produzione di nuovo senso, un vero e proprio "aumento" d'essere (che è qualcosa di più e di diverso di quel che va sotto il nome di "realtà aumentata")» (Borgherini, 2014, p.63). È in questo potenziale che risiede il ruolo che la rappresentazione ha nella progettazione sostenibile, ovvero nella capacità di poter mettere in rilievo la qualità e la vocazionalità del territorio, in modo che queste siano presupposto imprescindibile per le future pianificazioni. È questo il tema di studio della ricerca di Carolina Capitanio dell'Università di Firenze, che analizza le potenzialità del disegno nell'approccio al progetto architettonico a scala paesaggistica. La ricerca mette in risalto il ruolo del fattore temporale nella lettura delle tracce e dei valori formali del paesaggio. Il tempo non è solo la componente sostanziale dei caratteri intrinseci che hanno conferito unicità a ciascun ambiente, ma dovrebbe rappresenta-

re anche un presupposto progettuale. :«Potessimo progettare forme morte che si trasformano e che si adattano al mondo come quelle vive degli alberi e del verde, forse molte dei problemi legati alla qualità dell'ambiente sarebbero superati» (Bini, 2002, p.8). Il tentativo della ricerca è quindi quello di utilizzare il disegno nella sua valenza critica, come strumento di significazione "dell'elemento architettonico paesaggio", come rappresentazione di un "continuum" storico-culturale che lega l'uomo al suo ambiente (Bini, 2002); uno strumento di conoscenza quindi, sul quale impostare un percorso pianificatorio che tenga in conto la memoria del luogo e delle sue modificazioni nel tempo. Oggi le nuove tecnologie per la rappresentazione entrano nel mondo della progettazione architettonica su più versanti; non solo nelle fasi preliminari, il rilievo, la diagnostica, il restauro, la gestione e nella fase cantieristica ma, sempre più spesso finiscono con l'integrarsi con il progetto stesso. Sul piano analitico, le nuvole di punti per il rilievo fotogrammetrico e a laser scanner, integrate ai software parametrici, non offrono solo la possibilità di operare anche in condizioni di inaccessibilità, ma consentono di ricostruire e di comunicare l'evolversi delle strutture urbane. La ricerca di Richard Laing e Robert Scott, della Robert Gordon University (UK), condotta con l'uso di ICT per la rappresentazione, restituisce un esaustivo esempio di come, attraverso l'esplorazione e la lettura dei segni tangibili, si possa risalire anche alla ricostruzione degli aspetti immateriali e delle connessioni preesistenti che hanno giocato un ruolo importante nella definizione di uno scenario urbano. Le relazioni spazio-temporali diventano, così, fondamentale chiave di lettura dell'identità del luogo e dei reciproci condizionamenti tra architettura e dinamiche sociali. Lo studio si concentra su due città geograficamente distanti, Halifax, in Canada e Aberdeen in Scozia, ma con assonanze nelle tipologie e tecniche costruttive. Nel XVIII secolo infatti molti emigranti scozzesi si trasferirono in Canada, trasferendo nei luoghi ospitanti, non solo costumi e cultura, ma anche prassi e tecniche di edificazione. Se il rilievo ad alta definizione ha consentito di generare dettagliate nuvole di punti, per il confronto delle caratteristiche fisiche del costruito,





è la combinazione con la storia della comunità che ha messo in luce il profondo significato delle tracce materiali. I modelli 3D, integrati e sovrapposti alle informazioni planari e inseriti in una “visual timeline” interattiva, hanno costituito un complesso sistema di informazione e comunicazione capace di creare nuove connessioni anche tra realtà distanti tra loro, trovare le risposte a molti quesiti irrisolti ma anche di mettere in relazione gli aspetti legati alla vita con quelli alla base del costruire (Laing, Scott, 2012). Rendere visibili le intersezioni tra storia umana e storia urbana conferisce, pertanto, valore semantico ai segni del tempo e li rende disponibili per costruire il futuro della città. L'artista svizzero Felice Varini, sfrutta le potenzialità comunicative dello strumento grafico, in particolare della tecnica anamorfica, per un diverso approccio al progetto paesaggistico. Nelle sue installazioni il segno rappresentato funge da evidenziatore dei caratteri identitari del paesaggio, nonché da filo conduttore per ricucire le trame del tessuto urbano con quello del paesaggio naturale. Attraverso l'uso di proiezioni luminose e della modellazione 3D in ambiente virtuale (Pagliano, Triggianese, 2013), egli riesce a trasferire il complesso impianto geometrico dell'anamorfosi ad una scala urbana o paesaggistica, formando opere interscalari da penetrare ed esperire internamente, ma anche nella loro globalità. La forza comunicativa dello strumento anamorfico risiede nelle sue strutture compositive, capaci di generare immagini violentemente deformate e percepibili nella loro configurazione progettata, da un solo punto di vista preferenziale. Questa illusione, generata dalla proiezione centrale di un'immagine planare, verso uno spazio tridimensionale, genera un legame inscindibile, non solo tra oggetto artistico e contesto d'intervento, ma consolida anche il legame tra osservatore ed ambiente, proprio in ragione delle dinamiche visuali che vengono ad innescarsi. Nel 2001, Varini realizza, sul promontorio del Castello di Bellinzona, in Svizzera, un progetto celebrativo in occasione dell'inserimento del sito nella lista Unesco. E' possibile avere una visione compiuta dell'opera solo da alcuni chilometri di distanza. Se quest' aspetto, da un lato, può guidare l'osservazione del paesaggio, spingendo a coglierne la con-

figurazione preferenziale che lega l'architettura all'ambiente, dall'altro non ne preclude la fruizione alla scala urbana. Da qualsiasi punto di vista, i "segni"³ del progetto, seppur disgregati, diventano motore per la ricerca; spostano l'attenzione su quei dettagli, altrimenti invisibili all'occhio distratto, ricucendo percettivamente architettura, storia e natura.

Conclusioni

Quando l'environmental design, la land art e l'architettura si integrano in un unicum compositivo, scaturisce un processo di risignificazione delle tracce storiche che restituisce identità al territorio. Se da un lato la disciplina della rappresentazione resta quindi legata al suo fondamentale ruolo di conoscenza, oggi si fanno spazio esempi sempre più rilevanti anche in campo progettuale, di integrazione tra grafica e architettura. Grazie alle nuove tecnologie, si intraprende un percorso interdisciplinare che sarebbe stato di difficile attuazione prima dell'implementazione delle ICT. Il disegno abbandona così il suo tradizionale supporto bidimensionale per farsi "spazio abitato" dall'uomo e guidare verso nuove letture del paesaggio. In questi esempi, l'architettura non è solo il supporto materiale, così come il disegno non è solo raffigurazione; esse si intersecano in un sistema progettuale dove l'una conferisce significato e valore all'altra per attivare dinamiche di rigenerazione e valorizzazione del territorio.

Note

¹ In Giuseppe Chiarante (a cura di 2002), p.48

² Jaques Guillerme, in Francesca Fatta (2016), p.45

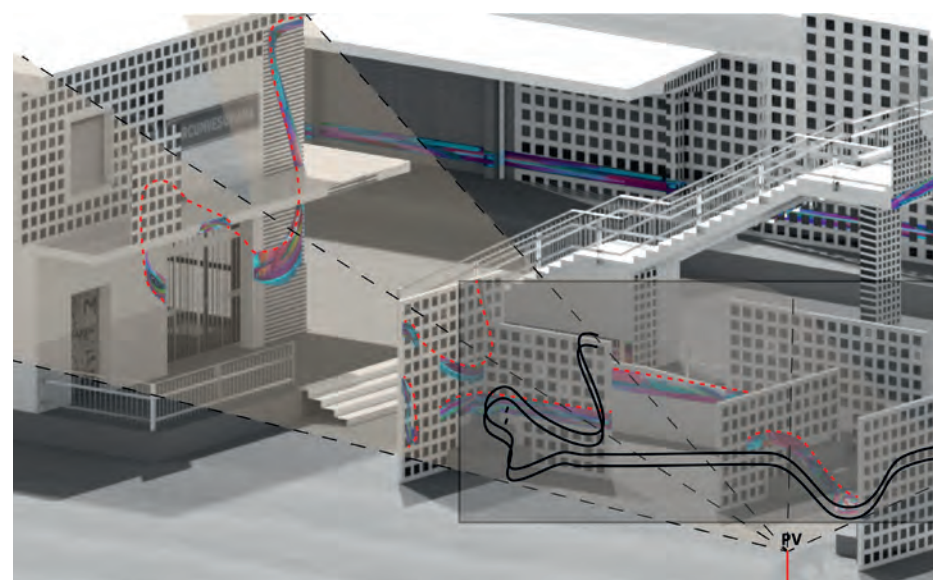
³ *Segni* è anche il nome dell'installazione di Varini.

Didascalie

Fig. 1: Felice Varini (2001), *Segni*, Monte San Michele e Castelgrande, Bellizona. Dal punto di vantaggio

Fig. 2: Felice Varini (2001), *Segni*, Castelgrande, Bellizona. Fuori dal punto di vantaggio

Fig. 3: Esempio di schema proiettivo per l'impostazione di un progetto di anamorfosi.



Bibliografia

Piero Abissini (a cura di), *Il disegno dell'architettura fra tradizione e innovazione, Rilievo e Rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente*, volume 6, Roma, Gangemi editore.

Malvina Borgherini (2014), "Antropometrie affettive, immagini corpi progetti", in Malvina Borgherini (a cura di) *Immagini rappresentazioni metamorfosi migrazioni ombre*, Roma ARACNE ed.

Carolina Capitanio (2002), "Il Paesaggio e la sua rappresentazione", in *Materia e Geometria*, 10/2002, Firenze, Alinea ed.

Giuseppe Chiarante (a cura di, 2002), Giulio Carlo Argan, *storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Roma, Graffiti ed.

Francesca Fatta (2016), "Scienza e arte tra tempo e luogo: sei punti di vista", in *XY*, vol1, n° 1, Roma, Officina edizioni, pp.45-57.

Robert Laing, Robert Scott (2012), "Scottish Diaspora: An Application of Building Information, Preservation and Modelling Technology", in *The International Journal Of The Constructed Environment*, Champaign Illinois, USA, Common Ground Publishing

Franco Landriscina (2013), "Didattica delle immagini: dall'informazione ai modelli mentali". in *Form@re - Open Journal per la formazione in rete*, v. 12, n. 80, mar. 2013, p. 27-34.

Emma Waterson, Steve Watson (2010), *Culture heritage and representation, perspectives on Visuality and the Past*, Burlington, Ashgate Publishing Company.

Alessandra Pagliano, Angelo Triggianese (2013), "Tra "arte visuale" e "land art": poetica e geometria dei paesaggi anamorfici di Felice Varini", in *Society, Integration, Education*, vol. IV, June 27th - 28th , 2013, Udine.

Patrimonio costruito: il progetto di Restauro come progetto di Architettura

Renata Picone

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 19, repicone@unina.it

La Scuola italiana del Restauro architettonico si è affermata nel panorama europeo allorché, grazie all'impulso delle riflessioni stimolate da Camillo Boito nell'alveo dei nascenti comitati di ingegneri e architetti italiani di fine Ottocento, inizia a riflettere in modo consapevole sul modo di intervenire sulle preesistenze e si arricchisce nel secolo successivo grazie al contributo di Gustavo Giovannoni, vero ideatore della figura italiana dell'architetto, progettista colto e sensibile, con capacità di comprensione strutturale e tecnologica.

In questo quadro nazionale la Facoltà di Architettura dell'Ateneo federiciano si pone, nei suoi quasi cento anni di vita, nel solco di una tradizione di studi che vede il Restauro alla scala architettonica e urbana come un atto di conservazione di un luogo o di un bene identitario appartenente alla memoria collettiva, ma, al contempo, intriso di responsabilità creative, che, individuando le specificità dell'antico e nel pieno rispetto di queste, possa prevederne un processo di lecita e consapevole trasformazione.

Dal Dopoguerra in poi la Scuola partenopea del restauro – già con Bruno Molajoli, e ancor più successivamente con Roberto Pane - ha sostenuto nel variegato panorama italiano la liceità di convivenza tra preesistenze storiche e linguaggio contemporaneo, nell'alveo di quel fecondo dibattito che ha delineato in Italia i punti salienti di questioni architettoniche su cui ancora oggi ci troviamo a riflettere.

La circostanza che l'architetto chiamato a redigere progetti sul patrimonio costruito esistente sia spesso, soprattutto in ambiti non italiani, estraneo alla formazione disciplinare della conservazione, e più in generale del restauro, non può implicare che le tematiche e gli esiti di tali interventi non siano da ritenersi inerenti alla disciplina del restauro architettonico. Se da un lato, dunque, è sostenibile che un quoziente di creatività sia presente in ogni atto volto alla conservazione di un edificio o di un tessuto storico, è altrettanto vero che un saldo rigore metodologico debba essere alla base di un piano o di un progetto che intervenga su un contesto o su un edificio a cui la collettività riconosce valore. Ciò significa che un qualsiasi intervento contemporaneo su o tra le architetture del passato non può derogare da alcuni assunti fondamentali che appartengono, ormai da decenni, alla disciplina del restauro architettonico, quali: la tensione a massimizzare la permanenza evitando inutili sottrazioni di materia storica, l'attenzione per

l'intero arco evolutivo dell'edificio, per i segni del deterioramento e delle patine, il rispetto del rivestimento e degli intonaci antichi, seguendo quei concetti di 'minimo intervento', di compatibilità e reversibilità che connotano i migliori casi di incontro tra 'antico e nuovo'.

Si tratta di occasioni in cui alle competenze dell'ambito restaurativo, segnatamente architettonico ma non solo, sono stati riconosciuti ruoli molteplici, che vanno dall'attitudine a leggere e ri-conoscere i valori del patrimonio costruito (architettonico e/o archeologico), di comprenderne il palinsesto anche alla luce dei restauri pregressi, alla capacità di intervenire sulle preesistenze per 'allungarne la vita' e trasmetterle al futuro, in modo da contrastarne le criticità conservative, anche in ragione dello specifico contesto in cui sorgono, secondo la lezione ancora attuale di Giovanni Urbani. "Intervento sul manufatto storico" in ragione del suo contesto, dunque, ma anche attitudine, propria del mondo dell'architettura, di intravedere possibilità di miglioramento della fruizione del patrimonio e di 'favorirne la lettura' con meditate trasformazioni e misurati segni contemporanei, volti a favorire l'inclusione attiva e partecipata del maggior numero possibile di individui. Interventi di restauro che consegnino alle nuove generazioni un patrimonio percepibile come elemento della memoria collettiva, bene pubblico per eccellenza, arricchito di una nuova cifra attrattiva: un'opera di «interpretazione – traduzione – racconto capace di rendere comprensibili e quindi realmente fruibili»² le testimonianze costruite del passato.

È impossibile non riconoscere che agli architetti e alla sensibilità propria della cultura architettonica si deve una particolare capacità di lettura e riconoscimento dei valori dell'antico. «Gli architetti sono stati tra i principali sostenitori del mito dell'antico e dunque sono stati i primi ad interessarsi di rovine, tra i primi a cercare di scoprirle e di intenderle»³. Ai viaggiatori architetti, ai semplici connaisseur di architettura, così come ai pensionnaires che si formavano attraverso il contatto flagrante con le evidenze archeologiche si deve la consapevolezza dell'importanza delle testimonianze antiche e, quindi, del perché e del come conservarle⁴. «Valutare e sapere classificare dei monumenti è una cosa. Sapere poi conservarli fisicamente e restaurarli è un'altra questione, che si fonda su altre conoscenze. Essa richiede una pratica specifica e degli esecutori specializzati, gli architetti dei monumenti storici che il XIX secolo ha dovuto inventare»⁵.

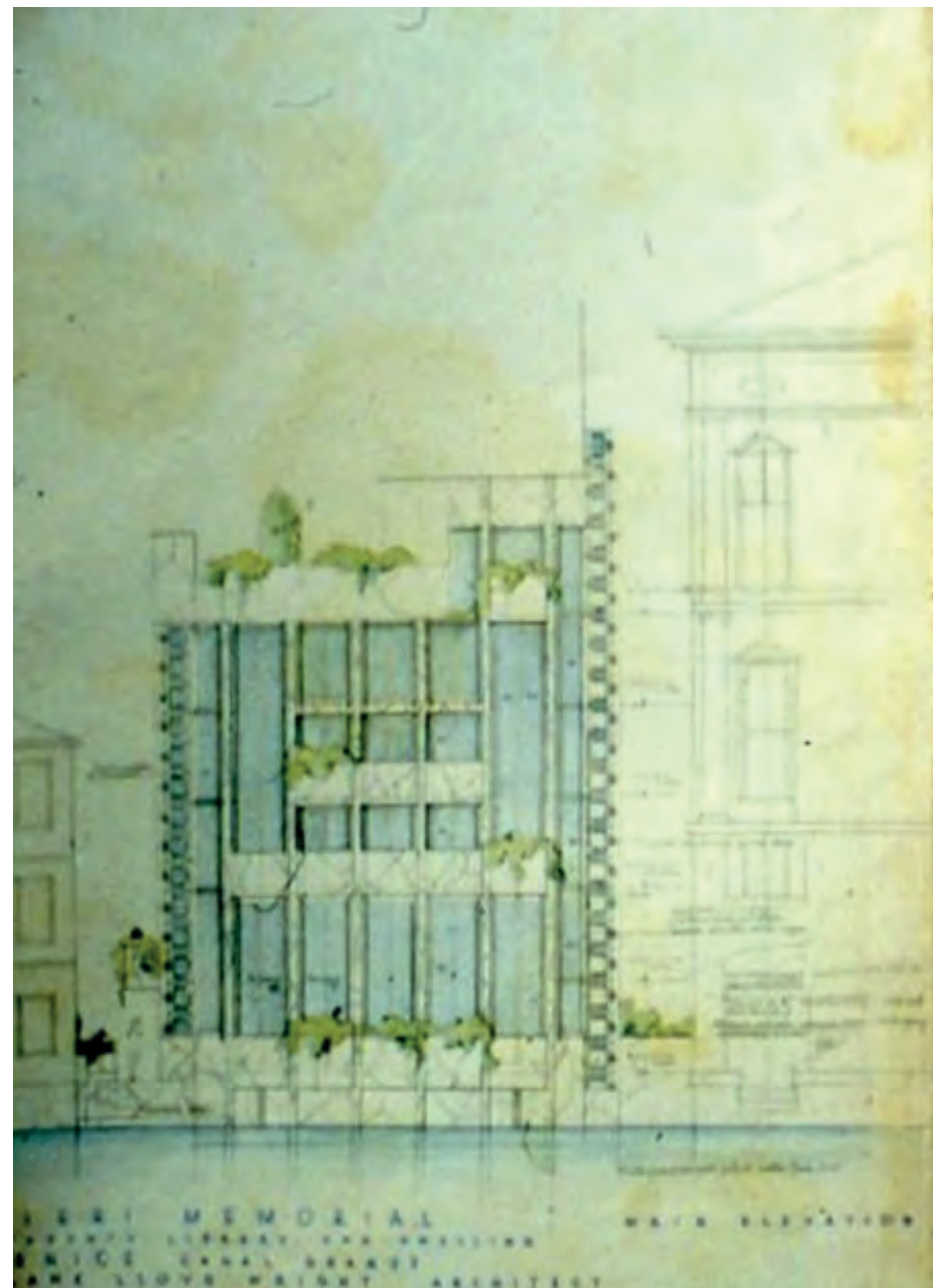
A partire dall'epoca che Françoise Choay colloca immediatamente dopo la rivoluzione francese, intenta ad intervenire sul patrimonio architettonico francese colpito dalla furia iconoclasta, si fa strada la necessità di tecnici che abbiano competenze storico-artistiche in grado di effettuare quel riconoscimento dei valori insiti nel patrimonio costruito, ma anche di avere capacità tecniche per intervenire nell'opera di salvaguardia e trasmissione al futuro delle testimonianze distrutte o danneggiate. Nasce così una nuova figura di architetto 'restauratore' dei monumenti storici, il cui ruolo si consolida progressivamente nel corso degli ultimi due secoli, facendo nascere la disciplina del restauro architettonico modernamente intesa.

Come ha insegnato Giovanni Urbani, si rende necessario, per l'intervento sul patrimonio costruito, il riferimento al contesto e al territorio in cui esso è immerso, e quest'ultimo diviene in tal senso l'idonea scala di programmazione della tutela in cui acquistano senso i singoli interventi di restauro. Le recenti esperienze di applicazione della Carta del Rischio del MiBACT come strumento utile alla manutenzione programmata registrano tale tendenza⁶. D'altro canto anche Andrea Carandini avverte: «l'autarchia del monumentalismo nostrano è ormai superata dalla visione contestuale analitica delle città e delle campagne, cioè dalla comprensione topografica, stratigrafica e tipologica propria dell'archeologia contemporanea»⁷: un'attenzione al contesto delle evidenze antiche che si riverbera tanto nel 'cantiere della conoscenza', che in quello della prassi restaurativa.

Comprendere il percorso compiuto dall'urbanistica e dall'architettura italiana nel suo rapporto con il passato è compito fondamentale per delineare gli approcci e i metodi possibili, ma anche i limiti, di un'architettura contemporanea inserita tra preesistenze stratificate di straordinario valore storico-artistico, prevedendone al contempo il restauro e la conservazione. Ciò anche allo scopo di progettare un qualsiasi intervento a scala urbana che preveda in modo culturalmente e tecnicamente avveduto un possibile inserimento di nuovo nell'antico.

"Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo" è il titolo di uno storico convegno tenutosi a Venezia nel 1965, in cui storici e critici dell'architettura come Bruno Zevi, Roberto Pane, Renato De Fusco, Leonardo Benevolo si incontrarono con progettisti militant come Giuseppe Samonà. Giancarlo de Carlo, Luigi Piccinato e Italo Insolera fissando i nodi critici di questo difficile

rapporto. Le posizioni all'epoca furono molteplici, e segnarono l'avvio di un fecondo dibattito che innervò la cultura architettonica e urbanistica di tutta la seconda metà del Novecento e anche oltre. Un dibattito – ripreso dal convegno di Firenze del 1966 – che assunse talvolta i toni aspri e concitati di uno scontro, in cui le posizioni di coloro che erano convinti della liceità di una legittima convivenza tra preesistenze e linguaggio contemporaneo incontrarono vivace opposizione in quelle di chi – come Brandi⁸, Cederna⁹ e Benevolo – asseriva viceversa la impossibilità di dialogo, e la necessità che l'architettura contemporanea, con le sue geometrie e i suoi materiali 'estranei' si realizzasse solo in periferia, in contesti "estranei alla storia". Il partito degli architetti innovatori rivendicava all'architettura moderna il compito di ri-significare la città, i suoi spazi interrotti e le sue antiche trame. Il fronte dei conservatori, che aveva in parte accolto i precetti giovanoniani dell'ambientamento, scontava viceversa, com'è stato osservato¹⁰, l'equivoco di fondo di scambiare la salvaguardia dell'antico con la condanna all'architettura moderna. Anche riportando la questione nell'alveo della disciplina del restauro architettonico, si osserva che il tema del rapporto tra antico e nuovo è centrale almeno a partire dal secondo Dopoguerra¹¹. Sin dall'epoca della Ricostruzione postbellica, infatti, il tema della possibilità di un'aggiunta contemporanea e dunque, peraltro, distinguibile e non mimetica rispetto all'opera del passato è sembrata da subito cruciale e ampiamente condivisa, soprattutto da parte di quegli orientamenti disciplinari che vedono l'atto restaurativo intriso di responsabilità creative. Per questi ultimi il limite tra l'intervento tecnico di conservazione e quello creativo è talmente labile da risultare inesistente¹²: sarebbe impossibile sostenere, ad esempio, in tale ottica, che un consolidamento strutturale di un edificio storico o la pulitura di un prospetto siano operazioni creativamente neutre. L'attenzione dedicata da architetti e storici dell'architettura ai temi della progettazione di elementi nuovi in edifici esistenti o di nuove architetture nei tessuti storici è andata amplificandosi negli ultimi decenni. A partire dalle condizioni e prospettive per l'incontro antico-nuovo, di cui parla Perogalli nel suo volume sul restauro del 1954¹³ – evidenziando la necessità di attuare un passo verso il riconoscimento di una continuità senza cesure o 'punto e a capo', una continuità che includesse anche il moderno – al Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali di Ernesto Nathan





Rogers e Roberto Pane¹⁴, e al Città antiche edilizia nuova di Pane il tema ha goduto di una grande fortuna critica. In Italia già alla metà degli anni Ottanta del Novecento era possibile scorgere due indirizzi prevalenti del “nuovo” negli interventi e nelle proposte di restauro urbano: il primo seguiva la differenziazione delle aggiunte di scuola boitiana, il secondo si rifaceva al concetto muratoriano di “tipo”, utilizzato come chiave per leggere il costruito, “realtà da cui estrapolare leggi e riprodurre i fenomeni”¹⁵. In entrambi i casi la sopravvivenza dell’antico viene affidata alla sua reinterpretazione, destinandolo alla coesistenza di processi di sedimentazione e di ineludibile modificazione. La volontà di conservare il patrimonio costruito massimizzandone la permanenza e, contemporaneamente, di riaffermare il valore autenticamente creativo, autonomo e testimoniale del ‘progetto del nuovo’, si interpola con il destino delle testimonianze del passato. Già De Fusco¹⁶ segnala che “da qualche tempo, dei centri storici non si occupano soltanto più gli storici, i restauratori, i cultori dell’ambiente antico, ma anche i maggiori esponenti della cultura architettonica contemporanea”, e Bernardo Secchi notava che “Lo spazio entro il quale vivremo nei prossimi decenni è in gran parte già costruito, allora l’esigenza di costruire nel costruito ha prodotto la formazione di una vera e propria tendenza architettonica, anzi di una supertendenza, visto che le spinte riguardano, sia pure con diversi modi e accenti, tutte le correnti dell’architettura odierna”¹⁷. La ‘ricezione del passato’ nel suo significato di lettura, interpretazione e trasmissione al futuro del patrimonio architettonico di ciascun Paese¹⁸ porta il progettista a confrontarsi con temi e problematiche complesse che talvolta coesistono in maniera dialettica. La circostanza che l’architetto chiamato a redigere progetti sul patrimonio esistente sia spesso, soprattutto in ambiti non italiani, estraneo alla formazione disciplinare della conservazione e più in generale del restauro non può implicare che le tematiche e gli esiti di tali interventi non siano da ritenersi inerenti la disciplina del restauro, costituendo viceversa questioni che sono state storicamente oggetto di studio e riflessione da parte dei protagonisti del restauro stesso. Pertanto, com’è stato osservato, il dialogo che l’architettura contemporanea tesse con l’antico non può giustificarsi solo con il valore autoreferenziale del risultato finale, ma deve comunque tenere conto della specificità della preesistenza in cui si inserisce, affinché il dialogo esista queste ulti-

me non possono essere ignorate, menomate o sopprese, ma riconosciute e valorizzate nella loro diversità. Come afferma Gregotti, la “capacità di aprire un dialogo risvegliando attraverso di esso le rispettive identità è oggi condizione decisiva del progetto”¹⁹.

Note

- ¹ G. Urbani, *Intorno al restauro*, Skira, Milano 2000
- ^{2A} A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma 2006
- ³ D. Vitale, *Archeologia, architettura e fulgore di memorie*, in G. Ciotta (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, Aiòn, Firenze 2009, pp. 16-17
- ⁴ R. Picone, *Archeologia e contesto: il ruolo del restauro*, in “*Materiali e Strutture*”, n. 13, giugno 2018, pp. 63-114
- ⁵ F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma 1995, p. 99 [trad. it., a cura di F. Choay, *L'allegorie du patrimoine*, Paris 1992
- ⁶ M. Acierno, C. Cacace, A.M. Giovagnoli, *La Carta del Rischio: un approccio possibile alla manutenzione programmata*, in “*Materiali e strutture*”, *Prima e dopo il restauro*, n.s., anno III, numero 5-6, 2014, pp. 81-107
- ⁷ A. Carandini, *Giornale di Scavo. Pensieri sparsi di un archeologo*, Einaudi, Torino 2000, p. 53
- ⁸ Brandi C. (1956), *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in «*Quaderno ACI*», n. 21, Torino, pp. 15-33; ripubblicato in Id. Rubiu V. (ed.) (2006), *Terre d' Italia*, Bompiani, Milano, pp. 31-54
- ⁹ Cederna A. (1956), *I vandali in casa*, Laterza, Bari, pp. 35-42
- ¹⁰ Di Biase C., Pane R., Rogers E.N. (2010), *Diabattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in Pane R., *Tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia, pp. 364-370
- ¹¹ Bellini A. (2007), “*Antico -nuovo*”: uno sguardo al futuro, in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (eds.), *Antico e nuovo. Architettura e architetture*, Il Poligrafo, Venezia, pp. 29-44
- ¹² Varagnoli C. (2002), *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana. 1990-2000*, in «*L'industria delle costruzioni*», n. 368; Cfr. Vassallo E. (2003), *Tempo e Memoria*, in «*D'Architettura*», n. 20, pp. 144-148
- ¹³ Perogalli C. (1954), *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano
- ¹⁴ Rogers EN., Pane R. (1957), *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «*Casabellacontinuità*», n. 214. Sul tema Cfr. Di Biase C., Pane R., Rogers E.N. (2010), *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in Pane R., *Tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia, p. 365; Pesenti S., *Le declinazioni del*





concetto di “attualità urbanistica del monumento e dell’ambiente antico” in ambito milanese: identità e differenze con il pensiero di Pane, in *Ivi*, pp. 358-363

¹⁵ Grimoldi A. (1985), *Architettura come riparazione. Note sul restauro in architettura*, in «Lotus International», n. 46

¹⁶ De Fusco R. (2005), *Architettura Italo-europea. Cultura del recupero e cultura dell’innovazione*, FrancoAngeli, Milano

¹⁷ Secchi B. (1984), *Le condizioni sono cambiate*, in «Casabella», n. 498-499

¹⁸ Varagnoli C. (2002), *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell’architettura italiana. 1990-2000*, in «L’industria delle costruzioni», n. 368

¹⁹ Gregotti V. (1997), *Necessità del passato*, in Pedretti B. (ed.), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Electa, Milano

Didascalie

Fig. 1: Progetto del Masieri Memorial, Venezia, F.L. Wright, 1954. Tale progetto si colloca nel dibattito circa la progettazione ex-novo nel tessuto storico consolidato.

Fig. 2: La Manica del Castello di Rivoli, restauro di A. Bruno (2000). Unico intervento di restauro tutelato in Italia.

Fig. 3: Complesso Conventuale di S. Maria del Gesù, Modica, restauro di E. Fidone e B. Messina (2011), finalista nel Premio Medaglia d’Oro all’Architettura Italiana 2012.

Fig. 4: Castello di Saliceto, Cuneo, restauro dello studio Armellino&Poggio Architetti Associati (2009), progetto vincitore del premio Internazionale di Restauro Architettonico *Domus restauro e conservazione*.

Bibliografia

E. N. Rogers, R. Pane (1957), *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «Casabella - continuità», n°214.

B. Secchi (1984), *Le condizioni sono cambiate*, in «Casabella», n° 498-499.

V. Gregotti (1997), *Necessità del passato*, in *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di Bruno Pedretti, Mondadori, Milano.

C. Varagnoli (2002), *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell’architettura italiana. 1990-2000*, in «L’industria delle costruzioni», n. 368.

R. De Fusco (2005), *Architettura Italo-europea. Cultura del recupero e cultura dell’innovazione*, Franco Angeli, Milano.

R. Picone (2012), *Lo spazio del progetto contemporaneo nel restauro urbano. Il caso Napoli*, in A. Aveta, B.G. Marino (a cura di), *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell’Unesco tra Conoscenza e Progetto*, pp. 236-253, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

R. Picone (2018), *Massimizzare la permanenza e ‘favorirne la lettura’. Aree archeologiche tra restauro e miglioramento della fruizione*, in R. Capozzi, G. Fusco, F. Visconti, Ayon Firenze.

La scissione della fase conoscitiva da quella creativa

Ludovico Romagni

Università degli Studi di Camerino, SAAD - Scuola di Architettura e Design "Eduardo Vittoria", ricercatore universitario, ICAR 14, ludovico.romagni@unicam.it

E' ancora di grande attualità la difficoltà e la lentezza di avvio della fase di ricostruzione edilizia nei territori devastati dagli eventi sismici che hanno colpito le Marche e l'Alto Lazio oramai più di tre anni fa. Burocrazia eccessiva, 'terrore' nell'assunzione di responsabilità da parte dei dirigenti pubblici, scarso personale, diffidenza nell'assegnazione degli appalti sembrerebbero le cause di questa fase troppo lunga di stallo. Tuttavia, discutendo con i dirigenti degli enti preposti all'attività di autorizzazione e controllo, emerge un dato sconcertante persino per loro. Nella quasi totalità degli edifici gravemente danneggiati, dove è prevista la demolizione e la ricostruzione (parliamo di diverse migliaia di casi), dalla istruttoria delle pratiche presentate, il ridisegno dello stato di fatto (antecedente al sisma), coincide perfettamente con il nuovo progetto. Come dire, pur avendo la possibilità di ideare un edificio completamente nuovo, nel rispetto di volumi e distanze, si sceglie di ricostruire l'edificio esattamente com'era. Non stiamo parlando esclusivamente di edifici di rilevanza storica con qualche elemento di qualità architettonica ma di tutta quell'architettura incerta, addossata ai nuclei storici e realizzata tra gli anni Sessanta, Settanta e oltre, dalla 'mano geometrica', oppure da quelle case sparse semi abbandonate che raccontano di una corsa sfrenata e inebriante verso una modernità necessaria e di una trasformazione incompleta che ha lasciato sul terreno una infinità di 'scorie'. Realizzazioni alle quali non si è potuto porre rimedio ma che hanno saputo dare una risposta a quella massa di individui desiderosa di realizzare il proprio frammento di individualità senza calcolare l'impatto di migliaia di balconcini e di edifici tristi sul quel fragile territorio. Scorci di paesaggio che avremmo potuto riscattare, migliorare senza rinunciare all'identità di quei luoghi. E invece ancora un'occasione mancata dove «tutto questo avrebbe potuto rappresentare_ come scrive Luca Molinari_ un'occasione importante per l'architettura italiana e per la sua cultura architettonica appannata, per l'economia ad essa collegata e anche per le università caratterizzate da pochi progetti strategici. Un laboratorio dove sperimentare una rigenerazione territoriale e architettonica. Un processo di rigenerazione minuta di quegli edifici negletti, sparsi nel territorio che si apprestano

ad essere ricostruiti senza rinunciare al ritorno alla natura di scorie indigeste».¹

Una ennesima sconfitta epocale che testimonia una sfiducia, un 'terrore' nei confronti dello strapotere di strutture pubbliche del progetto (Soprintendenze in particolare modo) non attrezzate e non in grado di valutare e autorizzare 'innesti' virtuosi di conflitto tra antico e nuovo, ripiegate in una avvilita, rassicurante e poco responsabilizzante coincidenza tra azione conoscitiva e azione creativa. Di fatto una avversione verso la fase più significativa di un progetto di architettura e cioè quella creativa.

Potremmo affrontare il problema da due punti di vista: il primo di natura etico-sindacale. Quale dovrebbe essere la percentuale di compenso da sottrarre a quella parte di prestazione professionale non svolta e, vorrei crederlo ancora, più significativa e impegnativa dell'intero processo progettuale? Si potrebbe sostenere che le tariffe sono talmente basse che la mancata 'esplorazione creativa' vada a compensare gli innumerevoli obblighi burocratici semi-corrisposti. Una semplificazione eccessiva; aldilà della confusione delle figure professionali che da sempre ruotano intorno alle progettazioni è chiaro che la rinuncia all'azione creativa favorisce ruoli alternativi all'architetto. Anche questo spiega, in parte, il perché una percentuale modestissima delle progettazioni edilizie nel nostro paese è eseguita da architetti.

La seconda questione, direi la più interessante, forse, riguarda l'aspetto culturale e cioè come siamo arrivati a questo punto di mortificazione disciplinare.

Alla base di tutto è evidente la difficoltà della cultura architettonica nel metabolizzare fino in fondo il fatto che, per la prima volta nella storia, ci troviamo di fronte a quello che potremmo definire il 'paradigma del costruito' in base al quale oggi, il nuovo può essere concepito esclusivamente come derivazione dell'esistente. La maggior parte dei nostri luoghi dell'abitare, del lavoro, dello svago e dell'incontro viene ideata attraverso un intervento di 'alterazione' di qualcosa che già esiste e che deve essere recuperato mediante strategie progettuali capaci di descrivere una gerarchia crescente di alterazione del preesistente e di

definire una progressione dei gradi di trasformazione, restauro, riuso, riciclo. Tuttavia, se ogni azione progettuale deve fare i conti con il preesistente in uno scenario urbano idealizzabile, secondo Augè², come una immensa rovina, in cui coesistono i frammenti incompiuti e abbandonati, cioè i rifiuti della città che si costruisce (o tenta di farlo), le rovine della città della storia, identificate nei siti archeologici o nei ruderi dei monumenti storici, nonché le rovine del tardo Moderno, ha ancora senso distinguere il progetto di restauro di un edificio dal progetto di un edificio? Se tutto è 'recupero', è ancora necessaria la distinzione formulata da Francesco Dal Co tra restauratori, unici depositari della conoscenza di alcune tecniche capaci di risolvere scientificamente i conflitti che ogni intervento di restauro comporta e gli architetti 'creativi'.³

La cultura architettonica del nostro paese, a partire dalla Scuola di Roma, ha giustamente definito il ruolo del progettista come colui che non deve 'alterare' la storia a sua discrezione, ma deve parteciparvi con una cultura e un linguaggio adeguato, agendo nel presente per realizzare una comprensione del passato; lavorando, dunque, con un linguaggio moderno, ricco di sensibilità nel ricercato confronto con le preesistenze storiche, è possibile conseguire risultati quanto mai significativi nell'ambito della conservazione del patrimonio costruito. Nessuno può immaginare che alla base di qualsiasi intervento di alterazione dell'esistente non ci sia la *conoscenza*. Eppure il comprensibile affermarsi di una cultura del vincolo e della conservazione come atto eroico di difesa nei confronti dei processi degenerativi che negli ultimi decenni del secolo scorso hanno afflitto il paesaggio, la città e l'architettura, ha determinato la convinzione, ampiamente diffusa, che il nuovo compromette e persino distrugge l'esistente, determinando la perdita di quei valori artistici e di identità dei luoghi e dei beni che li costituiscono. Malgrado sia condivisa l'idea che l'architettura muova da modificazioni successive e non offra mai un'immagine stabile, l'azione di alterazione del costruito, soprattutto quello storicizzato, avviene appellandosi alla sola scientificità di un metodo rigoroso che mortifica l'atto creativo e fa perdere quella radice poetica che è propria della

nostra disciplina. Questo tipo di convinzione ha condotto la disciplina del restauro architettonico a privilegiare la tendenza di far coincidere la fase conoscitiva con la fase creativa in cui è l'opera stessa a suggerire l'atto progettuale. Il progetto non altera l'immagine ma attiva un processo di cristallizzazione dell'esistente che proclama l'azione di conservazione come unica via possibile. Una convinzione che ha trovato nella *norma* uno strumento attuativo efficacissimo per la capacità di codificare criteri, omogeneizzare soluzioni, definire protocolli operativo-burocratici congeniali alle strutture di controllo.

Gettando lo sguardo verso le altre discipline artistiche, ad esempio la musica, ci accorgiamo come siano in atto mutazioni nel modo tradizionale di reinterpretare un brano esistente e cioè nel concetto di remix. Nell'evoluzione contemporanea del modo di manipolare i brani musicali la forma e l'aura dell'originale viene modificata con livelli di alterazione crescente che, progressivamente, sollevano criticità sulla riconoscibilità dell'opera e sulla sua autorialità. Un brano può essere modificato con azioni di remixaggio a gerarchia di trasformazione crescente capaci di definire nuove categorie di intervento che gradatamente alterano l'aura del brano (fino a farla scomparire) e rendono sempre meno riconoscibile l'autore originario a favore del remixer; esiste quindi, secondo Eduardo Navas⁴, un *remix estensivo*, uno *riflessivo*, uno *selettivo* e uno *rigenerativo* dove l'originale scompare quasi completamente a favore di qualcos'altro.⁵ Questo tipo di operazione, così come molte altre azioni appartenenti ad altri ambiti culturali in cui si fondono elementi provenienti da fonti differenti, dove il *nuovo* coesiste con *l'antico*, costituisce un tipo di legante, un collante culturale, un virus, che inizia a informare e sostenere la cultura contemporanea. Tornando all'ambito architettonico, l'intervento sull'esistente oggi rappresenta una condizione ineludibile che investe molti degli ambiti di creatività in cui assistiamo alla necessità di ripensare quegli antichi dispositivi di manipolazione i cui obiettivi non coincidono più con le nuove necessità.

Una prima considerazione riguarda il rischio che si corre nel confondere termini e azioni già in uso e fortemente applicati sull'esistente:





operazioni come il *restauro* inteso come attività legata alla manutenzione e conservazione di un manufatto storico, il *riuso* come reimpiego o riutilizzo di materiale antico in costruzioni più recenti e il *riciclo* come riutilizzo dei materiali di rifiuto e trasformazione della materia prima in prodotto finito, applicati all'incompiuto o alla rovina di recente realizzazione, fanno fatica e definire un'azione specifica e spesso coesistono. Più complessa e di ancor più difficile definizione appare l'applicazione del concetto di riciclo quando investe i tessuti urbani e i sistemi costruiti con l'intenzione di poterli rigenerare. Quasi sempre assistiamo al passaggio dalla formula tradizionale della sostituzione o del restauro architettonico, che ha caratterizzato le azioni nei nostri centri storici, con la necessità di definire operazioni più complesse di ricostruzione e rigenerazione dell'esistente su scala urbana.⁶

Nelle condizioni attuali, scrive Giovanni Leoni⁷, l'azione prevalente, in relazione al valore attribuito al bene esistente, è quella di far prevalere la volontà di lasciare inalterata l'immagine originaria cercando di ripristinarla attraverso l'uso sapiente di tecniche specifiche; in questo caso l'autorialità dell'opera viene conservata e l'architetto chiamato ad intervenire assume il ruolo di *architetto specialista/restauratore*. In casi meno frequenti, in cui le caratteristiche del bene consentono una strategia di interazione tra *antico* e *nuovo*, si cerca di perseguire un 'metodo' capace di far coesistere 'l'istinto creativo' con le 'costanti' dell'esistente; in questo caso la paternità dell'opera sarà condivisa tra l'autore originario e la figura dell'*architetto creativo* che ha ideato l'alterazione. Infine, rarissimi sono i casi in cui il luogo, non presentando più valori e caratteristiche tali per essere conservato, viene azzerato attraverso la sostituzione, verso qualcosa di nuovo; in questo caso ci troviamo di fronte ad una scissione di autorialità che si affranca da quella dell'autore di origine divenendo nuova opera soggettiva strettamente legata al riconoscimento culturale del nuovo autore, dell'*architetto inventore*. Per quanto pensata e progettata per [re]esistere, l'architettura cede inevitabilmente il passo alla gravità che alla fine avrà sempre la meglio su di essa. Non è possibile pensare l'architettura come arte dell'equilibrio perpetuo e immutabile; l'architettura vive una serie di equilibri

differenti che si succedono nel tempo alterati e modificati oltre che dai processi naturali, anche dall'intervento dell'uomo che la fruisce e la trasforma. Tale convinzione è accresciuta dai recenti accadimenti verificatisi a seguito dei terremoti in cui la nostra disciplina è chiamata a ripensare quegli strumenti tradizionali di alterazione dell'esistente per cercare soluzioni che possano prevedere anche l'assunzione di qualche forma di 'sacrificio di identità' verso il raggiungimento di un obiettivo obbligato: evitare il ripetersi, oramai frequente, di drammi sociali e dei conseguenti impegni economici gravosi per la collettività. Il nodo del problema va ricercato nel mettere in discussione la convinzione, ampiamente diffusa, che l'azione di conservazione, perseguita attraverso un'operazione di carattere filologico finalizzata a preservare la consistenza materica e i caratteri formali dell'opera, riduce al minimo i rischi di compromettere il valore del bene. Per contro, la volontà/necessità di alterare, di agire con un atto creativo sul bene esistente al fine di consentire l'attuazione dei vari livelli di adeguamento e di uso, porta con se il pericolo di comprometterne il suo valore, di far prevalere il nuovo sull'antico, di non rendere più percepibili le qualità originarie dell'opera. E' un pericolo reale che implica l'assunzione, da parte dell'architetto, di grandi responsabilità in cui le scelte e i giudizi di carattere soggettivo e individuale richiedono un alto livello di sensibilità e preparazione. Occorre quindi considerare come gli strumenti compositivi di alterazione siano in grado di costruire una dialettica virtuosa ma allo stesso tempo attivino un segnale di allarme nel momento in cui l'eccesso creativo superi la giusta *misura* di relazione.

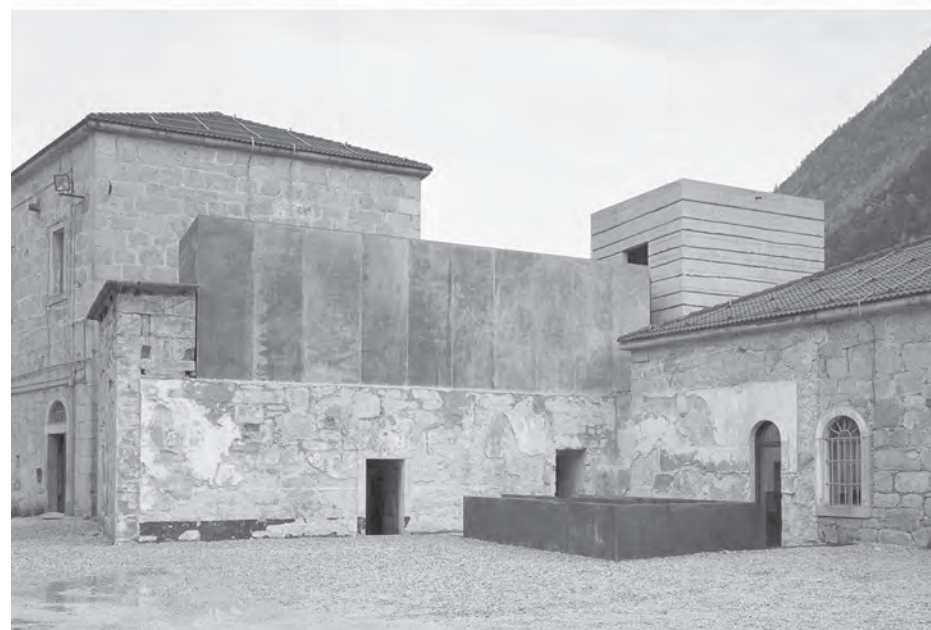
Note

¹L. Molinari (2012). Una seconda vita. In "Domus", 964, Dicembre 2012, pp.54-65

²Secondo Augè la città-cantiere è la compresenza simultanea della costruzione e della distruzione nel suo rapporto conflittuale tra il tempo contemporaneo e il tempo della storia; le rovine ma soprattutto le macerie, non sono episodi eccezionali nel tessuto urbano, ma sono ormai i caratteri riconoscibili e strutturanti della città.

Marc Augè. 2004. Rovine e Macerie. Il senso del tempo. Translated by A. Serafini. Torino: Bollati e Boringhieri, pp. 35-40

³F. Dal Co (2013). Scienziati del restauro e architetti felici. In "Casabella", 830, Ottobre 2013, pp.18-19.



⁴E. Navas. 2012. *Remix Theory. The aesthetics of sampling*. Vienna: Springer, pp.50-65

⁵L. Romagni (2016), *Remix*, in S. Marini, G. Corbellini (a cura di), *Recycled Theory: Dizionario illustrato/Illustrated Dictionary*, Macerata: Quodlibet, pp.519-526

⁶R. Bocchi (2013), *Dal riuso al riciclo. Strategie architettonico urbane per le città in tempo di crisi*, in

Marini S., Santangelo V. (a cura di), *Viaggio in Italia*, Roma: Aracne, pp. 185-190

⁷G. Leoni (2017), *In forma di commento*, in G.B. Cocco, C. Giannattasio, *MISURARE INNESTRE COMPORRE. Architetture storiche e progetto*. Pisa: Pisa University Press, pp.9-12

Didascalie

Fig. 1: Scenari di ricostruzione, Trisungo di Arquata del Tronto (2019)

Fig. 2: Scenari di ricostruzione, Trisungo di Arquata del Tronto (2019)

Fig. 3: E. Fidone, ex Mercato Coperto di Ortigia (SR), 2000

Fig. 4: M.Scherer, W.Dietl, Forte di Fortezza (BZ), 2011

Fig. 5: Carlos Quavedo, Castello di Matrera, Spagna, 2011-15

Fig. 6: Renato Rebelo, restauro della torre Vilharigues, Vouzela, Portogallo, 2013.

Bibliografia

Enrica Petrucci, and Ludovico Romagni. 2018. *ALTERAZIONI. Osservazioni sul conflitto tra antico e nuovo*. Macerata: Quodlibet.

Umberto Cao, and Ludovico Romagni. 2016. *SCHELETRI. Riciclo di strutture incomplete*. Roma: Aracne.

Giovanni Battista Cocco, and Caterina Giannattasio. 2017. *MISURARE INNESTARE COMPORRE. Architetture storiche e progetto*. Pisa: Pisa University Press.

Marc Augè. 2004. *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*. Translated by A. Serafini. Torino: Bollati e Boringhieri.

Eduardo Navas. 2012. *Remix Theory. The aesthetics of sampling*. Vienna: Springer

Il progetto di architettura tra nuovo e antico nell'esperienza mediterranea

Adriana Sarro

Università degli Studi di Palermo, D'ARCH - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 14, adriana.sarro@unipa.it

Lo scritto vuole rappresentare un contributo al tema del convegno attraverso una riflessione negli spazi delle città del Mediterraneo, ricche di patrimonio storico, testimonianza della vita e della storia degli uomini a partire dalla didattica.

Nell'occuparsi di tale tematica oggetto di questo convegno, è indispensabile riferirsi a questioni fondamentali del nostro ambiente attraverso i lasciti del passato di cui è necessario continuamente *“prendersene cura”*.

Questo dovrà avvenire attraverso la capacità di leggere il presente e il passato la storia, le numerose stratificazioni “visibili e non visibili” tra gli spazi della città.

“Le attenzioni che le architetture in una determinata epoca, può rivolgere al proprio contesto, possono avere questo compito: farne scaturire una bellezza non evidente e consegnarla alle epoche successive”¹.

Il rapporto tra antico e nuovo è, per l'architettura contemporanea, un tema attuale e complesso che ha prodotto notevoli risultati nella città e che pone sempre di più un'attenzione e dialogo “Ciò che esiste nelle città o nel paesaggio afferma concretamente la particolare incidenza del tempo in Architettura. Finché un edificio esiste, esso appartiene al presente qualunque sia la sua data di costruzione e qualunque modifica abbiano subito le relazioni che ne avevano generato l'origine o le funzioni ospitate. Per l'architettura la presenza del passato non riguarda solo aspetti di tipo culturale o il perpetrarsi delle conoscenze appartenenti al mestiere o il ricorrere dei modelli, ma essa è legata al modo stesso di riferirsi ai monumenti, case e città, attraverso accostamenti, compenetrazioni, sovrapposizioni”².

Sarà importante attraversare tali argomenti a partire dall'esperienza didattica nel Mediterraneo, dove lo studente nel prendersi cura degli spazi della città afferma un proprio senso di appartenenza e dove il Mediterraneo rappresenta un continuum tra passato e presente.

In tal senso il riferimento al Mediterraneo, luogo ritagliato in mezzo alla terra, costituisce come scrive V. Braudel, il luogo delle diverse culture “Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme.

“Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non è un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le

une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città Greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam in Jugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta, o alle piramidi d'Egitto"³.

In questo luogo, da sempre con continui flussi migratori, movimenti di energie umane, si sono costruite numerose città "crocevia migratorio" molto antico, e costituisce tutt'oggi il luogo dei viaggi della disperazione di uomini, donne e bambini, in fuga dalla guerra, poiché l'uomo cerca la conquista di un nuovo riparo, di una dimora, di una casa della condivisione. L'abitare contiene il senso di ospitalità, come scrive C. N. Schulz: "Abitare significa molto di più di avere un tetto sopra la testa. Abitare significa sentirsi profondamente collegato con la qualità di un luogo"⁴.

Nelle città sono presenti le numerose tracce e stratificazioni che dimostrano come il costruire nel costruito, il nuovo e l'antico trasmettono un valore, di cui la storia è protagonista, testimonianza di un passato ma anche della storia prossima.

"La sostanziale identità di ruolo tra passato e presente in Architettura, non riguarda però solo i monumenti. Riconoscere tracce del passato arabo nel tessuto urbano di Palermo o di quello greco a Napoli, della dominazione spagnola a Milano o della presenza genovese ad Istanbul, non ha a che vedere solo con aspetti di archeologia urbana, bensì coinvolge l'identità stessa e dunque, ancora una volta, il presente di quelle città.

Al formarsi di quel particolare aspetto di identità, che si esprime nella forma di una città ma che condiziona il modo di vivere degli uomini..."⁵.

Ricordiamo a tal proposito il libro "Esperienze dell'Architettura" di Ernest Nathan Rogers, in cui sottolinea il significato del contesto in una continuità fra presente e passato: "il significato moderno della nozione di tradizione confina con la nozione di storicità: cioè come il continuo fluire dell'esperienza di una generazione nell'esperienza successiva"⁶.

Nel riflettere sul tema trattato, che ha come finalità la valorizzazione dei beni architettonici, bisogna ricordare come nel dopoguerra siano stati presenti architetti protagonisti dell'architettura in Italia, come BBPR, F.

Albini, I. Gardella, C. Scarpa e altri, nell'inserire il concetto di restauro verso un rapporto tra opera e monumento, che ha richiesto la conoscenza dei diversi saperi.

Particolarmente significativa l'opera di F. Albini a Genova, per Palazzo Rosso e Palazzo Bianco (1949) o di Carlo Scarpa per Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) dove c'è una perfetta ambientazione.

Ma è soprattutto con le trasformazioni degli ultimi 40 anni, che in Europa, con azioni di sostegno dei centri storici, che gli architetti, di fama nazionale e internazionale, contribuiscono con progetti che variano dal riuso dei monumenti storici agli ex complessi industriali, a porzione di spazi urbani in stato di degrado ambientale.

"Vecchio e nuovo, grande dimensione urbana, trasformazioni e attenzione al territorio marcano spesso di pari passo nelle esperienze dei nostri migliori architetti"⁷.

Il campo di indagine nei confronti del costruito si è esteso ad altre discipline, finalizzate a risolvere il tema della rifunzionalizzazione del patrimonio architettonico, in una dialettica tra conservazione e innovazione, attraverso i quali si è cercato di interpretare l'identità del tessuto delle città attraverso i nuovi modi d'uso.

Il rapporto fra città antiche e architettura rappresenta il campo di indagine attraverso il cui sondare l'attualità e il valore di teorie e tecniche progettuali, che consentano il riconoscimento e il mantenimento dell'identità dei luoghi. Numerose sono infatti le città del Mediterraneo (Napoli, Palermo, Siracusa, Cefalù, Tunisi, Roma, Marsiglia, Lisbona, ecc) ad essere interessate da progetti che sicuramente hanno determinato una variegata casistica di riferimento per noi tutti.

Particolare importanza il recupero delle Medine delle città del Nord Africa (Tunisi, Tozeur, Fez, Kairouan, Marakash, ecc) grazie alla presenza della *Sauvagarde de la Medina* che ha contribuito alla rifunzionalizzazione di numerosi monumenti e spazi pubblici della città.

L'esperienza didattica in Tunisia (Tunisi, Tozeur, Kairouan) mi ha permesso di fare una ricognizione sui luoghi e le forme urbane testimonianza di storia e stratificazioni, una sorta di *serbatoio concettuale* indispensabile per il nostro lavoro, testimoniato attraverso i numerosi corsi e tesi di laurea

I progetti hanno riguardato interventi nel tessuto urbano delle medine attraverso temi che fanno riferimento alle architetture del mediterraneo, come moschee, madrase, fondouk, dove si è cercato di precisare il rapporto tra tradizione e modernità⁸.

Fondamentale in tal senso è stato il riferimento all'opera teorica e progettuale di Hassan Fathy, documentata nel suo libro *Architecture for the poor*, e nelle sue opere come per esempio il Villaggio di New Gourna, del 1948.

Particolare importanza assume il tema del riuso, nel Mediterraneo e in Europa, tema che presuppone una modificazione, come viene definito da M. Panzarella e A. Ferlenga "si definisce riuso la diversa destinazione funzionale e la conseguente nuova funzione di un immobile o un insieme di immobili ottenuta tramite una serie preordinata di trasformazioni, in dipendenza di una necessità di organizzazione differente"⁹.

Saranno infatti, sia i monumenti storici che gli ex complessi industriali, porzioni di città di degrado ambientale, ad essere interessati da numerose riconfigurazioni.

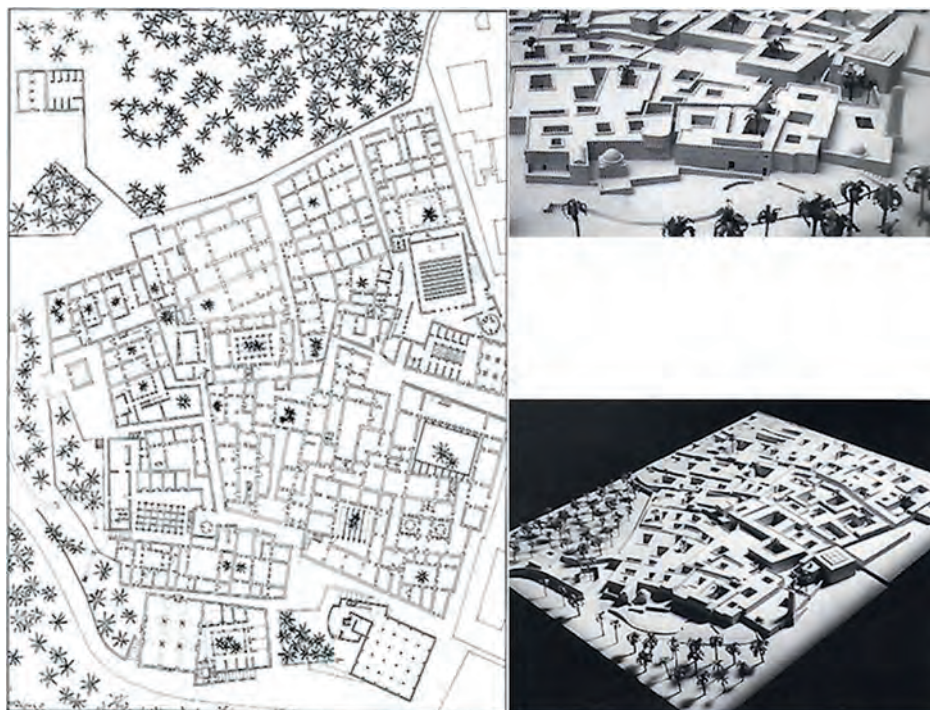
Tra il riuso dei monumenti fondamentale è l'opera di Alvaro Siza a Napoli (2006), il Caixa Forum a Madrid di Herzog & de Meuron, la Fondazione Prada (2008-2018), l'OMA, il restauro dell'azienda Agricola Santa Ana a Siviglia (1995-2004) di C. Vasquez Consuegra e la ristrutturazione di un isolato del Ciado a Lisbona (1994) di G. Birne, ecc.

Anche la Sicilia, terra bagnata dal Mar Mediterraneo, con città ricche di storia e antichità, si manifesta nelle numerose architetture e paesaggi che sicuramente sono stati di riferimento continuo per gli architetti siciliani che, oltre che frequentare le scuole di architettura di cui Pasquale Culotta è stato il maggiore rappresentante, hanno progettato un cambiamento basato sulla conoscenza della storia intrecciata da numerose stratificazioni, luoghi raccontati dai numerosi disegni dei viaggiatori del Grand Tour e dai progettisti del Movimento Moderno.

"L'architettura siciliana disegna una vicenda dalla quale è possibile trarre insegnamenti utili e duraturi soprattutto per ciò che concerne il modo attraverso il quale si può essere contemporanei a pieno titolo"¹⁰.

Tale esperienza siciliana vede presenti progettisti come Giancarlo De Carlo, Pasquale Culotta & Bibi Leone a Cefalù, come anche Marcello





Panzarella, Bruno Messina, Emanuele Fidone e Vincenzo Latina a Siracusa, Gianfranco Tuzzolino e Antonino Margagliotta ad Agrigento, Vincenzo Melluso, architetti attenti alle trasformazioni della città storica dove, con il cambiamento d'uso, riescono a rafforzare il valore dell'esistente, grazie alla loro capacità di ricerca come docenti universitari.

Tra le opere fondamentali dello Studio Culotta & Leone ricordiamo il Municipio dell'ex Convento di Santa Caterina (1981-'95), il Centro studi nell'ex Convento delle Domenicane (1989-'91) e infine il restauro delle Mura Megalitiche come parco della pietra lungo la scogliera di Cefalù (1987), il progetto per il recupero dell'Annunziata a Casa Professa a Palermo.

Sia nel progetto del municipio che per il centro liturgico del mediterraneo, che per il restauro delle mura megalitiche di Pasquale Culotta, si definisce un progetto di modificazione orientato al rafforzamento dei luoghi urbani attraverso il valore pubblico nella città.

Particolare inoltre l'opera di Marcello Panzarella con "La corte delle stelle", anch'essa nel centro storico di Cefalù, come centro polifunzionale che ha come obiettivo quello di dotare la città di un sistema di luoghi pubblici.

"Parlare di trasformazione delle città attraverso il cambiamento di destinazione d'uso di una piccola parte, anche se questa è particolarmente significativa o essenziale, può sembrare un po' eccessivo; a mio avviso, non lo è se i cambiamenti producono un senso nuovo, ovvero immettono un modo alto e diverso del vedere e dell'abitare lo spazio della città, che rafforzano il rapporto tra costruito e paesaggio"¹¹.

Particolare importanza assumono nella città il recupero delle ex fabbriche, che vedono presenti progettisti di fama internazionale.

Tra le ex fabbriche riadattate ricordiamo la Tate Gallery di Londra (2000), il Maxxi a Roma di Zaha Hadid, la Fondazione Prada a Milano (1993) Oma, ecc.

La Tate Gallery di Londra, ubicata nell'ex centrale di Bank Side Power Station, lungo la riva del Tamigi, ad opera di Herzog & de Meuron (dove viene ristrutturata la centrale elettrica attraverso l'esaltazione degli ambienti), evidenzia attraverso il recupero la qualità dell'edificio preesistente, attraverso il valore spaziale tra conservazione e modificazione.

Il Maxxi rappresenta l'esempio di recupero di un ex caserma, dove il progetto viene trasformato a partire da un sistema sinuoso di edifici che si connettono

con lo spazio esterno e determinano un sistema complesso di forme museali. La fondazione Prada a Milano, realizzata nella ex distilleria vicino lo scalo ferroviario, rappresenta un'esperienza significativa per la capacità del progettista di unire architettura e arte.

Il Caixa Forum a Madrid, di Herzog & de Meuron, costituisce un ampliamento dell'antica centrale Mediodia, del XIX sec. situata di fronte l'orto botanico.

Del contemporaneo ricordiamo i progetti di ricostruzione urbana e paesaggistica dove si riflette sul rapporto tra preesistente e nuovo, di cui ricordiamo il progetto di Matosinhos nel Parco di Manuel de Sola Morales (1999-2002), il progetto di Souto de Moura (1995-2002) per la sistemazione del lungomare, il progetto di G. Vasquez Conseuegra per il lungomare di Vigo (1995-2002) e quello di G. Byrne a Madera che rafforzano le identità dei luoghi progettandone contemporaneamente la modificazione.

Il panorama degli interventi sul tema trattato in Europa e nel Mediterraneo è estremamente notevole considerata la quantità di architetture storiche nelle nostre città insieme ad architetture dismesse con molti luoghi abbandonati in cui è necessario *"dare attenzione"*, in modo che tali luoghi dell'*"attesa"* si trasformino in luoghi urbani e sociali.

Malgrado oggi le opere di riconfigurazioni sono numerose, rimangono molti i luoghi abbandonati in cui è necessario dare attenzione, opere fortemente degradate e non finite ma dove sarà necessario intervenire, se vogliamo che tali luoghi dell'*"attesa"* diventino luoghi urbani e sociali ed ambientali deve oggi tornare a diventare un modo per acquisire una nuova *"qualità dei luoghi"*, basata su un'attenta lettura dell'esistente per mezzo di un nuovo esercizio mentale di riferimento all'architettura contestuale.

È necessario pertanto continuamente indagare il rapporto tra antico e nuovo attraverso un'attenta conoscenza, che possa essere riconducibile a una qualità architettonica paesaggistica e urbana, indispensabile al nostro lavoro di progettisti.

"Antico e nuovo sono chiamati ad indagare contemporaneamente le forme del conflitto (assai più facile e spesso riconducibili a luoghi comuni) e quella della convivenza, della complementarità secondo i principi dell'interrotta stratificazione che non è riconducibile solo alla distanza spazio-temporale.



In questo senso la storia delle città-fabbriche rappresenta un materiale fondamentale per tenere desto lo sguardo critico dell'architettura che non voglia scomporsi in mere tecniche applicative¹².

Note

- ¹ A. Ferlenga, Città e memoria, come strumento del progetto. Christian Marinotti, Ed. Meteo, Milano, 2015, p. 22
- ² A. Ferlenga, Ciò che esiste. Antico e nuovo, in A. Ferlenga, E.Vassallo, F.Scellino, Il Poligrafo, Padova, 2007, p. 15
- ³ F.Braudel, Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni, Tascabili Bompiani, Milano, 2016, p. 7
- ⁴ C. N. Schulz, Genius Loci, in Lotus International, 13 Ottobre 1976, pp. 57-77
- ⁵ A. Ferlenga, op. cit. p. 15
- ⁶ E. Nathan Rogers, L'Esperienza dell'Architettura (a cura di Luca Molinari), Skira, Milano, 1997, p. 252
- ⁷ A. Ferlenga, M. Biraghi, Comunità Italia, introduzione in Comunità Italia, città, Architettura e Paesaggio, 1945-2000 (A. Ferlenga, M. Biraghi, a cura di), Silvana Ed., 2015, Milano, p. 21
- ⁸ A. Sarro, Architettura e progetto urbano nella città di Tunisi e Mediterraneo, Ilpalma, Bagheria, 2013
- ⁹ M. Panzarella, A. Ferlenga, "voce Riuso/riciclo", in M. Biraghi e A. Ferlenga (a cura di), Architetture del Novecento, teorie, scuole, evento, Edizioni Einaudi, Torino 2012, p. 738
- ¹⁰ F. Purini, Un'avvincente narrazione, presentazione architettura contemporanea in Sicilia, M. Oddo, Architettura contemporanea in Sicilia, Corrao, Trapani 2007, pg XIV
- ¹¹ P.Culotta, "Il progetto della modificazione d'uso e i linguaggi della modificazione. Progetti per Cefalù e alcune considerazioni sul caso Palermo", in C. Franco, A. Massarente, M. Trisciunglio, L'antico e il nuovo. Il rapporto tra la città antica e contemporanea, Utet, Libra, Torino, 2002, p. 93
- ¹² C. Magnani, Architettura conservazione, in Antico e Nuovo, Architettura e architetture, A. Ferlenga, E.Vassallo, F.Scellino, Il Poligrafo, Padova, 2007, p. 16



Didascalie

Fig. 1: C. Scarpa, Busto di Eleonora D'Aragona, F.Laurana, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-'54.

Fig. 2: Architetture per la città di Tozeur, Tesi di Laurea di Fabio D'Amico, 1996-'97, Relatore Adriana Sarro.

Fig. 3 – Herzog & De Meuron, Caixa Forum, Madrid 2007- foto di Adriana Sarro.

Fig. 4 – Culotta & Leone, Municipio nel Convento dei Benedettini di Santa Caterina, Cefalù 1981-'95.



L'usine sur du Positif, contre
le folge de Pansyels -

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,1} I luoghi della dismissione come Patrimonio

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,1} I luoghi della dismissione come Patrimonio

La sotto-sessione “I luoghi della dismissione come patrimonio” intende riflettere sulla possibilità di reinterpretare quei luoghi interessati dalla dismissione delle attività produttive all'interno, in prossimità delle città o disperse nei nostri paesaggi. Svincolate dalla loro funzione originaria, è possibile riconoscere in singole architetture, complessi di edifici, parti di città o paesaggi un tempo produttivi un carattere di permanenza della forma, tale da attribuire ad essi un valore patrimoniale? Attraverso quali teorie e tecniche della trasformazione il pensiero morfologico può conferire ad essi nuova vita, attribuire nuovi significati, instaurare nuove relazioni, o in ultima analisi, ricollocare queste architetture e questi luoghi all'interno dello spazio antropologico?

Maria Pia Amore

Patrimonio al margine. "Relazioni inedite" tra gli ex manicomi e la città

Antonella Barbato

Il progetto di architettura per il riuso del patrimonio penitenziario dismesso. Alcuni esempi a confronto

Andrea Califano

Sguardi al passato prossimo

Andrea Di Franco

La cura del rimosso

Massimo Faiferri, Samanta Bartocci, Lino Cabras, Fabrizio Pusceddu

Dal paesaggio produttivo al paesaggio della conoscenza

Donatella Rita Fiorino, Pasqualino Iannotti, Paolo Mellano

Università e Difesa. Un modello di sinergia istituzionale per la riqualificazione delle aree militari in area urbana

Giulio Girasante

I luoghi cimiteriali come incontro tra culture, etnie, storie, rispetto e tradizioni: una città stratificata, fragile e in perenne mutamento

Roberta Ingaramo

Progetti intermedi per nuovi metabolismi urbani

Giovanni Laino

Quale cultura del progetto nella grande trasformazione?

Marco Lecis, Pier Francesco Cherchi

Campus, parco e città: l'università come rigeneratore urbano

Nicola Marzot

Nude Architetture. Patrimonio edilizio e rigenerazione urbana nella città in crisi

Manuela Mattone, Elena Vigliocco

"Abitare" il patrimonio

L. Carlo Palazzolo

La Tin Coast – luogo non geografia

Irene Peron

Le forme della bonifica. Strategie e progetti per aree contaminate urbane ed extraurbane

Francesca Privitera

Al di là del muro. Progetto di rigenerazione urbana per l'area San Salvi a Firenze

Francesco Paolo Protomastro

I luoghi del lavoro del '900. Trasformazioni e nuovi usi

Marianna Sergio

La polisemia del paesaggio industriale di Seraing

Luigi Stendardo, Luigi Siviero

Patrimonio vs Risorsa. Materiali di architettura

Roberto Vanacore

Ri-abitare terapeutico. Metodi e pratiche per il recupero e la ristrutturazione di edifici esistenti nella città-paesaggio

Patrimonio al margine. Relazioni inedite tra gli ex manicomi e la città

Maria Pia Amore

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DIARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, mariapiaamore@gmail.com

Il contributo relaziona gli esiti del percorso di ricerca dottorale – i cui contenuti sono strutturati nella tesi dal titolo *Relazioni inedite. La definizione del margine tra gli ex-manicomi e la città: appunti per un inventario* – che ha affrontato un argomento molto specifico, l'architettura degli ex manicomi, mettendo in primo piano la lettura del 'margine' tra manicomi e città. Il tema del patrimonio manicomiale permette di riflettere sull'attuale significato delle tante cittadelle che, in tempi molto diversi, si sono collocate ai margini della città consolidata – con logiche e forme legate a un preciso funzionamento; permette inoltre di misurarsi con la presenza e la 'consistenza' delle tante *enclaves* – spesso in stato di totale o parziale abbandono – che costellano la frammentata dimensione urbana contemporanea. Occuparsi poi del margine tra queste cittadelle e la città significa prendere posizione rispetto al loro possibile futuro, provando a sfuggire alla 'logica patrimoniale' che sembra orientare oggi il loro destino. Si è cercato di rifuggire da ambedue le connotazioni che la parola patrimonio ha talvolta assunto quando si è accostata ai manicomi: quella puramente economica, che ha portato a smembramenti e riusi del tutto estranei al significato di queste strutture, e quella puramente conservativa, – talvolta ingiustificata, quasi sempre insostenibile dal punto di vista finanziario e sempre lontana dalle logiche aggiornate del *recycle* e dell'*up-cycle*.

Il patrimonio manicomiale oltre i confini disciplinari

La “questione manicomi” definisce un ambito di studio sperimentale particolarmente stimolante per la progettazione architettonica e urbana in termini strettamente disciplinari – data la forte unitarietà degli elementi scelti, la natura particolarmente invalicabile dei loro recinti, la complessità funzionale dell'impianto che li organizza e che li presenta come cittadelle, il rapporto con la geografia naturale, il rapporto tra spazi aperti e spazi chiusi, il ritmo/ripetizione degli elementi, le sequenze e le gerarchie interne. Ma i confini disciplinari vengono continuamente travalicati, inserendo nelle trame del ragionamento riflessioni mutuare da altri campi del sapere, aprendo orizzonti di significato che poi si richiudono – mai del tutto – su argomentazioni più specificamente progettuali. Guardare all'architettura manicomiale e al futuro possibile/

plausibile di questi luoghi oltre i termini 'tradizionalmente' disciplinari di forma e di tipologia ha significato dare rilievo alle dimensioni extra-architettoniche del progetto manicomiale, ovvero all'elaborato discorso sviluppato dagli psichiatri sugli edifici e sulla loro importanza come strumenti terapeutici, al fallimento dell'utopia positivista nonché ai risvolti politici e sociali della deistituzionalizzazione. Ha significato interpretare i manicomi, nel tempo, come *eterotopie* foucaultiane, *spazi altri* o *contro-spazi* ma anche *spazi fuori-luogo*, *atopie*, *nonluoghi*; ha significato rilanciare l'idea di una responsabilità civile dell'Architettura che rinnova il concetto di uno spazio urbano di diritti, *proiezione della società sul territorio* e bisogno sociale. A questi elementi *totali* e complessi per ubicazione e disponibilità di spazi, molti verdi, si riconosce un nuovo potenziale valore urbano e 'pubblico', un possibile ruolo capace di evitare quello 'spreco' di cui già parlava Bonfanti alla fine degli anni '60, stigmatizzando l'incapacità degli amministratori – ma spesso anche della cultura disciplinare – di fare i conti con "quello che c'è". La tesi infatti si inserisce nell'attuale dibattito, innestandosi sulla dialettica *heritage-ricycle* che anima la discussione sul patrimonio esistente, trasversalmente alle discipline della Storia, del Restauro e dell'Urbanistica: la ricerca interseca la storia della follia, del rifiuto e del confinamento della malattia mentale con la cultura contemporanea del *recycle* che fa del rifiuto, dello scarto, una risorsa da valorizzare. Il concetto di scarto, trasferito sullo spazio urbano come paesaggio dello scarto, luogo marginale in attesa di riconnettersi alle dinamiche della vita urbana, si materializza negli ex manicomi.

Il patrimonio manicomiale oltre il limite del manicomio

Gli ex manicomi sono assunti come occasione di sperimentazione all'interno di una visione progettuale che opera sul superamento del limite (della forma e della funzione) e sulla definizione del concetto di 'margine' come 'spessore utile' per la risemantizzazione del patrimonio in relazione ai mutati contesti urbani. Lo spazio del margine è intervallo di transizione che filtra e consente un nuovo sistema di relazioni possibili tra interno ed esterno, 'distanza' a costituire una superficie che porta in sé i presupposti della trasformazione. La definizione, non definitiva,

dello spazio a cavallo del segno del confine, elemento identitario e attuale limite all'uso, restituito 'caso per caso' attraverso una struttura interpretativa dalle maglie più o meno ampie vuole fornire agli (sperati) interventi futuri uno strumento per il progetto.

Tra gli atlanti, un *inventario* per il patrimonio manicomiale

La tesi è approdata alla costruzione di un *inventario* – per l'assonanza al modo di procedere della ricerca, che nella enumerazione e descrizione trova rivelando – ovvero una diversa forma di Atlante capace di restituire l'insieme e contemporaneamente in grado di tracciare, nelle condizioni fisiche attuali degli oggetti e dei loro intorni, le linee per una possibile risemantizzazione. La composizione, diversa combinazione di interno-confine-esterno, genera differenti condizioni dello spazio del margine la cui definizione e rappresentazione costituisce il contributo specifico della ricerca alla 'questione manicomi'. *Tra* il dossier Benetton e i risultati del PRIN¹ – le due fonti eterogenee e distanti sia culturalmente che cronologicamente che hanno consentito la ricostruzione della 'questione manicomi' in termini architettonici – la tesi sviluppa una terza trattazione più o meno sistematica: anche se parziale e confutabile, il risultato utile ottenuto dall'elaborazione di 36 *relazioni* è la proposizione di 'linee guida' descrittive ma non rigidamente prescrittive per il progetto architettonico, redatte attraverso il tema, contemporaneo e senza tempo, del margine. Attraverso una serie di descrizioni, di schematizzazioni e di interpretazioni, evidentemente segnate da una logica progettuale, il tema della potenziale riconnessione tra manicomi e città prende corpo in termini 'rigorosamente' disciplinari e, quindi, esplicitamente parziali. Gli *appunti* assumono il senso di precisi e calibrati 'suggerimenti', ad un tempo generali e particolari, destinati a chi dovrà affrontare un progetto di 'riconversione', da pensare, inevitabilmente, caso per caso.

Al 'margine' del patrimonio manicomiale

La selezione delle cittadelle manicomiali per l'*inventario* è avvenuta in funzione della loro posizione 'periferica' nei confronti della città che le vede nascere e in relazione alla natura del loro 'confine': esplicito è il rilievo dato a questo elemento che attesta materialmente la separazione

degli ospedali psichiatrici da quella periferia che ha dovuto contenerli ma non poteva accoglierli, benché quasi sempre li abbia strappati a quella condizione di 'isolamento', avvicinandosi e densificando gli spazi che le cittadelle manicomiali avevano scelto ma solo parzialmente colonizzato e artificializzato.

Come scrive Renato Bocchi² in relazione alla città-paesaggio, lavorare oggi sui confini, sulle frontiere, sui margini, sulle "aree vuote", sembra essere un tema tra i più affascinanti e produttivi dell'architettura urbana. «In simili "paesaggi ibridi", la contaminazione di forme e linguaggi non concede spazio a ricerche di purezza; l'identità che possiamo ricercare non è certo nella purezza dei segni e delle forme, ma nella capacità di captare e coniugare le differenze, di instaurare sintonie in taluni casi, in tal altri di accettare, progettare, esaltare le dissonanze. E se è vero che lo spazio fra le cose, l'intervallo tra le cose, è anche più importante, spesso, delle cose stesse, se è vero che il *logos*, la relazione, è quello che più conta, ecco che emerge come fondamentale il tema del margine, del confine, della frontiera, di quella terra di nessuno che, per esser di nessuno, può diventare terra di tutti, cemento o semplicemente vuoto identificante tra le differenti entità che compongono la città».

I caratteri del margine – individuati in relazione alla maggiore o minore possibilità di essere attraversati per 'mettere in contatto' l'interno e l'esterno per mezzo del confine – potranno essere consolidati o sovvertiti dal progetto, ma non rimanere inevasi. Il progetto dovrà fare i conti con contesti morfologici diversi, pezzi di città giustapposti alla problematica eredità degli ex Ospedali Psichiatrici, assumendo il compito di mettere in relazione (o quantomeno di sottolineare le *differenze fra*) manicomio e città.

Note

¹ La dissertazione si struttura su due fonti principali: la ricerca condotta nell'ambito del Programma PRIN 2008 – i cui risultati sono raccolti nel testo *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento* riportato in bibliografia e nel portale *Spazi della follia* – e il Dossier provvisorio, stampato in 400 copie ma mai pubblicato, redatto alla fine degli anni '90 a cura della Fondazione Benetton.

² Bocchi R., *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemini Editore, Roma, 2010, pp. 19-30

DOSSIER BENETTON '96
[scheda 58]
posizione nel contesto urbano: periferia
data di costruzione: 1990-99
superficie totale: 220.000 mq
superficie coperta: 59.000 mq
tipologia dell'asilo: padiglioni riuniti
spazi aperti: presenza di verde di pregio



PRIN 2008
Volume, pp. 294-297



L'impianto realizzato sulla collina di Capodichino, Napoli, Foglio Catasto Fabbricati, n. 129/XX secolo, da G. Alessi, A. Buccaro, Napoli, millennioventesimo, Napoli 2000

«Nonostante l'edificazione dei nuovi padiglioni nell'area dell'ex colonia agricola e il preteso potenziamento del complesso storico, già negli anni sessanta inizia, per il manicomio-modello napoletano, il declino tradottosi, dopo la dismissione e il naufragio di complesse operazioni di riconversione, in un degrado ancora in attesa di un adeguato riscatto.»

www.spazidellafollia.eu

STATO DI ABBANDONO ■■■■■■■■■■

NOTE

Libera viva, 2011, Elisabeth Hölzl
«[...] i dettagli individuali negli spazi immensi del Leonardo Bianchi restituiscono il mistero attuale di un edificio un tempo potentissimo, ne mettono a nudo lo stato di abbandono dove la forza di un tempo trova una rispondenza nell'ampiezza della decadenza»




MARGINI
NAPOLI



FRATTURA

PERMEABILITÀ



SEPARAZIONE



**MARGINI | warnings:**

L'EX MANICOMIO SI CONSERVA INTROVERSO SU UN ALTOPIANO A NORD-EST DEL CENTRO ANTICO. LA CONDIZIONE OROGRAFICA SEGNA UNA PIÙ NETTA SEPARAZIONE SUL FRONTE PRINCIPALE A OVEST, SU CALATA CAPODICHINO, DOVE IL CONFINO È UN ALTO MURO DI CONTENIMENTO. IL PROSPETTO DEL COMPLESSO È VISIBILE DALL'AMBITO URBANO PROSPICIENTE A CARATTERE RESIDENZIALE, ANCH'ESSO SOPRAELEVATO: IL MARGINE È, COME A SUD DOVE LA MINORE DISTANZA ALTIMETRICA E LA PERMANENZA DI UN FASCIA VERDE MEDIANO LA CONTIGUITÀ DEL CONTESTO EDIFICATO, SPAZIO DI SEPARAZIONE.

A NORD IL MARGINE, CON I RECINTI INDUSTRIALI E IL NODO INFRASTRUTTURALE - ASSE PERIMETRALE DI MELITO-SCAMPÀ, VIALE UMBERTO MADDALENA E AEROPORTO INTERNAZIONALE DI CAPODICHINO - È SPAZIO DI FRATTURA: A RIDOSSO DEL CONFINO - MURO OPACO E CONTINUO - UNA STRADA PRIVATA CONNETTE POTENZIALMENTE I DUE FRONTI OPPOSTI DEL COMPLESSO. CON UNA QUASI COMPLANARITÀ A EST, IL MARGINE, IN RELAZIONE ALLA CONTIGUITÀ DELL'EDIFICATO ESTERNO, ALLA MAGGIORE SEMPLICITÀ DI ATTRAVERSAMENTO DEL CONFINO - MURO CONTINUO E RADDOPPIATO DALLA NUOVA PERIMETRAZIONE AGGIUNTA ALL'IMPIANTO ORIGINALE - E ALLA DISPONIBILITÀ DI SPAZI VERDI INTERNI MA DI FACILE CONQUISTA, È SPAZIO DI PERMEABILITÀ.

Didascalie

Sulle due pagine la *relazione* sul caso dell'ex manicomio provinciale "Leonardo Bianchi" a Napoli estratta dalla tesi di dottorato *Relazioni inedite. La definizione del margine tra gli ex-manicomi e la città: appunti per un inventario*

Bibliografia

Cesare, Ajroldi, Maria Antonietta, Crippa, Gerardo, Doti, Laura, Guadamagna, Cettina Lenza e Maria Luisa, Neri (2013), *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Electa.

Alan, Berger (2006), *Drosscapes: Wasting Lands in Urban America*, New York, Princeton Architectural Press.

Alberto, Bertagna e Sara, Marini (2011), *The Landscape of Waste*, Milano, Skira.

Angela, D'Agostino (a cura di) (2017), "Le città dimenticate. Dalla città per la cura alla cura per la città" in *Festival dell'Architettura Magazine, ricerche e progetti sull'architettura e la città*, n.41, luglio-settembre 2017, pp.14-21.

Fondazione Benetton Studi e Ricerche (a cura di) (1998), *Per un Atlante degli Ospedali Psichiatrici pubblici in Italia. Censimento geografico, cronologico e tipologico al 31 dicembre 1996*, Roma, Stampato a cura della tipografi a CGIL.

Jhon, Foot (2014), *La "Repubblica dei matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Milano, Feltrinelli.

Michel, Foucault (1994), *Eterotopie: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis.

Erving, Goffman (1961), *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*

Rem, Koolhaas (2006), *Junkspace: Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.

Rem, Koolhaas (2014), *Preservation is Overtaking Us*, Jordan Carver, New York, Columbia Books on Architecture and the City.

Kevin, Lynch (1991), *Wasting Away: An Exploration of Waste: What It Is, How It Happens, Why We Fear It, How To Do It Well*, New York, Random House, Inc.

Sara, Marini e Giovanni, Corbellini (a cura di), (2016), *Recycle theory: Dizionario Illustrato/ Illustrated Dictionary*, Macerata, Quodlibet.

Sara, Marini (201), *Nuove Terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet Studio.

Mosè, Ricci (2012), *Nuovi Paradigmi*, Trento, LISt Lab Laboratorio Internazionale Editoriale.

After prison. Il progetto di architettura per il riuso dei complessi penitenziari dismessi

Antonella Barbato

Università degli Studi di Napoli Federico II, DIARC - Dipartimento di architettura, dottoranda, ICAR-14, antonella.barbato@unina.it

Rimozione

Quando i ricordi sono troppo dolorosi la mente dell'uomo può effettuare una rimozione dei contenuti che ritiene inaccettabili, insostenibili (Freud, 1989). La memoria, quindi, anche se non danneggiata per sempre, ne risulta comunque compromessa, frammentata. La perdita di pezzi: l'amnesia è, però, qualcosa che non caratterizza solo l'essere umano preso nella sua singolarità, ma è un'operazione, un meccanismo di difesa, che può riguardare l'intera collettività e dunque la città. Quest'ultima, infatti, spesso può perdere, lasciare indietro, dimenticare alcuni pezzi soprattutto se complicati da ri-significare nel presente e se intrecciati con storie individuali e collettive anche dolorose.

Tra questi pezzi, in quanto luoghi inospitali, di espiatione e vergogna, si collocano gli edifici penitenziari dismessi: manufatti difficili, la cui tipologia si lega specificatamente a un'idea di trattenimento del corpo, nella quale è impedito lo scorrere libero della vita. Spazi che, ulteriormente, si caratterizzano per il loro essere palinsesti di identità e cultura (Moran, 2015: 130), capaci di riaffermare attraverso la loro presenza e le relazioni che stabiliscono o negano con l'intorno, concezioni di giustizia e di pena consensuali, condivise da una determinata società in un determinato periodo storico.

Per questa natura, per l'essere prodotti della penalità (Garland, 1991), gli edifici penitenziari, hanno un ruolo controverso nella città e in quanto luoghi di espressione del massimo potere statale, continuano a custodire significati anche a seguito della dismissione: il paesaggio culturale, rimane segnato, marchiato anche se la funzione detentiva è cessata.

L'edificio carcerario, difatti, la cui natura è sostanzialmente eterotopica¹, anche se smette di qualificarsi come luogo dell'alterità, spazio altro, conserva nella materia e nella sua atmosfera tracce di questo passato. Tracce con la quale si è chiamati a misurarsi soprattutto se si ha la volontà e la necessità di ripensare una funzione, un'attualizzazione dell'edificio nel presente.

Questa attualizzazione, inoltre, che sottende anche una necessità di comprensione della storia narrata dall'edificio, impone una riflessione intorno al ruolo del progetto di architettura in questo processo, che im-

plica capire dove e come posizionarsi. Questo, infatti, si configura come momento per ridefinire l'immagine e le relazioni con la città, come strumento di conservazione e modificazione² dell'esistente, di sovrascrittura critica, intermediario tra l'*ars memorandi* e l'*ars oblivionalis*. Si colloca, ancora, come attimo in cui: «le sorti della trasformazione dell'esistente si giocano dunque nell'individuazione dei fenomeni ontologici dell'operare nel tempo. Chi modifica gli oggetti costruiti ne decide il destino, imponendo loro un ritorno al passato o una diversa partecipazione al momento presente. Nella trasformazione viene esplicitata l'intenzionalità di chi interviene sugli oggetti del mondo dato: l'assunzione di una posizione critica rispetto al significato del tempo nell'architettura rappresenta il primo passo di chiunque operi le trasformazioni. In questa ideale arena della temporalità si svolge la contesa tra l'uomo ed il mondo da lui stesso costruito [...]».³

Resti oscuri

La complessità semantica del termine patrimonio è indiscussa. Definito come dovere del padre⁴, eredità, lascito di chi ci ha preceduto, quando inteso nel senso di "culturale" è definito come complesso delle testimonianze, materiali e immateriali, aventi valore di civiltà. Passando attraverso gli *Critical Heritage studies*, inoltre, viene interpretato anche come "prodotto culturale" (Lowenthal, 1985) e come "processo sociale" (Smith, 2006).

Il patrimonio (*Heritage*), infatti, non è qualcosa che esiste da sé⁵ e non si lega specificatamente all'oggetto fisico: non è definibile come cosa (o sito), perché anche se la materialità è cruciale, a giocare un ruolo rilevante è quello che accade entro il sito⁶. È importante nella nozione di patrimonio, la tensione tra il suo essere categoria di pensiero e realtà costruita⁷, così come la sua relazione con l'identità, quest'ultima da intendere come un qualcosa di attivamente e continuamente ricreato e negoziato.

Nell'ambito della riflessione sul patrimonio penitenziario in disuso fare propria questa interpretazione è molto interessante, soprattutto in quanto i manufatti con la quale il progetto di architettura è chiamato a con-

frontarsi sono da comprendersi dal punto di vista architettonico, comunque all'interno della categoria delle istituzioni totali, e necessitano ovviamente anche di un'interpretazione che ne studi il mito, il valore, i significati che essi hanno ricoperto nella città, in particolare modo se individuati anche come luoghi di contestazione e dissenso. Infatti, gli edifici penitenziari hanno certamente caratteri architettonici ben definiti e riconoscibili, ma hanno anche un ruolo specifico nella città, perché circoscritti, recintati, stigmatizzati, individuanti isole di memoria dolorosa nel tessuto urbano.

Concentrandosi sul primo aspetto, sulla complessità fisica, un'utile descrizione del tipo di spazio con la quale si è chiamati a lavorare, è fornita da Drew Leder nel libro *The Distressed Body: Rethinking Illness, Imprisonment, and Healing*⁸. Lo studioso individua quattro tipi di spazio offerti dal carcere: costretto (*constricted space*), rotto (*ruptured space*), disorientato (*disoriented space*) e dalla spazialità invertita (*reversed spatiality*). Nel primo caso si riferisce allo spazio ristretto e, quindi, a quel luogo dove alla persona è impedito camminare liberamente, vagare; nel secondo caso, al fatto che lo spazio del carcere impedisce di avere un orizzonte lontano, si caratterizza di continue barriere, muri, o separazioni di altro genere.

Con il termine disorientato, invece, intende la caratteristica di tale spazio nel non essere organizzato in base a vettori di significato, possibilità e preferenza, come accade, al contrario, per la casa o il quartiere. Lo spazio penitenziario isola dal mondo, aliena.

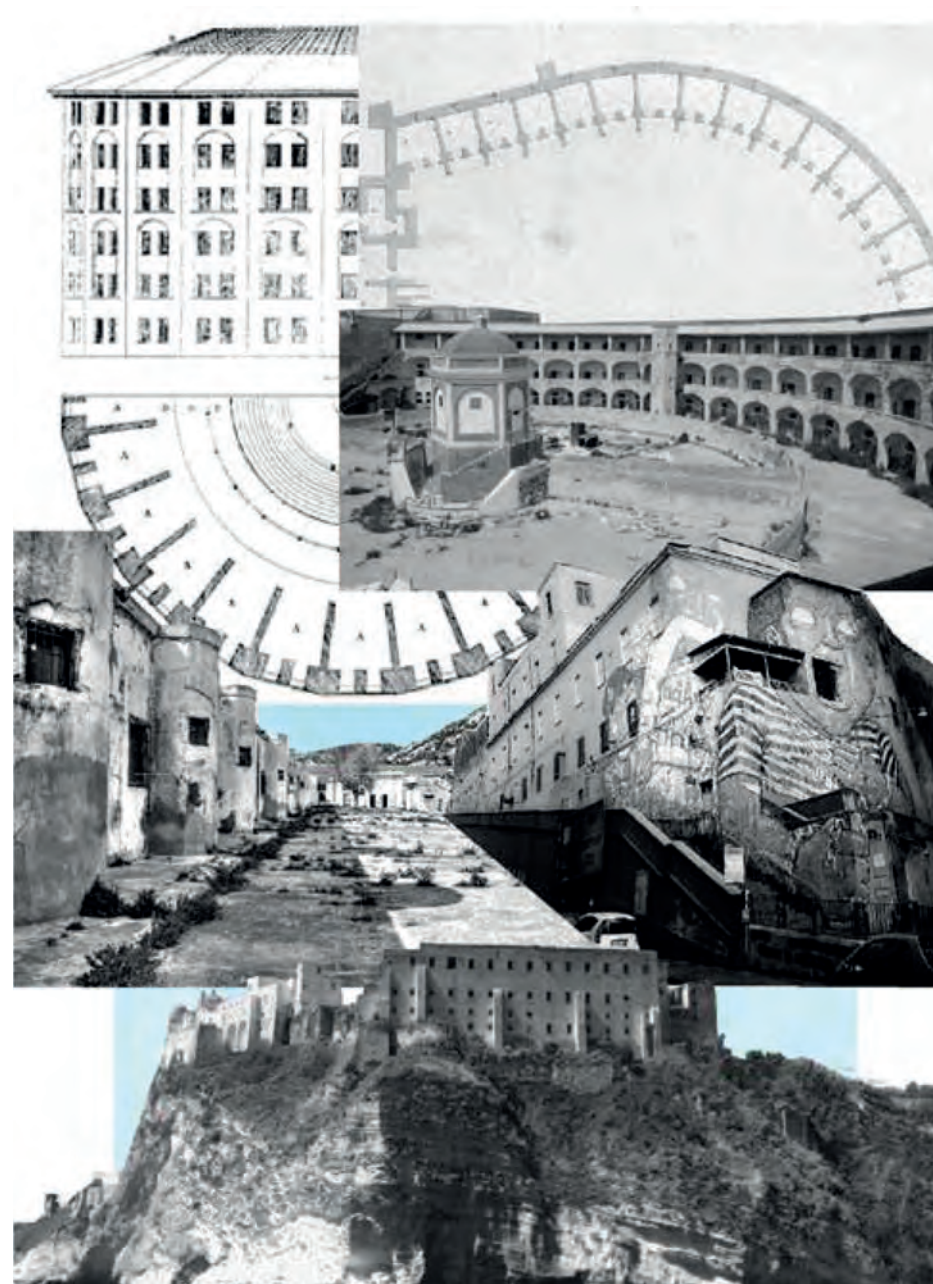
In ultimo, qualificandolo come edificio dalla spazialità invertita, pone l'attenzione sull'inversione di tutti i significati della casa. La composizione del carcere nega la privacy, il comfort, la libertà di scelta⁹. Si fonda sull'espiazione dell'intimità del singolo.

Effettivamente, sono queste caratteristiche individuate da Leder e tradotte in chiave architettonica, quelle con cui bisogna fare i conti per impostare un progetto architettonico di riuso per un "patrimonio difficile" (*Difficult heritage*) (Macdonald, 2009), la cui trama intricata si offre come sfida complessa in cui ha un ruolo critico la comprensione di cosa conservare, selezionare, preservare. Si è davanti un'eredità che può es-

sere “riconosciuta come significativa nel presente ma che è anche contestata e imbarazzante per la riconciliazione pubblica con un’identità contemporanea positiva e autoafferma. Il “patrimonio difficile” può anche essere problematico perché minaccia di irrompere nel presente in modo dirompente, aprendo divisioni sociali, forse giocando in futuri immaginari, persino da incubo”.¹⁰

Alcuni esempi tra modificazione e conservazione: Le Murate di Firenze (Italia) e l’Ex Cárcel Parque Cultural di Valparaíso (Chile)

Come si è visto l’agire sul patrimonio penitenziario dismesso presuppone una presa di posizione, una scelta: capire come e dove collocare il progetto, interpretato come “ri-scrittura dello spazio”¹¹, momento di lettura di un manufatto che implica «la sua “decostruzione” tesa all’individuazione degli elementi caratterizzanti e delle loro logiche compositive che ne consente alla fine una comprensione nuova, [in cui] non si tratta di “scoprire” il senso di cui il testo/opera dovrebbe essere depositario (...) quanto piuttosto la produzione di una nuova “significanza” (...)”.¹² Le strade per produrre questa nuova “significanza” possono essere molteplici. Infatti, guardando agli esempi contemporanei di riuso di ex prigioni storiche, questi vanno da una musealizzazione totale che tende a fare in modo che il luogo racconti sé stesso, le storie che ha ospitato e, in questo caso, quando il progetto di architettura interviene, si pone essenzialmente come strumento di rievocazione, dispositivo narrativo. Oppure altra tendenza, è la ricerca di apertura del manufatto alla collettività, con conseguenti modificazioni più o meno pronunciate. In questo secondo caso il progetto ha il compito di predisporre il superamento del carattere eterotopico e totale del sito, rendendo abitabile lo spazio e optando, talvolta, per una commistione di funzioni. Nel proporre alcuni esempi che permettono di comprendere questo secondo *modus operandi* è possibile citare, in primo luogo, il progetto di riuso dell’ex carcere delle Murate di Firenze, redatto dal Comune e avviato nel 2001. Progetto che ha lavorato tra modificazione e conservazione, ricercando la coesistenza di funzioni differenti attraverso lo sfruttamento della varietà degli spazi a disposizione derivati dalla coesistenza-





za di un impianto quattrocentesco conventuale e un impianto radiale ottocentesco (il complesso è stato convertito in prigione nel 1800) e attraverso la ricerca di una fluidità spaziale, di una permeabilità assoluta, e un'equilibrio antico-nuovo, nel rispetto della rigorosa cinta muraria. La spinta alla multifunzionalità è, quindi, confluita nella compresenza di un complesso di edilizia residenziale popolare e spazi di uso pubblico, commerciali, artigianali e sociali.

Il tal modo, il progetto di rifunzionalizzazione è riuscito a rompere e restituire questa enclave inutilizzata da decenni alla città prendendo avvio da ispirazioni forti e da chiari principi ordinatori. Rispetto alle prime, perseguite con estrema convinzione, si evidenziano la conservazione dei luoghi e delle stratificazioni, il tentativo di introdurre nella città storica la natura addomesticata e la ricerca di una massima permeabilità al piano terra così da riuscire ad aprire l'isolato alla collettività. Difatti, dal punto di vista funzionale, gli spazi sociali e commerciali sono collocati al piano terra e sono fruibili dal pubblico, gli uffici si collocano al primo piano e le residenze, infine, in quelli superiori.

Rispetto ai secondi, invece, sono stati perseguiti: il principio dell'umanizzazione, principio della conservazione dei valori, principio dell'apertura, principio delle pluralità di funzioni, principio della nuova architettura (Esposito, 2019:31).

Un secondo progetto, invece, in cui la modificazione è più radicale, è quello che ha interessato l'ex carcere di Valparaiso in Chile. Carcere, chiuso negli anni Novanta e situato nel centro città, che rappresenta oggi un luogo di indiscutibile importanza per l'identità collettività anche perché luogo di detenzione politica e tortura durante la dittatura di Pinochet.

Rispetto al progetto di riuso, firmato dallo studio di architettura *HLPS arquitectos* ed esito di un concorso internazionale del 2009¹³, attraverso un processo di rottura del complesso di edifici esistenti, si è data nuova vita alla ex prigione con l'obiettivo di trasformare un luogo di reclusione in un luogo di aggregazione collettiva: un parco culturale.

La trasformazione, avendo come principio cardine la rottura dell'ermeticità dello spazio penitenziario, è articolato intorno scelte progettuali pre-

cise miranti a una destrutturazione dello spazio penitenziario attraverso l'abbattimento di diversi fabbricati e alla conservazione dell'involucro dell'edificio più iconico del complesso, la galleria delle celle. Quest'ultima convertita in spazio culturale e punto di aggregazione è il nuovo fulcro del parco; una rottura del confine con la trasformazione del recinto penitenziario in recinto protettivo, con l'apertura nella cinta muraria di scorci visuali verso la città; in ultimo, la realizzazione di un nuovo edificio annesso e di nuovi e inediti percorsi capaci di riorganizzare lo spazio e connettere l'edificio alle colline circostanti.

Note

¹Michel Foucault definisce le eterotopie come «spazi differenti [...], luoghi altri, una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo». Michel, Foucault (2010), *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, p. 13.

²Il riferimento è a Vittorio Gregotti per cui non si dà nuova architettura senza modificazione dell'esistente. Vittorio, Gregotti (1984), *Modificazione*, in *Casabella: Architettura come modificazione*, n. 498(9), pp.498-499.

³Federico, De Matteis (2009), *Architettura in trasformazione: problemi critici del progetto sull'esistente*, Milano, F. Angeli Editore, p.16.

⁴Guardando all'origine etimologica del termine patrimonio si nota come questo derivi dall'unione di due lemmi latini: *pater* (padre) e *munus* (dovere). Patrimonio, quindi, significa letteralmente “dovere, compito del padre”.

⁵Brian, Graham & Peter, Howard (2008), *The Ashgate research companion to heritage and identity*, Burlington, Vt., Ashgate Pub. Co., p.18.

⁶Laurajane, Smith (2006), *Uses of Heritage*, London-New York, Routledge. *Traduzione a cura dell'autore*.

⁷Laurajane Smith riprende l'idea di luogo di Arturo Escobar che lo intende come categoria di pensiero e realtà. Il riferimento è al saggio Arturo, Escobar (2001), “Culture sits in places: Reflections on globalism and subaltern strategies of localisation”, in *Political Geography*, n.20, pp.139-174.

⁸Drew, Leder (2016), *The Distressed Body: Rethinking Illness, Imprisonment, and Healing*, Chicago-London, University of Chicago Press.

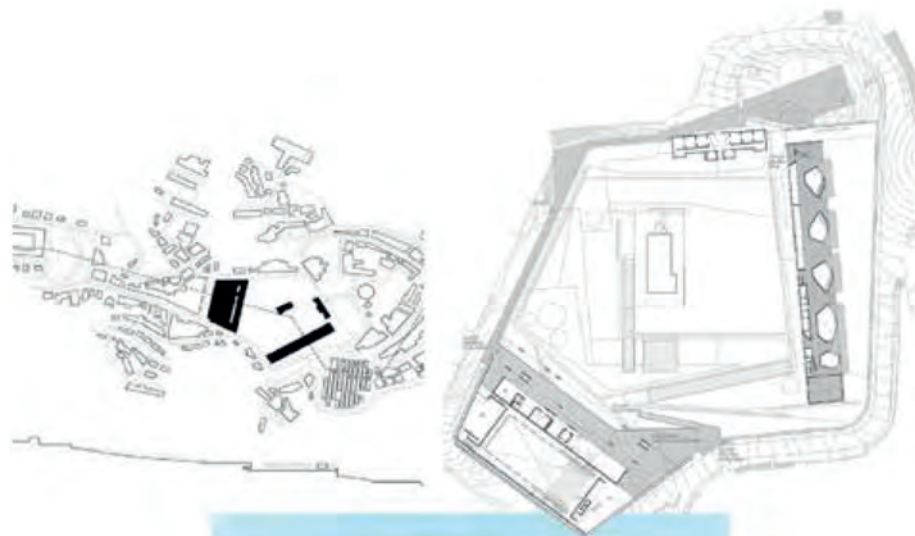
⁹*Ibidem*, pp. 177-78.

¹⁰Sharon, Macdonald (2006), *Difficult heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, London, Routledge, p. 10.

¹¹Gennaro, Postiglione (2018), “L'intervento sull'esistente come ri-scrittura dello spazio”, In Francesca, Lanz (2018), *Patrimoni inattesi*, Siracusa, LetteraVentidue.

¹²*Ibidem*, p. 246.





¹³Il carcere è stato dismesso nel 1994. Dopo anni di abbandono, gli abitanti hanno occupato il sito chiedendo che venisse aperto come spazio destinato ad attività collettive. Il concorso di progettazione è stato indetto nel 2009 a seguito di questi eventi.

Didascalie

Fig. 1: "Dismissioni", elaborazione grafica a cura dell'autore.

Fig. 2: Uno dei corridoi dell'ex prigione della STASI di Berlino (Germania). Foto dell'autore.

Fig. 3: Progetto di riuso dell'Ex carcere delle Murate di Firenze, Italia. Elaborazione grafica a cura dell'autore.

Fig. 4: Progetto di riuso dell'Ex carcere di Valparaiso, Chile. Elaborazione grafica a cura dell'autore.

Bibliografia

Federico, De Matteis (2009), *Architettura in trasformazione: problemi critici del progetto sull'esistente*, Milano, F. Angeli Editore.

Sigmund, Freud (1989), *Opere. Vol. 8: Introduzione alla psicoanalisi (1915-1917)*, Torino, Bollati-Boringhieri.

Vincenzo, Esposito (2019), *Recuperare le Murate : da carcere a città : residenze popolari, cultura, commercio e servizi pubblici*, Firenze, Aión.

Michel, Foucault (2010), *Eterotopia*, Milano, Mimesis.

David, Garland (2006), *Pena e società moderna*, Milano, Il Saggiatore.

Brian, Graham & Peter Howard (2008), *The Ashgate research companion to heritage and identity*, Burlington, Vt, Ashgate Pub. Co.

Vittorio, Gregotti (1984), "Modificazione", in *Casabella: Architettura come modificazione*, n. 498(9), pp.498-499.

Francesca, Lanz (2018), *Patrimoni inattesi: riusare per valorizzare: ex-carceri: pratiche e progetti per un patrimonio difficile*, Siracusa, LetteraVentidue.

Drew, Leder (2016), *The Distressed Body: Rethinking Illness, Imprisonment, and Healing*, Chicago-London, University of Chicago Press.

Massimo, Ferrari (2013), "Delle arti e delle pene. HLPs, riforma del carcere di Valparaiso", in *Casabella*, n.823, pp. 28-39.

Sharon, Macdonald (2006), *Difficult heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, London, Routledge.

Dominique, Moran & Anna K, Schliehe (2017), *Carceral spatiality: dialogues between geography and criminology*, London, Palgrave Macmillan.

Marella, Santangelo (2018), "L'edificio pubblico abitato: il carcere", in Francesca, Lanz (2018), *Patrimoni inattesi: riusare per valorizzare : ex-carceri: pratiche e progetti per un patrimonio difficile*, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 69-78.

Laurajane, Smith, (2006), *Uses of Heritage*, London-New York, Routledge.

Sguardi al passato prossimo. Il tessuto del Macrolotto Zero attraverso lo specchio

Andrea Califano

Università IUAV di Venezia, SSIBAP - Scuola di Specializzazione In Beni Architettonici e del Paesaggio, specializzando, ICAR 19
califano.andrea@gmail.com

La trama e l'ordito: la città

Prato è una città controversa, nonostante la sua piccola dimensione non si comprende dall'osservazione di una cartina o da una passeggiata in auto tra la *declassata* e il centro storico. I punti di riferimento tracciati su carta o individuati lungo il tragitto diventano sempre labili.

È il risultato della vertiginosa crescita della città moderna, che ha creato un ambiente urbano complesso, energico, caotico: è la città-fabbrica.

Uno sguardo più attento rivela poi, come spesso accade, la relazione tra l'*habitus* e lo spirito della città: come in uno specchio d'acqua emergono molti volti urbani, appare la *mixité*, una peculiarità di questa piccola città dall'anima quasi metropolitana che non si esaurisce in una trama urbana di fabbriche e abitazioni giustapposte, sovrapposte o interposte, ma è radicata nella storia, nella cultura e nella società della città; è la città stessa.

Adesso il groviglio di capannoni, le fiere ciminiere che si ergono come querce, le centinaia di cabine elettriche e le anonime facciate che racchiudono strade senza sfondo, appaiono più chiare. Il disordine diventa l'ordine complesso che prima non eravamo in grado di vedere.

Appare Prato, la città del cardato, del cencio pratese, una città in cui negli anni Ottanta 4 milioni di metri quadri di industrie lavoravano ininterrottamente e dove oggi, una lunga serie di 'macchine arrugginite' e di esempi di infelice riuso, si stagliano nel panorama urbano, testimoniando le tracce di una crisi che ha segnato la fine del boom economico e l'inizio della consapevolezza della città diffusa contemporanea.

La città oggi è profondamente cambiata e se molte fabbriche hanno chiuso, altre resistono e altre ancora sono state riaperte dalla comunità cinese, che ha popolato la zona. Il loro insediamento, avvenuto poco prima della crisi dell'industria pratese, è soltanto l'ultimo di una serie di migrazioni in una città da sempre eterogenea e multiculturale e che, dal 2016, possiede la più alta percentuale di residenti cinesi in Italia. I nuovi cittadini hanno saputo inserirsi all'interno delle grandi fabbriche pratesi acquisendo il *know-how* delle aziende locali e andandosi a ritagliare un mercato diversificato all'interno di un distretto tessile² in declino: il pronto moda.

Di fatto la popolazione cinese, se tutt'oggi possiede problemi di integrazione legati a lingua e cultura completamente diversa da quella locale, si è, d'altro canto, completamente inserita nell'anima produttiva di questa città, facendo emergere la versatilità del tessuto urbano, l'attitudine al cambiamento e allo stesso tempo la persistenza dello spirito del luogo.

Il ricamo e la pezza: il Macrolotto Zero

La più grande comunità cinese di Prato vive e lavora nel Macrolotto Zero, un'area di circa mezzo chilometro quadrato, immediatamente a ridosso del centro storico e di Porta Pistoiese. Il Lotto Zero, o MacrØ, è stata una delle parti salienti della città-fabbrica, formatasi rapidamente, tra gli anni 1939 e il 1979³, con una moltitudine di piccole-medie aziende e capannoni artigianali che, dopo la crisi del modello a ciclo continuo, hanno creato, con il 'conto-terzi', il distretto tessile. Oggi attraverso le due arterie di via Filzi e via Pistoiese si ha l'impressione di entrare in un altro mondo: le insegne diventano spesso bilingue o incomprensibili, gli oggetti esposti nelle vetrine destano curiosità così come le verdure e gli alimenti venduti nei mercatini improvvisati, i suoni della città si uniscono a squillanti voci orientali e l'odore di fritto, soia e spezie diventa pungente: è la *chinatown* di Prato. La sensazione è quella di trovarsi in un ambiente urbano complesso, cosmopolita, uno spazio ibrido che ricorda una periferia metropolitana racchiusa in una manciata di strade. È" come se le due arterie urbane fossero state fagocitate da un nuovo sistema di linguaggi, che nuovamente restituisce una sensazione di spaesamento: le regole sono ancora diverse, ma è ancora e di nuovo Prato. Man mano che ci si allontana dalle strade a maggiore scorrimento e ci si dirige verso l'interno del MacrØ, il numero di insegne diminuisce o si fa più discreto, riemergono le quinte urbane, le facciate e gli ingressi di fabbriche dignitose.

L'uso da parte della comunità cinese di questo tessuto ha mostrato la validità del sistema casa-lavoro pratese, evitandone una demolizione e ricostruzione travestita da riconversione e già avvenuta in altre parti della città e mantenendo, di fatto, intatti i fabbricati e l'assetto urbano.

Il problema ingeneratosi è semmai di natura opposta: l'assenza di un'adeguata manutenzione e l'uso improprio dei fabbricati dipendono infatti dalla sola volontà di trarre il maggior profitto da parte della proprietà, spesso italiana, e dell'azienda, quasi sempre cinese.

Quest'utilizzo bulimico e controverso del Lotto Zero ha di fatto portato sia i residenti italiani che cinesi a non riconoscersi più in questo tessuto, pur mantenendo un senso di attaccamento che probabilmente nemmeno loro sono in grado di spiegare:

«Quarant'anni fa via Pistoiese era una zona...una bella zona. Intanto Porta Pistoiese non era come ora ma c'era lo stradino, era tutta chiusa invece di esserci la piazza c'era la strada, via Cavour, che si immetteva di là e c'era la strettoia era tutta in salita...era completamente diversa [...]. Dalla parte di là della strada andando verso la porta a metà della carreggiata esisteva una merceria, la lonne; c'era la gelateria, dopo c'era un alimentari-rosticceria dove c'è il negozio dei cinesi di computer. [*Come ci vive?*] Ci vivo bene perché andando avanti nel tempo mi sono adeguato ai nuovi modi di essere e di vivere; però uno che viene dal di fuori e si immette su via Pistoiese è in un altro mondo [...] (operaio italiano in una ditta tessile e residente)»⁴

Questo brandello di città contemporanea, costituito da una 'architettura minore' in costante evoluzione, è custode della memoria recente eppure sostanziale della città e viene studiato sia come processo storico, che dinamica in atto. Il tentativo è pertanto quello di sollevare questioni e riflessioni che appartengono al MacrØ ma anche a molte altre aree periferiche della città contemporanea: l'obiettivo è quello di far emergere l'unicità e il valore della città-fabbrica, salvaguardare le sue anime molteplici, favorire il dialogo tra le comunità e mostrar loro il valore di quello che insieme hanno creato.

Ri-osservare il tessuto: la fotografia come disvelamento

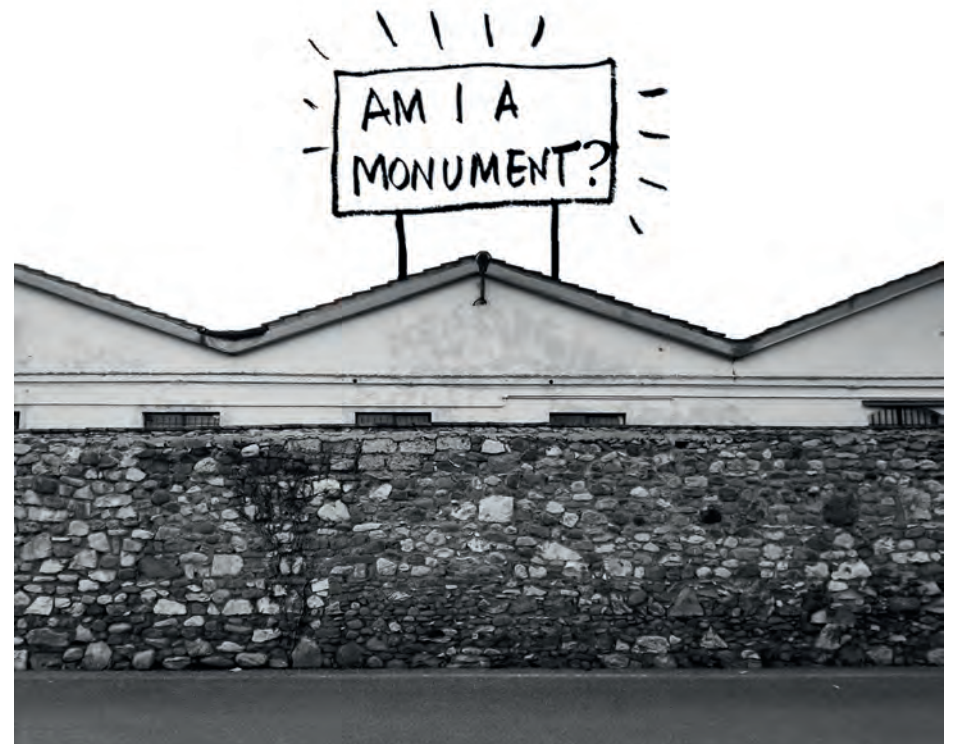
La mancata comprensione del Macrolotto Zero è legata soprattutto alla difficoltà di lettura dello spazio urbano e, conseguentemente, alla sua percezione. Questo ingenera spesso problematiche legate all'accettazione dello spazio in cui si vive, di integrazione sociale e di espressione di un giudizio sul luogo, rispetto al canonico rapporto brutto/bello.

Si è deciso quindi di osservare questa 'periferia', intesa come spazio complesso ed estraneo piuttosto che periferico, con uno sguardo più attento. L'idea era quella di capire se ci si trovasse di fronte ad uno spazio privo di valore o se si trattasse, invece, di rimuovere la pesante 'pezza' che nascondeva la città. La sensazione era che si trattasse piuttosto di 'restaurare l'idea' del Macrolotto Zero nella percezione degli abitanti, di stabilire una nuova sensibilità per interpretare ciò che oggi ci risulta incomprensibile e ci sta innanzi. Si è tentato quindi di stabilire un metodo che permettesse di ottenere uno sguardo il più possibile vicino alla realtà e che rendesse al contempo fruibile e condivisibile tale visione. La fotografia, in questo senso, è diventata il principale elemento di analisi del Macrolotto Zero.

«A mio parere, - dichiarava nel 1901 Zola [...] - non si può sostenere di aver veramente visto qualcosa finché non lo si è fotografato»⁵

Pur condividendo la visione di E. Zola non si può non notare che per quanto rappresentativa della realtà la foto non è mai una visione neutra di quest'ultima. Eppure proprio il suo duplice carattere artistico e documentario racchiude una rappresentazione del reale utile ad indagare il territorio. D'altronde nel rapporto tra la realtà e interpretazione della fotografia si racchiude la visione artistica di G. Basilico:

«Potrei persino affermare che uno dei compiti della creazione artistica consiste nel rendere visibile, scavando nella realtà e nell'immaginario, qualcosa che normalmente non si vede, che è come se fosse invisibile, ma che naturalmente esiste.»⁶





L'arte della fotografia diviene dunque strumento per riordinare il caos che sta davanti ai nostri occhi, per reinterpretarlo non come assenza di equilibrio, ma come nuovo ordine del paesaggio contemporaneo. Oltre ad essere uno strumento di indagine, la fotografia è stata qui intesa come strumento-traccia del presente, rappresentazione da tramandare e sguardo in continuità con gli studi urbani realizzati dal 'Piano Secchi'.

La Spola e l'ago: due visioni come strumenti dello sguardo

Nel Macrolotto Zero si è deciso di compiere indagini fotografiche sviluppando due tipi di visioni differenti, contemporanee e parallele, volte a rappresentare insieme la complessità del sistema urbano.

La visione dinamico-narrativa è nata come rappresentazione libera e sinuosa, mirata a osservare le relazioni urbane, descrivere e cogliere la complessità, la simultaneità dei vari linguaggi e la relazione con la figura umana e l'automobile. Questa rassegna mostra il rapporto tra la comunità cinese e il sistema urbano preesistente, sottolineando come, pur non avendo variato le architetture, la loro presenza sia stata in grado di modificare l'aspetto urbano.

Le suggestioni di questi scatti hanno poi guidato le successive riflessioni, consentendo di individuare i focus tematici della seconda visione, incentrata sull'analisi di singoli elementi del panorama urbano.

Il secondo sguardo è stato infatti quello statico-oggettivo, inteso come rappresentazione puntuale di gruppi ricorrenti del sistema urbano, individuati, fotografati, classificati ed estrapolati dal contesto della strada per essere confrontati con i rispettivi elementi omogenei. Questo sguardo è stato quindi architettonico piuttosto che urbano, inteso ad analizzare i 'fili' che componevano il 'tessuto'. Sono stati analizzati due sistemi differenti: il sistema delle fabbriche come lascito del moderno e della storia pratese e il sistema delle insegne come *layer* contemporaneo, elemento vernacolare sovrapposto che ne determina l'unicità rispetto ad altre fabbriche analoghe diffuse sul territorio cittadino. In questo senso le insegne, se inizialmente hanno rappresentato un ostacolo che impediva la visione degli edifici, limitando l'immagine della città, sono successivamente state considerate come un vero elemento architetto-

nico del MacrØ. La loro presenza, di fatto, rende questo luogo unico anche all'interno della città stessa e si presentano come un segno ancora più caratterizzante della Guild House⁷, in quanto elemento apposto da una nuova cultura, in un momento storico diverso e con un linguaggio nuovo. Questa architettura anti-spaziale e di comunicazione, che in Via Pistoiese e Via Filzi prende il sopravvento sull'architettura costruita, rappresenta quindi un nodo centrale della ricerca che viene analizzato come traccia tangibile della città contemporanea ed elemento del convenzionale commerciale.

L'analisi delle architetture spaziali ha invece individuato tre categorie: elementi, impianti e dettagli.

All'interno della categoria 'elementi' troviamo l'abaco dell'industria pratese, le parti che vanno a comporre la fabbrica come le ciminiere, le cabine elettriche, le cisterne e i tipi comuni di capannoni.

Fanno parte invece della categoria 'impianti' una serie di 'prospetti' delle fabbriche, messi in relazione con il rispettivo assetto planimetrico per evidenziare analogie e differenze tra i vari gruppi omogenei riscontrati. Alla serie 'dettagli' appartengono invece ingressi, finestre e parti della fabbrica che, per ragioni probabilmente funzionali o di rappresentanza, presentano elevata dignità formale.

Questa parte della ricerca è stata fortemente influenzata dal lavoro condotto dai coniugi Becher, sia per la scelta di metodo, che per il tipo di sguardo frontale, quasi ossessivo e il valore testimoniale ed estetico prodotto⁸. Tuttavia gli elementi dell'analisi sono differenti e, in particolar modo, il desiderio di rappresentare il valore della tecnologia lascia il posto al desiderio di rappresentare l'architettura, non ricercando semplicemente il confronto dei singoli manufatti all'interno di uno stesso gruppo, ma cercando di riconnetterli al fenomeno urbano. In questo senso è esemplificativo lo studio delle facciate analizzate non per parti o singole campate, come spesso fanno i Becher, ma nella loro interezza e in rapporto alla loro dimensione e connotazione planimetrica.

Ciò che sembra emergere da quest'architettura 'brutta e ordinaria' è una serie di oggetti familiari piuttosto che di tipologie vere e proprie; elementi carichi di un sistema valoriale che è tutto pratese.



VIA U. GIORDANO 72



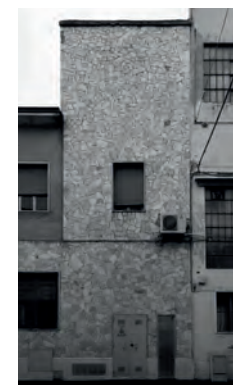
VIA D. ZIPOLI 40



VIA R. TOFANI 12



VIA S. PAOLO 46



VIA G. ROSSINI 52



VIA DEI GOBBI 6



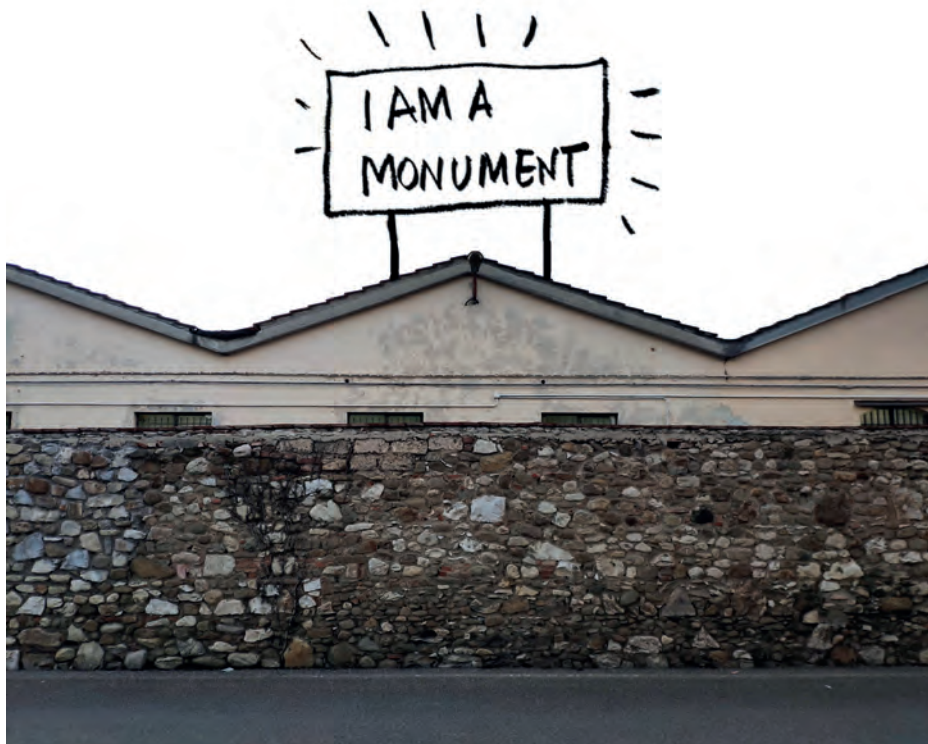
VIA D. ZIPOLI 40



VIA F. FILZI 124



VIA G. ROSSINI 70



La speranza, parafrasando le parole di Boeri che introducono «Milano, ritratti di fabbriche»⁹, è che questo lavoro produca una presa di coscienza che possa tramutarsi in un'attenzione al patrimonio ordinario del moderno, che solo la collettività può manu-tenere, e non rimanga una lista di occasioni perse in una realtà che si modifica molto in fretta e spesso, non possiede più il tempo per guardare.

Note

¹ Il termine deriva dal PRG di B. Secchi dove definisce l'alternanza di abitazioni e fabbriche pratesi. Si rimanda, anche per i dati utilizzati nell'intervento, agli studi redatti da B. Secchi e P. Viganò in *LaboratorioPratoPRG*, Firenze, Alinea

² Si vedano i numerosi studi di G. Beccattini, G. Dei Ottati o IRIS ricerche

³ Il periodo indicato dipende dal confronto, tramite GIS, delle aerofoto individuate

⁴ Massimo Bressan, Sabrina Tosi Cambini, (2009) "Il Macrolotto 0 come zona di transizione: densità culturale e spazio pubblico", in Graeme Johanson, Russell Smyth, Rebecca French (a cura di), *Oltre ogni muro. I cinesi di Prato*, Pisa, Pacini Editore, p. 164

⁵ Susan Sontag, (2004) *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, p. 76

⁶ Gabriele Basilico (2007), *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, p. 25

⁷ Nella residenza per anziani di R. Venturi l'insegna è parte integrante del progetto: l'elemento-simbolo ritorna nell'architettura contemporanea. Molti strumenti delle analisi di R. Venturi, D.S. Brown e S. Izenour sono divenuti spunti, si rimanda pertanto a *Imparare da Las Vegas, il simbolismo dimenticato della forma architettonica*

⁸ Si rimanda a Bernd & Hilla Becher (2004), *Typologies*, Cambridge, The MIT Press

⁹ Gabriele Basilico, (2009), *Milano ritratti di fabbriche*, Milano, F. Motta Editore, p.16

Didascalie

Fig. 1: Una domanda

Fig. 2: Una foto descrittivo-narrativa

Fig. 3: Una serie statico-oggettiva

Fig. 4: Un'affermazione

Campus, parco e città: l'Università come rigeneratore urbano

Pier Francesco Cherchi

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambiente e Architettura, ricercatore universitario, ICAR14, pfcherchi@unica.it

Marco Lecis

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambiente e Architettura, ricercatore universitario, ICAR14, marcolecis@unica.it

Oggi siamo legittimati a chiederci se esista ancora un ruolo dell'architettura nelle trasformazioni della città. Ci interroghiamo, come architetti e come docenti, se le dinamiche dei fenomeni urbani sfuggano definitivamente il dominio del progetto, in un quadro frantumato, instabile e accelerato. Gli studi contemporanei sulla città riflettono l'impossibilità di leggerla come sistema coerente e compiuto e privilegiano analisi che ne definiscono singole parti o sequenze parziali. In questo modo, più che il disegno generale, assume grande importanza la relazione che si crea tra i singoli elementi e le azioni reciproche. In tale configurazione, acquisiscono un ruolo notevole quelle parti della città con vocazione riconosciuta: vocazione che può nascere dagli usi, dalla persistenza di elementi di identificazione, e che può essere ufficialmente stabilita o condivisa a livello informale, anche da singole comunità. In questo quadro giocano ancora un ruolo importante i luoghi delle istituzioni cittadine: quegli spazi e quegli edifici che nella città storica europea detenevano il primato nell'organizzazione urbana e che oggi devono disputare la loro funzione con elementi eterogenei e determinati da forze alternative alla volontà e alla capacità di rappresentarsi dell'istituzione. Esempi sono le città giuridiche, gli ospedali, le università.

L'università è forse tra le istituzioni più vive in questo senso e tra quelle che hanno maggiore forza di condizionamento della vita civile e dei suoi paesaggi. La progettazione dei campus, storicamente e nel presente, oscilla tra due poli: da una parte la configurazione di una enclave separata, possibilmente con un rapporto privilegiato con l'elemento naturale, dall'altra l'intervento, anche puntuale, su una realtà urbana già costituita, secondo un'azione di integrazione e riqualificazione del preesistente. Oggetto della nostra riflessione è questa seconda idea di campus come elemento integrato della città e come rigeneratore delle sue parti, con riferimento specifico ai suoi luoghi storici e consolidati.

Nella storia architettonica dei campus ha un ruolo centrale l'immagine della natura: l'archetipo di Jefferson si incarna nella figura del *lawn*, uno spazio verde sgombro da edifici, ma misurato, un vuoto che riorganizza intorno a sé l'immagine dell'architettura e dell'istituzione che la costruisce. Questa relazione persiste e può essere pienamente espressa

anche in un contesto urbano dove l'immagine della natura non può essere più idealizzata e intesa come pura, incondizionata, ma diviene un elemento di connessione e articolazione tra luoghi diversi, definendo nuove sequenze urbane, articolandone i ritmi, a volte come distensione, a volte come intensificazione. In alcuni casi il Campus è la parte che media il passaggio dalla città costruita alla campagna e la figura dell'elemento naturale è determinata proprio da questo ruolo particolare di cerniera e di filtro. Più frequentemente, con la trasformazione delle città nel XX secolo, anche il disegno degli spazi dell'università si misura con i nuovi caratteri della metropoli, con la frammentazione e la dispersione delle figure. Nel cambiamento però resistono ancora alcuni degli elementi fondanti l'immagine appena descritta: la loro efficacia è semmai posta a verifica in condizioni critiche, fuori dalle coordinate consuete.

Un frammento di città tra paesaggio naturale e costruito

Esiste un'idea di Campus come enclave separata ed isolata, quasi esercitazione utopica di configurazione urbana in scala ridotta. Esiste però anche una lunga tradizione di impianti universitari realizzati all'interno delle città, che ne hanno condizionato ed ispirato le forme e che hanno avuto un ruolo nel loro sviluppo. Una condizione che nel 2018 abbiamo sperimentato in occasione dello studio del *masterplan* per il recupero di alcuni edifici dell'Università di Cagliari.

L'ipotesi di partenza del lavoro per il *masterplan* è stata quella di interpretare il progetto di riorganizzazione e miglioramento degli spazi e degli edifici universitari non come un intervento autonomo e indipendente, valido di per sé stesso, ma come un tassello di un sistema più ampio, come frammento del disegno complessivo della parte di città in cui si trova.

Nelle nostre ricerche siamo stati interessati da quei casi di progettazione di campus e di edifici universitari intesi come recupero e miglioramento di edifici e parti di città esistenti, che possano essere letti come parte integrata di un paesaggio urbano stratificato e già caratterizzato. Quei casi in cui l'università e i suoi luoghi non sono intesi come separati, ma come organici e funzionali alla vita delle città che li ospita.

Il campus Sant'Ignazio è attualmente composto da una sequenza semi-continua di corpi di fabbrica disposti a definizione di un viale storico della città, ed è circondato da un sistema di spazi verdi e archeologici che fanno da cerniera tra quartieri più antichi di Cagliari e la prima periferia. Il viale Sant'Ignazio è una strada periferica dell'attuale centro storico di Cagliari: nella storia recente l'espansione della città ne ha alterato solo parzialmente il paesaggio: scoraggiata dall'orografia articolata, la città ha preso altre direzioni salvaguardando le valli e le preesistenze archeologiche intorno alla strada.

La figura del Campus extra-urbano è in larga misura fondata su una relazione pianificata tra natura e costruito. Questo legame assume una connotazione più incerta nei contesti urbani nei quali l'uomo ha definito le condizioni di utilizzo ripartendo gli spazi e fissando allineamenti, orientamenti e posizioni del costruito. Il Campus Sant'Ignazio nasce in un contesto consolidato come adattamento a una precedente condizione, non pienamente corrispondente alle esigenze della sua organizzazione. Gli edifici del viale sono figure autonome, originate dalla vocazione caritativa che richiedeva chiusura e protezione dal mondo esterno: non entrano in relazione tra loro e sono poco permeabili verso la città. I fronti dell'edificato si interrompono nei pochi varchi di accesso che consentono di raggiungere, non senza difficoltà, il giardino interno del campus.

Il progetto nasce dal riconoscimento di questa condizione, che non solo ostacola la fruizione e l'accessibilità, ma in particolar modo impedisce la percezione del campus come sistema unitario, come luogo capace di corrispondere nella sua immagine all'identità della comunità di studenti e docenti.

Il *masterplan* interviene sull'area con l'obiettivo di riqualificare e rendere riconoscibili gli spazi aperti come sequenza coerente e unitaria, espressione dell'identità dell'istituzione: i giardini dell'università, oggi in stato di oblio, sono aperti alla città e agli spazi loro attigui. In questo modo diventano il nodo di un percorso urbano che attraversa un frammento di città e che attiva un sistema di parchi che si estende anche alla vicina area archeologica dell'Anfiteatro Romano e all'Orto Botanico,

mettendo in relazione il centro storico della città con i suoi margini lungo un'area verde fino ad oggi preclusa ai flussi dei cittadini.

Strategia di intervento

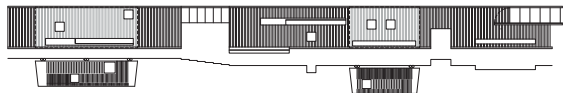
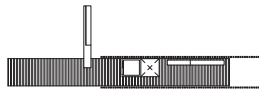
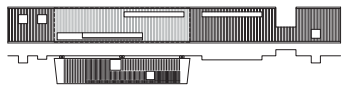
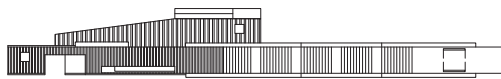
Fin da principio è apparso chiaro come l'idea di campus, di spazio caratterizzato e proiezione dell'identità dell'istituzione, potesse essere ricostruita proprio a partire dalla riqualificazione degli spazi aperti, in particolare dall'intervento sul giardino. Le necessità pratiche del progetto facevano emergere dunque come centrale la tematica della dialettica tra la figura di natura e la figura architettonica, nella definizione di un nuovo equilibrio, un equilibrio auspicato e cercato anche nelle condizioni compromesse degli spazi interstiziali che la città determina come esito della crescita non organica e frammentaria.

Il *masterplan* adotta una strategia di intervento che non mira a un disegno unitario che ribalti con forza lo stato dei luoghi, piuttosto dà corpo ad azioni puntuali, interventi di insediamento nello spazio pubblico studiati per facilitare l'accessibilità, la circolazione e la permanenza. A questa visione corrispondono dei nuovi oggetti, 'pezzi' distribuiti nel campus nelle posizioni individuate come fuochi di una triangolazione studiata per dare corpo alla strategia: le pensiline che definiscono i varchi di accesso lungo il viale, i dispositivi per la circolazione interna e la fruizione del giardino, i punti ristoro e gli spazi attrezzati per lo studio nel giardino.

Un sistema 'discreto e aperto'

Nel giardino retrostante, la strategia generale trova le condizioni spaziali più idonee alla sua stessa sperimentazione. A fronte di una condizione di marginalità e parziale abbandono, viene delineato il programma di insediamento e ricolonizzazione mediante una sequenza di attrezzature per lo studio all'aperto e di spazi per l'accoglienza e la ristorazione. La scelta di non sovrapporre un nuovo disegno al giardino, ma di lavorare sui suoi margini, per frammenti separati, ci ha portato a configurare questi ultimi come parti capaci di fissare i limiti dell'area e di entrare in tensione tra di loro. A questo si deve la forma geometrica di partenza: il parallelepipedo allungato. La tensione longitudinale garantisce la pos-





sibilità di attestarsi sul perimetro dell'area e di appoggiarsi e rinforzare i percorsi lungo di esso. La dimensione estesa è necessaria perché si istituisca una tensione reale tra i 'pezzi', perché da ognuno di essi risultino ben visibili quelli ad esso più prossimi. Ripetere elementi simili rende possibile leggere la coerenza dell'intervento e la rigidità dei 'pezzi' è funzionale al loro riconoscimento sullo sfondo del paesaggio naturale: per questa ragione si è evitato di deformare i singoli elementi o di dar loro un profilo organico. Le articolazioni che differenziano ciascuno degli interventi nascono tutte dal medesimo partito formale che si è voluto rigido e primario: scavi, estrusioni e partizioni modellano il piano, mentre slittamenti e rotazioni libere determinano la distribuzione di elementi minori oltre il perimetro di partenza.

I 'pezzi' sono intesi come innesti in un luogo ben caratterizzato, soluzioni puntuali per ciascuna delle aree individuate. Sono pensati per il luogo e con esso si rapportano in modo diretto. Questa loro vocazione specifica convive con la regola generale: sono le 'parti' di un sistema e trovano la loro logica tanto nell'applicazione particolare quanto in relazione all'insieme. Tale caratteristica deriva dall'idea di dare forma a un sistema aperto, fatto di frammenti capaci di entrare in tensione a distanza. Essi sono parte di un sistema 'discreto e aperto'. 'Discreto': perché pensato per riqualificare il giardino dell'università senza prevaricarne l'immagine. 'Aperto': perché i suoi elementi possono facilmente migrare oltre i confini del giardino dell'università e essere situati anche nelle aree verdi limitrofe.

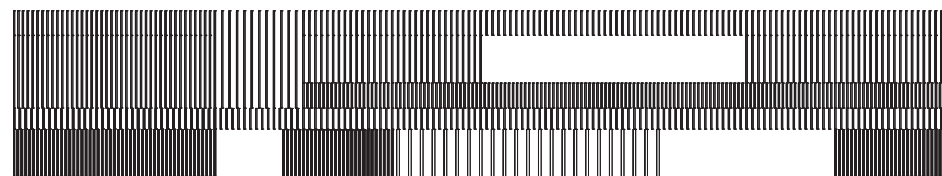
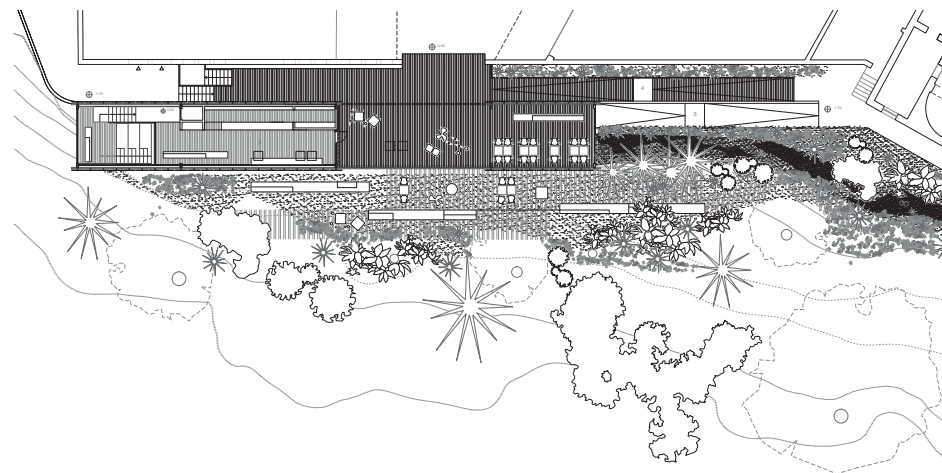
Oltre quanto immaginato nel disegno degli spazi aperti, nello sviluppo del lavoro ha progressivamente preso corpo l'idea di un ambiente che assumesse il ruolo di 'nuova centralità' del campus, uno spazio prevalentemente dedicato alla lettura e allo studio, un fulcro della vita universitaria. È nata così l'idea di lavorare sull'ex Albergo del povero, scelto oltre che per le sue qualità architettoniche anche per la sua posizione baricentrica e a diretto contatto con il viale e con il giardino. Si tratta di un edificio del 1934, una delle prime opere ispirate ai principi del Movimento Moderno in Sardegna. Oggi ospita una delle tre biblioteche del campus e alcuni studi dei docenti. Ci sembrava che l'opportunità di ac-

corpore le biblioteche in un unico edificio avrebbe consentito di migliorare l'organizzazione degli spazi e di dotare il campus di un importante spazio collettivo di cui è attualmente privo.

Questa parte del *masterplan* si compone di due azioni: gli interventi di restauro dell'edificio e la realizzazione di un nuovo corpo come estensione. Sul fronte lungo il viale è prevista la rimozione delle aggiunte che hanno alterato lo stato originario, apportate negli interventi di adattamento realizzati dagli anni Cinquanta in poi. Il disegno originario era caratterizzato verso valle dai volumi dei dormitori, distinti tra uomini e donne, tra i quali era interposta una scalinata esterna volta al giardino. Il nostro progetto prevede la demolizione delle partizioni e dei volumi incongrui interposti tra i dormitori: in questo modo è ripristinata la relazione diretta tra l'androne di ingresso e il giardino e si restituisce la tensione perduta verso la vallata.

La nuova aula studio non entra in relazione diretta con l'edificio originario: collocata sotto il piano della terrazza belvedere, è celata alla vista di chi accede al complesso dal viale. Solo una volta superato il dislivello e raggiunta la quota del giardino essa si svela e si rende percepibile come figura nuova. L'interno dell'aula è definito da una sequenza variata di setti in cemento che misurano lo spazio e lo frazionano. Essi ripartiscono l'ambiente in porzioni di misure variate, alcune contenute e confacenti a piccoli gruppi di studio, altre ampie e aperte verso l'esterno. I setti formano una trama allineata su giaciture orientate verso il lato vetrato e hanno spessori che variano assottigliandosi per potenziare la tensione verso il giardino. All'esterno il progetto si ricongiunge con i 'pezzi' disposti nel parco: la trama è estesa oltre la vetrata e prende corpo nel disegno degli elementi che attrezzano il giardino come luogo per la lettura e lo studio all'aperto.

Il progetto descritto, come detto, riconosce la frammentarietà e l'incompletezza dei fenomeni urbani e propone una strategia di rigenerazione mediante azioni circoscritte, 'discrete' ed 'aperte'. Il riconoscimento della parzialità dell'efficacia dell'azione architettonica sulle modificazioni della città è inevitabile, e del resto su questa consapevolezza si anima ancora parte del dibattito. Ciò detto, il mantenere una distanza critica





rispetto all'indeterminatezza è condizione necessaria per la costruzione di scenari alternativi attraverso gli strumenti del progetto. Agire puntualmente non deve ridursi al rispecchiamento conveniente o all'indugio nella "instabilità programmatica", piuttosto deve consolidarsi nella presa di coscienza della dialettica incessante tra permanenza e mutamento. La relazione critica con il reale presuppone l'interpretazione dell'esistente in termini di permanenza e mutamento, dialettica tra costanti storiche, seppur circoscritte, e variabili innescate nei processi di utilizzo e di occupazione degli spazi. Il caso portato ad esempio prova a indagare come una forma di controllo dell'evoluzione della città sia ancora possibile se circoscritta a parti istituzionali, come i campus delle università, non intesi come enclave separati, ma frammenti di città da mettere in relazione per ricercare forme di coerenza, seppure parziali, e soprattutto per ridare vigore alla modificazione della città e al rinnovamento dei valori trasformandoli in occasioni di sviluppo.

Didascalie

Fig. 1: vista dello stato attuale del compendio urbano intorno al Campus Sant'Ignazio.

Fig. 2: Planimetria degli interventi proposti nel masterplan.

Fig. 3: Abaco degli elementi utilizzati per l'intervento nei giardini dell'università.

Fig. 4 Planimetria del padiglione della caffetteria e di ingresso al giardino dell'università, livello superiore

Fig. 5 Prospetto del padiglione della caffetteria e di ingresso al giardino dell'università

Fig. 6 Vista del padiglione della caffetteria e di ingresso al giardino dell'università

Fig. 7 Vista esterna della nuova aula studio innestata sotto l'ex Albergo del Povero

Fig. 8 Vista interna della nuova aula studio aperta verso il giardino

Bibliografia

AA.VV., (2017), *Campus, Parco, Città*, Melfi, Libria.

La cura del rimosso

Andrea Di Franco

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di architettura e studi urbani, professore associato, ICAR 14, andrea.difranco@polimi.it

«L'esistente è divenuto patrimonio» (V. Gregotti)

Quando Gregotti dedica al tema della "Architettura come modificazione" il numero di Casabella (498/9, 1984), conduce al tavolo del progetto tre sguardi: quello ontologico contenuto nel saggio di Cacciari, quello delle politiche di trasformazione urbana di Secchi e quello rivolto al corpo dell'esistente sostenuto da lui stesso.

Sintetizzando i tre contributi si delinea un 'progetto della realtà' le cui condizioni di partenza e arrivo sono incerte, la cui sostanza è una complessità irriducibile da qualsivoglia 'legge', definitivamente orfana di una prospettiva espansiva, il cui terreno più fertile (e necessario) di sperimentazione si trova in 'interstizi' non agilmente comprensibili.

Da qui riparte la sperimentazione che conduco da diversi anni: pratica di un progetto tanto necessario quanto incerto, che elegge a 'patrimonio' quei luoghi estremi in cui la tensione verso la modificazione è tanto alta da annichilire ogni possibilità di progetto.

Nichilismo progettuale è forse il termine (ossimorico) che unisce in un 'testa-coda' letale il patrimonio 'alto' polverizzato dal processo immobile di museificazione o, peggio, mercificazione, al patrimonio 'basso', stipato nel retro del retro dei luoghi umani, disintegrato da un principio di rimozione sia esogeno che endogeno.

Il patrimonio rimosso è quello la cui modificazione parte dalla costruzione, nei suoi interstizi continuamente instabili, di una possibilità di progetto. Le sperimentazioni, da cui parto e a cui giungo, riguardano progetti condivisi: negli spazi delle carceri e nei margini di isolamento e degrado delle periferie urbane.

Questi spazi, in cui il progetto non trova luogo perché agli abitanti è sconosciuta o impraticabile la via del progetto stesso, sono il patrimonio di cui qui mi voglio occupare.

La cura dello spazio della città, cioè degli spazi della comunità, genera da quelli che considero due fondamenti della nostra disciplina: vale a dire quelli che intendono l'architettura come 'pratica sociale' e lo spazio pubblico come 'spazio di relazione'.

In tal senso, intendere l'architettura come pratica sociale significa por-

re quale questione primaria quella del rapporto tra le persone, cioè gli abitanti, e la necessità di modificazione dello spazio. E trovare in questo rapporto, cioè nella tensione tra necessità sociale e logica formale, il senso della locuzione 'spazio di relazione'.

Questi, i principi.

Risulta evidente che termini quali 'sociale', 'relazione' e anche 'logica formale' hanno una densità di significato ed una complessità tale da aprire, a partire da queste affermazioni di principio, un gran numero di percorsi metodologici ed applicativi della sperimentazione progettuale. Entrando nello specifico, assumere la condizione sociale come fatto imprescindibile per costruire un percorso di modificazione spaziale che determini una 'sintonia' tale con le popolazioni abitanti da attivare il fenomeno del 'prendersi cura' dello spazio comune, significa, per me, attivare un processo condiviso sin dai primi passi del progetto. Procedimento che ha una sua storia, di matrice sia anglosassone e nord-europea (i cui nomi più noti possono essere Lynch, Van Eyck, Cullen, Ward, Turner, Ghel, Constant, Debord) sia propriamente italiana (rappresentata principalmente da De Carlo e rappresentata molto bene nella breve stagione della Casabella diretta da Maldonado), sviluppato in particolare a partire dagli anni '60 del Novecento, di cui sono note la ricchezza e talvolta anche i fallimenti. E di cui sono note, ad esempio, anche le forti matrici interdisciplinari, talvolta molto complesse da accordare.

Sulla figura di De Carlo, Palermo annota: «il lavoro di De Carlo testimonia un'idea di architettura come impegno sociale e civile, che deve rispondere al contesto e trova misure di qualità solo nelle esperienze di vita che rende possibili (...) Che richiede un atteggiamento sempre aperto al confronto perché 'l'architettura è troppo importante per lasciarla solo agli architetti'. Non interessato alla costruzione di un sistema teorico, perché 'ogni innovatore deve sapere che le sue idee saranno sviluppate da altri in direzioni e modi diversi'». (Palermo, 2009)

D'altra parte, la ricerca parimenti sostanziale della 'logica della forma' nei processi di conoscenza e modificazione dei luoghi, ha condotto sul piano del progetto urbano i contributi di quella importante e originale stagione di studi teorici (specialmente italiani) sulla formazione della cit-

tà e del territorio che, sempre negli anni '60 e '70 e legate ad alcuni ben noti autori-architetti 'militanti' (Rossi, Gregotti, Grassi, Caniggia, Muratori, Quaroni, Aymonino, ecc.), hanno posto le basi per i successivi studi e sperimentazioni alle diverse scale.

Diciamo che uno dei miei maggiori interessi lungo il percorso di ricerca che genera da queste 'dichiarazioni di principio' è quello di renderli complementari e non antagonisti. Non è semplice far coesistere i principi che governano la logica delle cose (in questo caso la forma della città) con le dinamiche empiriche legate al mondo dell'esperienza soggettiva. Seppur senz'altro vero anche un altro assunto che riguarda l'architettura oltre che come pratica sociale anche come 'pratica teorica', ho dovuto negli anni constatare quanto difficile sia far davvero coesistere una ricerca sul campo che permetta di far collimare la riflessione astratta con le concrete ricadute locali. Ancor più, ciò, nel caso in cui il campo di ricerca e azione sia, effettivamente, un ambito connotato da dinamiche sociali problematiche.

Forniscono delle immagini interessanti circa le questioni di cui sto parlando, due autori; afferma Jullien: «Sappiamo bene, e Aristotele è il primo a riconoscerlo, che se la scienza può imporre il suo rigore alle cose, pensandone la necessità, da cui risulterà efficacia tecnica, la nostra azione, in quanto tale, si iscrive su uno sfondo di indeterminazione; essa non può eliminare la contingenza e la sua particolarità resiste alla generalità della legge. (...) In breve, la pratica tradirà sempre per quanto poco la teoria. Il modello resta all'orizzonte dello sguardo. Ritirato nel suo cielo, l'ideale è inaccessibile» (Jullien, 1998). Parallelamente Kuhn: «Nelle scienze, spesso è preferibile fare del proprio meglio con i mezzi a disposizione che fermarsi in contemplazione di approcci divergenti» (Kuhn, 2006). Affermazioni, entrambe, non solo di gran conforto, ma pure di grande aiuto, nella misura in cui esprimono l'opportunità e l'efficacia di perimetrare il campo degli strumenti e degli obiettivi, rispetto al campo delle concrete ed effettive possibilità, al riparo da aspettative di ordine ideale. Questa 'esortazione' appare come una potente indicazione dello sguardo cui deve ricorrere il progettista. Ecco, credo che i 'limiti del possibile' (Palermo, 2009) di cui l'approccio pratico-teorico-sociale

a cui cerco di avvicinarmi, hanno questo tema, a parer mio, come problema da affrontare all'ordine del giorno.

Muovendoci sul piano della città e dell'architettura, il rapporto tra cose e persone, tra forma dello spazio e significato per i suoi abitanti, tra materia e parole è il centro della 'cosa architettonica', da cui ogni altro aspetto legato ai vari piani dell'estetica, della tecnologia, dell'uso, della sostenibilità discende; su cui è davvero possibile, a mio parere, capire e giudicare lo spazio. Potremmo riassumere questo centro, questo spirito non eludibile dell'architettura, nell'etica che ne fissa la forma e la rende necessaria. «Nell'immagine della città si travasa una sofferenza urbana che è una sofferenza sociale: la città condensa in sé, e rende visibile, la patologia diffusa di una convivenza» (Riva, 2013): cosa c'è di più concreto e necessario, difatti, che intendere la forma delle cose della città, la sua materia, come materia eloquente della qualità della vita delle persone? Una vita che incide nella vita della città i segni o le ferite di quella imprescindibile 'convivenza'?

Queste incisioni sono il 'patrimonio' di cui credo sia necessario occuparsi con la massima urgenza e per il quale occorre trovare gli strumenti e le strategie per la cura.

L'articolazione delle dinamiche, dei referenti, delle tecniche e delle competenze che portano alla 'convivenza' determina la ricerca di un dispositivo metodologico evidentemente 'corale', in grado di riconoscere e adattarsi alle condizioni di possibilità, che legge i meccanismi di quella che lo 'strutturalismo' di Levi Strauss già definiva operazione di 'bricolage' (Levi Strauss, 2010).

Si intravede in questa 'composizione' la parte 'operativa' del percorso partecipativo, quella più specificamente indicativa della sostanza politica del progetto, in cui a questo viene attribuito il carattere di azione entro un sistema di azioni, con le quali è necessario confrontarsi strategicamente, sia in senso complementare che in senso antagonista, per giungere ad un risultato positivo.

Il valore del processo di condivisione di tutte le fasi del progetto è evidentemente quello della rilevazione della sostanza di queste resistenze e della possibilità conseguente della elaborazione del conflitto che ne





consegue. «Per capire ciò che accade nei luoghi (...) bisogna anche confrontarli come sono nella realtà, (...) per far apparire, attraverso il semplice effetto di giustapposizione, ciò che risulta dallo scontro di visioni del mondo differenti o antagoniste». (Bourdieu, 1993)

Nelle sperimentazioni di cui mi sono occupato il tema del conflitto è la ragione d'esistenza di questi stessi luoghi - il carcere, o le 'periferie' identificate proprio dalla marginalità e dalla conflittualità.

Il primo lavoro (finanziamento FARB 2016) riguarda il tema dell'architettura carceraria e ha condotto, oltre che ad un manuale metodologico di intervento nel campo dell'edilizia carceraria e una sperimentazione progettuale estesa alle strutture carcerarie milanesi, sino a due realizzazioni concrete (un padiglione e una pergola) posizionate nel 'giardino degli incontri' della Casa di reclusione di Milano - Bollate, inaugurate nell'ottobre del 2018 e nella primavera del 2019.

Il nostro gruppo di ricerca, coinvolgendo gli studenti, la Direzione e il personale di Polizia, oltre che diversi gruppi di persone detenute, hanno sperimentato delle ipotesi sulle pratiche e i relativi luoghi che possano trasformare il tempo dell'attesa nel carcere in un tempo del progetto.

Il procedimento di progetto ha tentato di giungere a una realizzazione concreta attraverso il meccanismo della partecipazione. Si tratta di un procedimento che ha un importante riferimento, per quanto riguarda il mondo del carcere, nell'esperienza svolta nell'istituto di Sollicciano (Firenze) con il 'Giardino degli Incontri', di Michelucci, nella seconda metà degli anni '80 del Novecento (Fondazione Michelucci, 1983).

Il padiglione 'Traccia di Libertà', oggetto 'trascurabile' ma di grande valore simbolico, spazio abitabile, di gioco e d'incontro, vuole concretizzare la possibilità di progetto che ancora sopravvive dentro le mura, nelle mani e nel pensiero dei suoi 'abitanti', ed associa proprio alla possibilità di progetto la natura più profonda dell'idea di libertà.

Il secondo lavoro di ricerca coniuga aspetti teorico - metodologici con le possibili concrete ricadute sul piano della città e riguarda il tema della marginalizzazione periferica urbana connesso al tema del diritto alla mobilità.

La ricerca ha ottenuto un finanziamento d'Ateneo sul tema della 'pe-

riferia', e ci porta a inquadrare l'ambito urbano dell'ovest milanese in relazione ad alcune questioni problematiche fortemente interconnesse. È evidente lo squilibrio fra l'eccellenza territoriale di questo settore urbano, dovuta principalmente alla dotazione di grandi parchi, e la problematicità che contraddistingue le infrastrutture ad alto scorrimento; cioè la presenza, ai suoi bordi, di uno 'sciame' di episodi critici composto da nuclei abitativi isolati e ambiti di edilizia pubblica degradata. Questi luoghi, seppure diversi, si legano nella figura di un arcipelago omologato dall'immagine del degrado e dell'abbandono. Si tratta di una figura iconica, ormai stereotipata, che confonde i fenomeni complessi e articolati di emarginazione e conflitto sociale, assenza di senso civico e sicurezza. A ciò si somma anche la mancanza di opportunità che riguarda la mobilità lenta; per le popolazioni fragili, stranieri, anziani, adolescenti popolazione femminile -che più usa questi quartieri nella dimensione quotidiana- esiste propriamente un'istanza di ricostruzione del diritto alla mobilità.

La definizione di un progetto di forma dello spazio pubblico, centrato sul tema della rete per la mobilità sostenibile, quale strumento di integrazione urbana di ambiti periferici, costituisce la specificità del lavoro e si radica ad una linea di ricerca di tipo 'inclusivo'.

Si tratta di modificare radicalmente una tradizione novecentesca di costruzione della periferia basata sugli interventi in aggiunta, promuovendo piuttosto un lavoro capillare e di 'rammendo' (Piano, 2016). Si tratta anche di rintracciare un orizzonte di senso più ampio che ricollochi i singoli esperimenti in uno scenario complessivo che cresce e cambia nel tempo: un 'Masterplan' inteso come dispositivo 'leggero' che coglie, coordina e orienta l'azione della molteplicità di attori (pubblici e privati), 'palinsesto' (Corboz, 1985) inclusivo e aggiornabile nel tempo, sensibile ai mutamenti della domanda, capace di definire una struttura strategica di lungo periodo.

I progetti specifici compongono alcuni dei nodi della rete: di questi, tre vengono condotti a sperimentazione concreta attraverso lo strumento del 'Patto di Collaborazione' tra Amministrazione, Politecnico e cittadini.





Didascalie

Fig. 1: Bollate, Milano; *Pergola*, 2019

Fig. 2: Bollate, Milano; *Traccia di Libertà*, 2018

Fig. 3: Quartiere ERP San Siro, Milano; *Nuovo spazio pubblico*, 2019

Fig. 4: Quartiere ERP San Siro, Milano; *Off Campus Via Gigante*, 2019

Bibliografia

Pierre, Bourdieu (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, in: Attili, G. (2008), 'Rappresentare la città dei migranti', Jaca Book

Andrè, Corboz, (1985), *Il territorio come palinsesto*, Casabella 516

Nicola, Emery (2010), *Progettare, costruire, curare*, Casagrande

Jan, Ghel J (2012), *Vita in città, Spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli

Vittorio, Gregotti (1984), *Architettura come modificazione*, Casabella n. 498/9

Francoise Jullien (1998), *Trattato dell'efficacia*, Einaudi

Thomas, Kuhn (2006), *La tensione essenziale e altri saggi*, a cura di C. Bartocci e G. Giorello, Einaudi

Bruno, Latour (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor Network Theory*, Oxford University Press

Claude, Levi Strauss (2010), *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore

Pier Carlo, Palermo (2009), *I limiti del possibile*, Governo del territorio e qualità dello sviluppo, Donzelli

Francesco, Riva (2013), *Leggere la città, quattro testi di Paul Ricoeur*, Castelvocchi

John F. C., Turner J. F. C. (1978), *L'abitare autogestito*, JacaBook

Colin, Ward (2016), *Architettura del dissenso*, elèuthera

Dal paesaggio produttivo al paesaggio della conoscenza

Massimo Faiferri

Università degli Studi di Sassari, DADU, Dipartimento di Architettura, Design, Urbanistica, professore associato, ICAR 14, faiferri@uniss.it

Samanta Bartocci

Università degli Studi di Sassari, DADU, Dipartimento di Architettura, Design, Urbanistica, assegnista di ricerca, ICAR 14, samantabartocci@gmail.com

Lino Cabras

Università degli Studi di Sassari, DADU, Dipartimento di Architettura, Design, Urbanistica, ricercatore universitario tipo A, ICAR 14, lcabras@uniss.it

Fabrizio Pusceddu

Università degli Studi di Sassari, DADU, Dipartimento di Architettura, Design, Urbanistica, dottore di ricerca, ICAR 14, fapusceddu@uniss.it

Quando il territorio ha la forza di raccontare la storia dei suoi paesaggi, attraverso la costruzione di immagini (spaziali, ma non solo), questo diventa sia strumento attraverso il quale la manipolazione dello spazio può proporre e orientare futuri possibili, ma anche divenire esito di un processo di apprendimento e interazione sociale democratico ed un veicolo per la produzione e riproduzione di beni comuni e di capitale sociale e simbolico, di cui si sostanziano le pratiche del progetto contemporaneo.

Il paesaggio minerario della Sardegna

Il territorio è depositario di immagini e narrazioni che si stratificano nel corso del tempo, intrecciandosi, con lo stesso meccanismo evolutivo, ad una pluralità di pratiche sociali che ricostruiscono il senso dell'abitare e le forme d'uso dello spazio.

La Sardegna rappresenta in tal senso un'importante piattaforma di ricerca e sperimentazione diffusa, di luoghi in cui, oltre al pascolo e all'attività agro-pastorale, che costituiscono una delle pratiche tradizionali maggiormente condotte, l'attività estrattiva del carbone vegetale, dei metalli e della calce hanno costituito fino a poche decine di anni fa importanti attività economiche che hanno comportato radicali modificazioni sul paesaggio. La storia dei centri urbani minerari e del suo territorio si lega così indissolubilmente al paesaggio produttivo dell'attività estrattiva, in alcuni casi memoria di primitive attività antropiche già di epoca neolitica. Ma è a partire dalla metà del XIX secolo che questo territorio subisce le maggiori modificazioni: l'insediamento dell'industria mineraria in Sardegna infatti modificò profondamente la struttura e la forma del territorio. Un rapido processo di industrializzazione, tra alterne vicende, ma con sostanziale continuità, si è sviluppato almeno fino agli anni dell'ultimo dopoguerra. I processi di formazione e trasformazione di questo tessuto industriale, nell'incontro con la realtà dei territori sardi, hanno lasciato sul suolo, ma ancor più nel sottosuolo, un insieme di testimonianze tangibili della cultura mineraria. Oggi sono otto le aree riconosciute del Parco Geominerario Storico ed Ambientale della Sardegna. Il progetto del Parco geominerario della Sardegna fu elaborato nel 1996 dall' EMSA

(Ente Minerario Sardo) individuando le aree d'interesse e tenendo conto delle testimonianze geominerarie, archeologiche e naturalistiche dei territori. L'obiettivo diviene quindi esplorare la possibilità di costruire un sistema di apprendimento distribuito su un territorio vasto, a partire da quei luoghi che hanno perso la loro funzione produttiva storica, come i siti minerari della rete della Sardegna, affinché vengano tradotti in paesaggi dell'apprendimento in cui rielaborare e costruire saperi e nuova conoscenza rispetto alla densità e profondità dei paesaggi storici, culturali, sociali in una prospettiva inedita e relazionale.

Per questa ragione è necessario «interpretare i processi di formazione e apprendimento come attraversamenti di mondi diversi, e intraprendere il cammino verso un'epistemologia dell'intermedio, che aiuti a farci vedere e a tenere nella debita considerazione la convergenza e l'ibridazione tra questi mondi, tra senso della realtà e senso della possibilità, tra rispetto del radicamento nel mondo e dei vincoli esistenti e la capacità progettuale di pensare altrimenti, di proiettarsi in un altrove, in un possibile non astratto ma realizzabile. I processi formativi vengono così collocati in uno spazio intermedio, come luogo di connessione 'interno-esterno' tra livelli diversi sia della dimensione individuale che di quella della relazione tra soggetto e contesto in un processo di continua interazione caratterizzato da una flessibilità dinamica. Uno spazio quindi intra-soggettivo, ma anche inter-soggettivo, ossia delle relazioni tra un soggetto e un altro, e trans-oggettivo, ossia delle relazioni tra soggetto e contesto». (Tagliagambe in Cepollaro - Varchetta, 2014).

Soggettività e spazio urbano, infatti, si costruiscono in mutua articolazione, comunicando tra loro e negoziando i significati, per questa ragione l'attenzione va quindi necessariamente rivolta ai contesti - all'andamento non univoco ma riflessivo della relazione tra spazio e soggetto individuale o collettivo - e a come, attraverso determinate pratiche urbane, gli spazi possano essere scritti, letti e riscritti in un processo in cui lo spazio è sia il prodotto dell'agire del soggetto, ma al tempo stesso la condizione per quell'agire.

I paesaggi della conoscenza

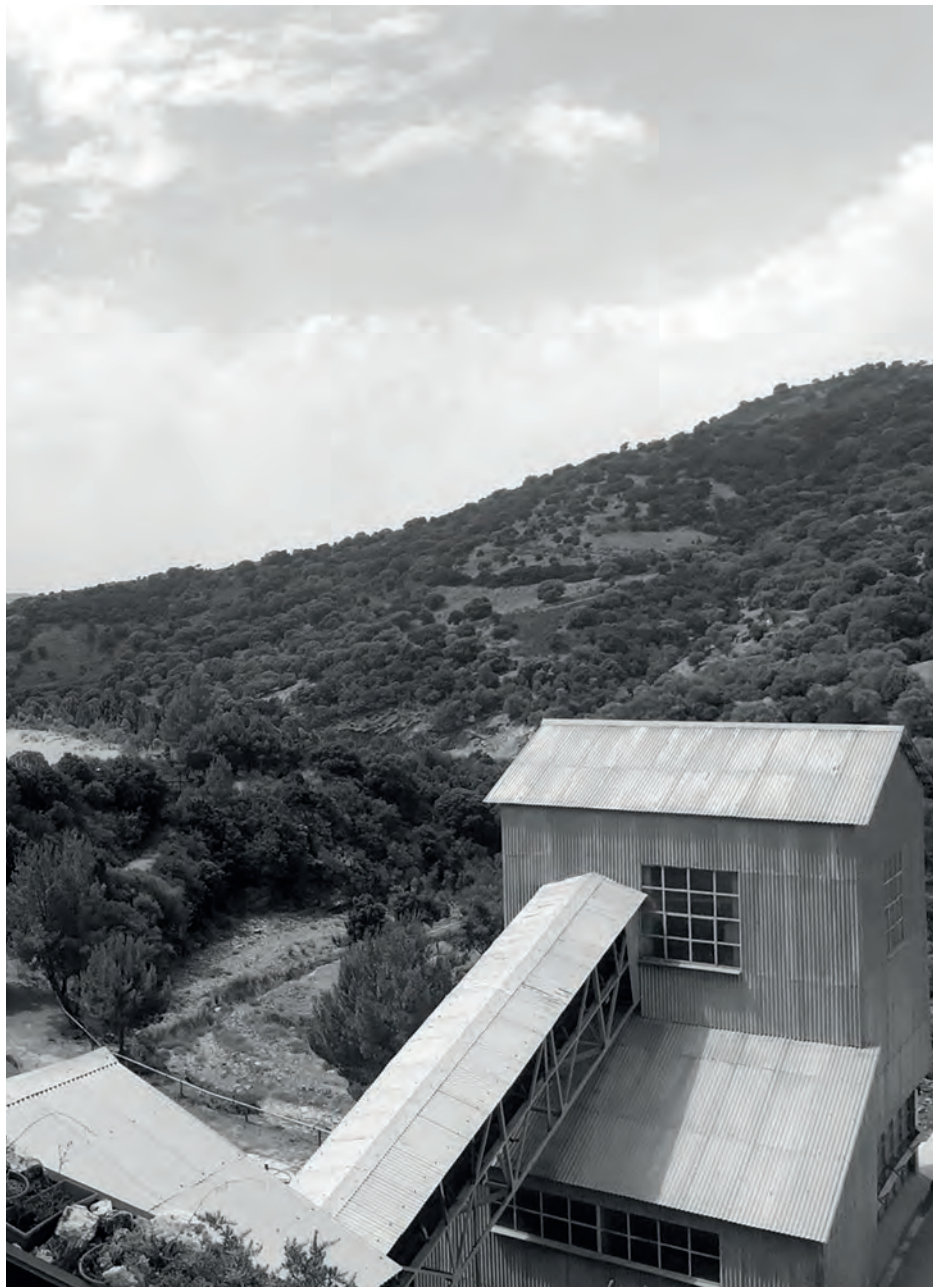
L'idea di apprendimento oggi si è espansa, superando la dimensione dei percorsi formativi, per declinarsi come potenzialità che si realizza in una pluralità di spazi e tempi. Questa conquista definisce un avanzamento verso un'idea di formazione continua, partecipata e condivisa che, oltrepassando le attuali teorie e tecniche della pedagogia e andragogia, avvia nuovi programmi educativi e dunque nuove possibilità per i paesaggi della conoscenza, soprattutto in termini di sperimentazioni tipologiche e di funzionamenti condivisi che lavorano con il tema della costruzione della conoscenza come progetto delle relazioni tra elementi e processi a scale differenti. In questo scenario, le opportunità che si aprono in relazione allo sviluppo e alla diffusione generalizzata dei processi di apprendimento, oltre le istituzioni scolastiche, sono ormai tali da trovare limiti solo nella capacità progettuale e nella capacità di programmare i processi, anche spaziali, in cui può accadere. I mutamenti sociali, l'innovazione tecnologica, un sempre più facile e rapido accesso alle informazioni, portano a intendere i luoghi della ricerca e dell'apprendimento come spazi della quotidianità, con un legame più stretto con il mondo esterno, secondo modelli orientati a modalità di apprendimento e didattiche cooperative e per competenze. Esiste quindi una nuova prospettiva per il recupero del passaggio produttivo minerario orientata alla sua trasformazione in paesaggio produttivo di conoscenza e di nuove comunità di apprendimento. Il pretesto è il riuso delle architetture dell'archeologia mineraria le quali, per proprie caratteristiche di unicità, sono spesso di interesse per la realizzazione di sperimentazioni scientifiche di rilievo, fino ai progetti per la realizzazione di vere e proprie grandi infrastrutture di ricerca. Nel 2018, ad esempio, nel sito di Sos Enattos a Lula, ha preso avvio il progetto SarGrav, tramite il quale è stato realizzato un laboratorio sotterraneo finalizzato ad ospitare esperimenti di fisica di precisione sulla gravità, cui collaborano l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare - INFN, l'Università di Napoli e l'Università di Sassari, con la Regione Sardegna, come per il progetto Archimedes, un esperimento per la misura del peso del vuoto quantistico e della discussa interazione del vuoto quantistico con la gravità. Queste azioni

rappresentano il primo seme di un progetto più ampio per una grande infrastruttura di ricerca, il Sardinian Einstein Telescope, un nodo importante di un progetto di ricerca mondiale, a cui collaborano Università di Sassari, INFN, Regione Sardegna, Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR). L'Einstein Telescope prevede di realizzare una grande struttura sotterranea (a una profondità compresa fra i 100 e i 300 m) composta da tre gallerie collegate a triangolo e lunghe 11 km ciascuna, perfettamente isolate, in cui i requisiti del sito minerario di Lula di stabilità geofisica e di bassissimo rumore sismico e antropico, così come la lontananza dal mare, sono caratteristiche elettive per le ricerche sulle onde gravitazionali e per le osservazioni delle increspature del tessuto dello spazio-tempo attraverso un interferometro di terza generazione.

Le infrastrutture scientifiche rappresentano anche il cuore di un centro avanzato di ricerca multidisciplinare, in grado di essere da stimolo al rafforzamento della ricerca nel campo delle biotecnologie, nanotecnologie, disinquinamento ambientale, imaging, applicazioni mediche e scientifiche in generale. Centri d'eccellenza che non possono prescindere dalle relazioni fisiche, sociali, ambientali ed economiche con il territorio in cui si collocano. In tal senso il territorio regionale sardo da questo punto di vista rappresenta un'importantissima piattaforma di ricerca e sperimentazione diffusa, a partire dai principali poli di ricerca scientifica e tecnologica di Sardegna Ricerche e di tutte le imprese collegate ad altissima innovazione, fino agli importanti progetti in corso di realizzazione per lo studio delle onde gravitazionali o in ambito aerospaziale.

La domanda che si pone è quindi come tutte queste iniziative di alto profilo scientifico possano essere accolte dalle comunità locali e condivise nella forma di divulgazione diffusa della conoscenza, contaminando i saperi locali e generando occasioni di sviluppo per la società e, di conseguenza, anche in termini di modificazione spaziale. Potenziare il ruolo delle grandi infrastrutture scientifiche significa anche aumentarne l'apertura nei confronti della collettività per il trasferimento delle conoscenze al territorio e fornire agli operatori, ricercatori ed aziende che si troveranno ad operare al suo interno, una qualità di lavoro non esclusivamente operativa ma anche di natura ambientale e urbana. È evidente infatti come oggi i grandi poli di ricerca di livello internazionale non sia-





no luoghi chiusi esclusivamente al servizio della ricerca, ma spazi della conoscenza aperti e permeabili con l'esterno. Ciò consente, oltre che un insegnamento diretto ed un trasferimento dei risultati raggiunti, di creare una vicinanza sociale nei confronti del territorio che sarà così in grado di comprendere ed accogliere gli investimenti pubblici nella realizzazione delle grandi infrastrutture scientifiche al pari, se non meglio, di tante altre grandi opere di maggiore visibilità ed immediatezza.

Il rapporto tra sapere scientifico e comunità

Inedite relazioni tra territorio, scuola, ricerca scientifica e comunità definiscono così il futuro dell'apprendimento e della convivenza civica, in cui rileggere il territorio come un grande, potenziale, paesaggio dell'apprendimento e uno spazio di stimolo all'azione e portatore di conoscenza, rappresenta lo sfondo su cui riflettere tramite il progetto. Si tratta di definire le condizioni spaziali atte a favorire una dimensione culturale della creatività, intesa come "quell'insieme complesso di fattori che rende possibile la comunicazione e la trasmissione delle conoscenze, comprese quelle più innovative [...] Sia sul piano del riconoscimento dell'innovazione in quanto tale -non esistono novità se non per confronto con la tradizione- sia sul piano più propriamente ideologico." (Boncinelli, 2008).

L'ampiezza della dimensione della scala della conoscenza (dalla scala delle onde gravitazionali, del silenzio assoluto, del misurare il peso del vuoto, alla scala antropica e a quella del paesaggio) prova a definire il campo di riferimento come un insieme di problemi, domande, bisogni e opportunità, cui è possibile rispondere attraverso politiche pubbliche e progetti che ne definiscono i confini stessi (geografici e simbolici) dell'azione pubblica sullo spazio, intesi come limiti mobili da ricercare e definire contestualmente, per delineare anche i contorni delle pratiche di produzione e riproduzione della sfera pubblica nelle trasformazioni dello spazio pubblico contemporaneo. Si delinea così una relazione di scala fra struttura astratta del sapere e l'organizzazione degli spazi della conoscenza, da questi all'intorno delle istituzioni formali dell'apprendimento, fino alla dimensione territoriale. Da queste relazioni si può definire l'importanza dell'approfondimento dei rinnovati modelli di appren-

dimento che diventano modello di organizzazione spaziale delle città e dei territori. Definiamo quindi una nuova morfologia urbana e territoriale che pesi i luoghi fisici in funzione delle capacità di insegnamento che possono erogare, delle interazioni che favoriscono, delle opportunità di aggregazione e dei gradi di creatività.

Il passaggio dal paesaggio della produzione a quello della conoscenza si ancora così all'organizzazione di dispositivi di spazio interdisciplinare, multi-scalare e virtuale, sistemi inediti capaci di avviare processi innovativi nelle forme e modalità di uso e gestione degli spazi e dell'apprendimento nei paesaggi a bassa densità con azioni modulari, incrementali, anche a basso costo, di trasformazione degli spazi in maniera formale/informale/non-formale, in modo da 'aprirli' ai territori e a molteplici usi, realizzando anche forme di gestione alternative e dirette a strumenti di progettazione/uso non convenzionale per nuove comunità di prosumer (al contempo produttori e consumatori di conoscenza). Questo significa lavorare con il tema dell'apertura e dell'accessibilità, ancora una volta intese in senso ampio verso la costruzione di luoghi per la collettività e lo scambio, spazi includenti e abilitanti, creando opportunità preziose per l'incontro eterogeneo di individui o gruppi di individui, dissolvendo finalmente i limiti fisici e mentali tra le stesse differenti comunità.

Questa conquista definisce un avanzamento verso un'idea di formazione continua, partecipata e condivisa che, superando le tradizionali teorie e tecniche della pedagogia e andragogia, avvia nuovi programmi educativi e dunque nuove possibilità per i paesaggi della conoscenza, soprattutto in termini di sperimentazioni tipologiche e di funzionamenti condivisi che lavorano con il tema della costruzione della conoscenza come progetto delle relazioni tra elementi e processi a scale differenti. La città e i territori emergono come luoghi dell'esperienza e paesaggi della conoscenza, stimolo per processi continui di apprendimento.

Didascalie

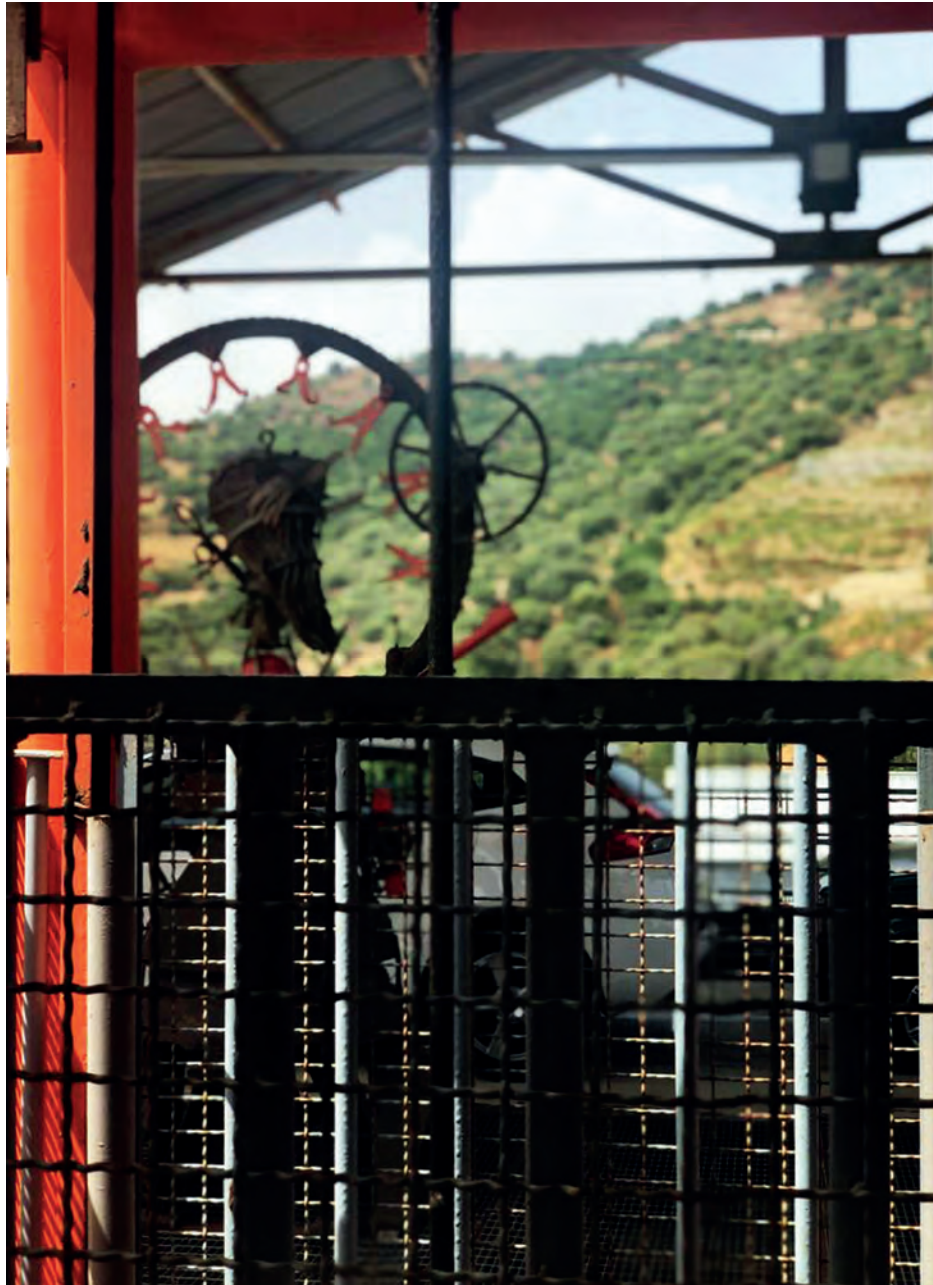
Fig. 1: (Contesto territoriale del complesso minerario di Sos Enattos in relazione al centro abitato di Lula, ortofoto).

Fig. 2: (Archeologia mineraria, Sos Enattos, Lula).

Fig. 3: (Pozzo Rolandi, complesso minerario di Sos Enattos, Lula).

Fig. 4: (Dettaglio del pozzo Rolandi, complesso minerario di Sos Enattos, Lula).





Bibliografia

Edoardo, Boncinelli (2008), *Come nascono le idee*, Bari, Laterza.

Pippo, Ciorra, Sara, Marini (2011), *Recycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Milano, Electa.

Tim, Ingold (2000), *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*, Londra, Routledge.

Paolo, Mottana, Giuseppe, Campagnoli (2016), *La città educante. Manifesto della educazione diffusa. Come oltrepassare la scuola*, Trieste, Asterios.

Pamela, Woolner (2010), *The Design of Learning Spaces*, London, Continuumbooks.

Alberto, Perez-Gomez, (1996), "Espacio Intermedios", in Aa.Vv., *Presente y futuros - Arquitectura en la ciudades Presente y Futuros*, Barcellona, Actar.

Ernesto Nathan, Rogers (1990), "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali. Verifica culturale dell'azione urbanistica", in *ZODIAC*, n° 03, 1990, pp 08-13.

Silvano, Tagliagambe (2008), *Lo spazio intermedio - Rete, individuo e comunità-*, Milano, Università Bocconi Editore.

Colin, Ward (2000), *Il bambino e la città. Crescere in ambiente urbano*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo.

Università e Difesa. Un modello di sinergia istituzionale per la riqualificazione delle aree militari in area urbana

Donatella Rita Fiorino

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore associato, ICAR 19, donatella.fiorino@unica.it

Paqualino Iannotti

Ministero della Difesa, Vicedirettore della Task Force Immobili non residenziali, Colonnello Esercito Italiano, pasqualino.iannotti@difesa.it

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, professore ordinario, ICAR 14, paolo.mellano@polito.it

Introduzione

La riqualificazione degli spazi e del paesaggio urbano richiede sempre più la costruzione di visioni e strategie interdisciplinari, ma anche elevati livelli di sinergia interistituzionale in grado di rendere tali scenari concretamente sostenibili sul piano tecnico, culturale, economico e politico.

Il programma messo in atto dal Ministero della Difesa per la valorizzazione e la dismissione di immobili non più utili ai fini istituzionali può senza dubbio essere considerato un modello virtuoso in ambito nazionale. Il percorso ha l'obiettivo di promuovere strategie di razionalizzazione e di rifunzionalizzazione dei compendi militari che siano in grado di incentivare lo sviluppo del territorio e delle economie locali, attraverso azioni rispettose del tessuto sociale dei contesti in cui tali beni si inseriscono e delle valenze storiche e paesaggistiche del patrimonio interessato.

In questo contesto sono anche maturati una serie di accordi di collaborazione tra la Difesa e alcuni atenei nazionali, tra cui il Politecnico di Torino (2014), il Politecnico di Milano (2015), l'Università degli Studi di Palermo (2017), la Libera Università di Bolzano (2018) e l'Università degli Studi di Cagliari (2018), finalizzati a mettere a sistema metodologie e strumenti scientifici per l'elaborazione di scenari di riqualificazione di alcune aree militari, sia in termini di sperimentazione di innovativi 'protocolli conoscitivi' che sul piano della pratica del 'progetto esplorativo'. L'apporto della ricerca scientifica in tali processi può infatti portare ad arricchire il ventaglio delle possibili soluzioni poste in campo, nonché ad un significativo miglioramento qualitativo delle proposte da avanzare in sede di fattibilità, contribuendo a ridurre i tempi decisionali. Tutto ciò va certamente a vantaggio della collettività, dal momento che molti complessi, per estensione e ubicazione, possono divenire nuovi potenziali contenitori di funzioni strategiche per le politiche urbane e sociali.

Il contributo richiama, in forma sintetica, i principi, le metodologie e i primi esiti delle sperimentazioni in corso su alcuni estesi complessi militari delle aree urbane di Bolzano, Torino e Cagliari, condotti da gruppi interdisciplinari di ricerca coordinati a livello locale da docenti di composizione architettonica e di restauro e sviluppati in stretta sinergia con il personale della Difesa.

Laboratori di rigenerazione urbana per nuovi scenari di riconfigurazione e riuso delle aree militari di Bolzano e Torino.

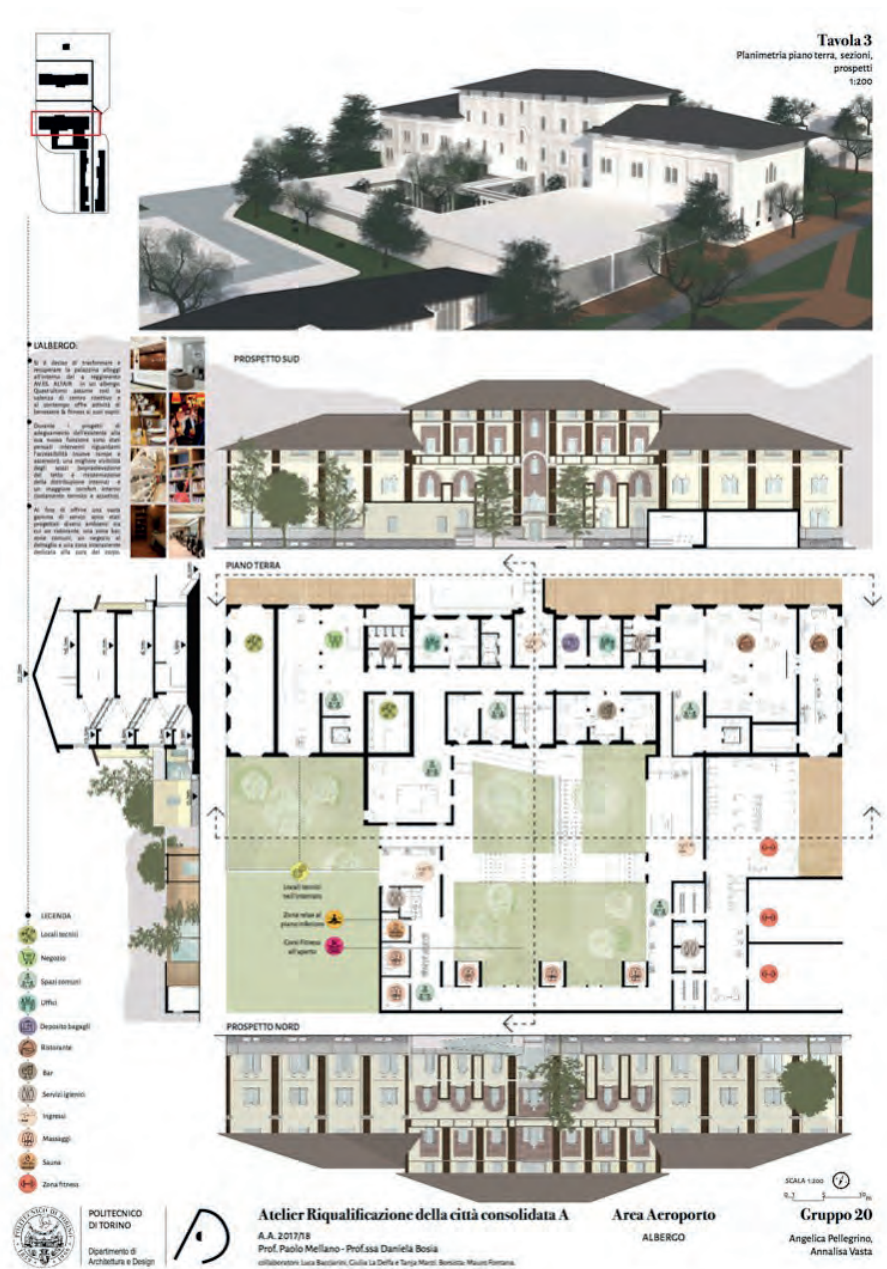
Dopo una prima stagione di studi, condotta parallelamente dai Politecnici di Torino e Milano sulle caserme oggetto del primo accordo fra il Ministero della Difesa e i Comuni (7/08/2014), le sperimentazioni didattiche progettuali si sono estese sul territorio nazionale. In particolare, in questo frangente, si ricorda l'esperienza condotta dal Politecnico di Torino e dal Ministero della Difesa, in collaborazione con la Libera Università di Bolzano. Il confronto, la discussione, i convegni e i workshop di architettura hanno rappresentato una vera e propria 'officina delle idee' per la riconfigurazione della caserma Mercanti di Appiano, ceduta dalla Difesa alla Provincia Autonoma di Bolzano, della zona Logistica aeroporto e dell'area Prügger a Bolzano, rimaste in parte in uso al Ministero della Difesa.

Nell'area della Caserma di Appiano gli studi hanno proposto nuove residenze - soprattutto come *social housing* - aree di servizio alle persone e alle imprese, zone espositive e commerciali, nell'ottica di rigenerare le lunghe stecche di edifici militari e di rilanciare l'economia agricola e artigianale, favorendo il turismo locale e cercando di dare una risposta al difficile tema dell'integrazione degli immigrati.

Per l'area logistica dell'aeroporto di Bolzano, attualmente destinata a caserma per i militari di servizio presso lo scalo aereo, gli studi hanno ipotizzato la conservazione del pregevole edificio residenziale, riconvertito ad uso ricettivo come casa per studenti o albergo; gli spazi annessi ospiterebbero, nel primo caso servizi per sport, cultura e tempo libero destinati agli studenti e, nel secondo caso, un centro benessere, una vetrina del territorio e un parco urbano.

Per l'area Prügger, infine, oggi caratterizzata da un grande spazio aperto pianeggiante, esposto verso le montagne, è stato impostato un concorso di idee nel quale gli studenti si sono impegnati a prefigurare un nuovo impianto residenziale, comprensivo anche di attrezzature per lo sport e il tempo libero, nonché un giardino d'infanzia, per la custodia dei figli dei militari di stanza all'aeroporto di Bolzano.

Sulla base delle soluzioni architettoniche proposte dagli studenti torine-



si, gli studenti della Libera Università di Bolzano si sono occupati delle prestazioni energetiche della Palazzina dell'area logistica della caserma del 4° Reggimento Aves Altair presso l'aeroporto di Bolzano, progettando soluzioni innovative per l'isolamento dei fabbricati, l'illuminazione degli ambienti attraverso il massimo sfruttamento della luce naturale e il generale incremento della qualità degli spazi abitativi e di lavoro.

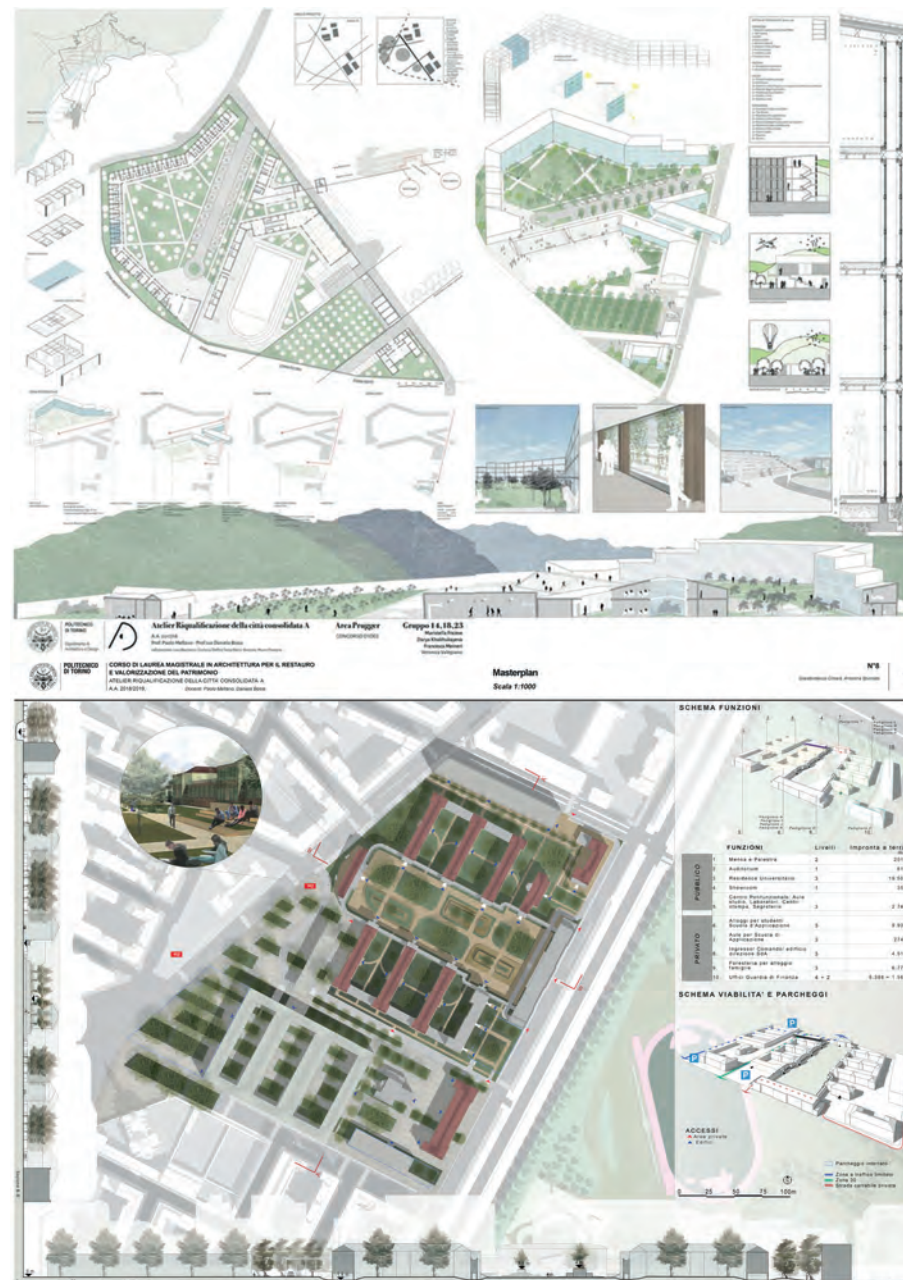
Il gruppo di lavoro del Politecnico di Torino ha inoltre lavorato su alcuni siti del capoluogo piemontese, organizzando, tra il 2013 e il 2014 un Atelier di progetto e un workshop multidisciplinare sul tema della rigenerazione urbana della Caserma Amione e della Caserma Lamarmora, con il coinvolgimento dei docenti dei corsi di progettazione, storia dell'architettura, restauro, valutazione economica dei progetti, design, illuminotecnica e acustica per gli ambienti.

Per la Caserma Amione, è stato elaborato un masterplan che ha prefigurato nuovi e interessanti assetti edilizi e urbani, inquadrabili in una pianificazione urbanistica energeticamente sostenibile.

Vivace e fruttuoso è stato anche il Laboratorio di Idee per la riqualificazione e rifunzionalizzazione del complesso militare della Caserma Riberi, una vera e propria 'palestra' per sviluppare ipotesi progettuali di trasformazione di una porzione urbana centrale e strategica.

Le elaborazioni degli studenti hanno, innanzitutto, cercato di riaprire alla città un comparto di grande qualità architettonica, un'area strategica che potrebbe diventare un polo di residenze universitarie connesse alle già esistenti residenze per gli allievi della Scuola di Applicazione Militare, e a una futura foresteria del Ministero della Difesa per i militari di servizio a Torino e i loro familiari, per periodi compresi tra i tre mesi i tre anni.

Gli studi progettuali si sono focalizzati sul ridisegno dei percorsi - veicolari, ciclabili e pedonali - e degli spazi pubblici, eliminando totalmente o in parte la recinzione attuale della caserma, aprendo alla vita quotidiana dei cittadini gli edifici e le aree verdi che caratterizzano il complesso militare, e integrando queste destinazioni d'uso con nuove *facilities* per gli studenti e per gli abitanti del vicinato, come per esempio uffici pubblici e servizi di quartiere.



all'interno del quale le attività si sono concentrate sul Bastione di San Filippo e sulla Caserma De Murtas, anche nota come 'Ospedale militare'. In entrambi i casi, l'attività di ricerca e didattica è stata finalizzata all'esplorazione di scenari di riuso compatibili con la tutela dei monumenti, a partire da un'accurata disamina condotta secondo un rigoroso processo metodologico di conoscenza integrata. In particolare, la fase di analisi - supportata da una campagna mirata di indagini non distruttive - ha riguardato: la ricognizione storico-archivistica; il rilievo geometrico, morfologico, materico e stratigrafico; la lettura delle fasi cronologiche; lo studio dello stato di conservazione e la codifica dell'interesse culturale dei singoli elementi di fabbrica.

Nel caso del Bastione di San Filippo sono state investigate diverse ipotesi di intervento: 1) la riqualificazione ad uso militare con il riordino dell'attuale biblioteca di presidio e l'accorpamento degli archivi militari di architettura; 2) il *dual use* nelle due declinazioni di un uso culturale legato al mondo dell'associazionismo militare e civile, e di un uso ricettivo con la coesistenza dell'ospitalità alberghiera di tipo civile e della foresteria militare; 3) l'uso civile nelle tre varianti di uso ricettivo per accoglienza mista nella forma dell'albergo e dell'ostello; di uso sociale, come sede della Croce Rossa civile, e di riconversione a fini museali.

Il tema dell'uso condiviso - civile e militare - è il *fil rouge* anche delle sperimentazioni progettuali in corso sull'antico Noviziato gesuitico di San Michele, un'imponente struttura di impianto barocco della seconda metà del XVI secolo, acquisita a sede per la sanità militare nel 1848 e oggi sede del Dipartimento Militare di Medicina Legale di Cagliari. In questo caso, gli studenti dell'ateneo cagliaritano hanno elaborato un progetto di uso permeabile - civile e militare - dell'antico chiostro e della Sala Ignazio Satta, che potrebbero ospitare rispettivamente eventi all'aperto, conferenze e altre iniziative pubbliche; il percorso consentito al pubblico garantirebbe anche l'accesso diretto alle grandi terrazze del complesso, da cui si gode un'eccezionale visuale della città storica e del Golfo di Cagliari.

Il progetto ha elaborato soluzioni innovative per l'accessibilità e la fruibilità del sito, il miglioramento del comfort ambientale, la verifica della



sostenibilità acustica e l'inserimento di teche ed elementi di arredo per l'allestimento di una sezione museale di storia della medicina militare, con l'esposizione degli interessanti strumenti medicali storici ancora conservati presso la struttura; il tutto, nel rispetto dei requisiti normativi necessari alla ridestinazione d'uso.

Conclusioni

Tra le molte esperienze condotte o in corso, i casi citati in questa sede sono stati particolarmente interessanti non solo per gli esiti raggiunti, ma anche per il percorso metodologico sviluppato e per il complesso processo di sinergia interistituzionale che le singole iniziative hanno richiesto. Questi lavori, oltre a rappresentare un utile espediente pedagogico per far crescere gli studenti e abituarli al confronto con la situazione reale dei luoghi e con i possibili attori del processo, costituiscono un importante laboratorio di idee dal quale gli Enti interessati possono trarre suggerimenti utili a ridisegnare il futuro delle aree oggetto di studio.

La prefigurazione degli scenari possibili mediante il progetto 'esplorativo' contribuisce a individuare le aree su cui intervenire, a stabilire le funzioni insediabili, a definire gli stanziamenti necessari e, di conseguenza, a costruire strategie e programmi chiari e condivisi, di ampio respiro, sulla base dei quali poter accedere ai diversi canali di finanziamento, comunitari o nazionali, pubblici o privati.

I risultati raggiunti da questa prima 'stagione' di studi hanno fatto emergere i punti di forza della collaborazione tra Università e Difesa e portano quindi a ritenere che la sperimentazione, estesa su scala nazionale, possa innescare processi culturali virtuosi nella direzione del dialogo scientifico interdisciplinare e dell'avvio di sinergie interistituzionali programmatiche e operative.

Per questo motivo, ci si pone l'obiettivo di creare una rete di collaborazione scientifica su tutto il territorio Nazionale, che veda anche il coinvolgimento degli Enti Locali e di altre Istituzioni interessate, per cercare idee e soluzioni che possano contribuire a incrementare la sostenibilità del nostro territorio, ma soprattutto a migliorare la qualità della vita di chi lo vive e lo abita.

Note

¹ Il presente contributo è stato concepito e sviluppato dagli autori in totale condivisione. Tuttavia si precisa che i progetti e gli studi illustrati si riferiscono ad attività svolte con il coordinamento scientifico del prof. Paolo Mellano e del col. Pasqualino Iannotti per i casi studio di Bolzano e Torino e della prof.ssa Donatella Rita Fiorino e del col. Pasqualino Iannotti per i casi studio dell'area metropolitana di Cagliari.

Didascalie

Fig. 1: Bolzano, Area aeroporto - Albergo, Atelier di riqualificazione della città consolidata, docenti P. Mellano e D. Bosia, Politecnico di Torino, A.A. 2017/2018, studenti A. Pellegrino, A. Vasta.

Fig. 2: Bolzano, Area Prugger, Atelier di riqualificazione della città consolidata, docenti P. Mellano e D. Bosia, Politecnico di Torino, A.A. 2017/2018, studenti M. Fraiese, D. Khakhukayeva, F. Meineri, V. Valepiano, L. Mannino; in basso, Torino, Caserma Riberi, Atelier di riqualificazione della città consolidata, docenti P. Mellano e D. Bosia, Politecnico di Torino, A.A. 2018/2019, studenti G. Crisarà, A. Sturniolo.

Fig. 3: Cagliari, Bastione di San Filippo, Laboratorio di restauro e corso di Caratterizzazione e conservazione dei materiali storici, docenti D.R. Fiorino e S.M. Grillo, Università degli Studi di Cagliari, A.A. 2017/2018, studenti A. Agus, L. Careddu (in alto) e F. Cocco Bellumori, M. Scano (in basso).

Fig. 4: Cagliari, Ospedale Militare, corsi di Cantiere di restauro e di Caratterizzazione dei materiali storici, docenti D.R. Fiorino e S.M. Grillo, Università degli Studi di Cagliari, A.A. 2018/2019, studenti A. Concas, S. Ibba, A.M. Irde, G. Montis, D. Picci, S. Puggioni.

Bibliografia

Paolo Mellano (2016), *La riconversione delle caserme abbandonate in nuovi spazi per la città*, in Juan Calatrava; Francisco García Pérez, David Arredondo Garrido, *La Cultura y la Ciudad*, Granada, EDG, pp. 909-916.

Donatella Rita Fiorino (a cura di) (2017), *Military Landscapes. A future for military heritage. Proceedings of the international conference*, (eBook), Milano Skirà, pp. 1095-1105.

Paolo Mellano (2018), *The fifth dimension of architecture*, in Paolo Mellano, Annalisa Dameri, Roberto Giordano, Silvia Gron, Luz Mery Rodelo Torres, Claudio José Rossi Gonzalez, *The culture of the city*, Torino, Politecnico di Torino, pp. 30-47.

Donatella Rita Fiorino, Pasqualino Iannotti, Paolo Mellano (2019), *Il riuso delle aree militari in Italia: esperienze di ricerca e didattica per le caserme di Bolzano e Cagliari*, in Guido Biscontin, Guido Driussi (a cura di), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, Marghera Venezia, edizione Arcadia Ricerche, pp. 749-760.

Donatella Rita Fiorino, Pasqualino Iannotti, Paolo Mellano (2019), *Difesa e Università. La partnership per la riqualificazione delle aree militari*, in *ID - Informazioni della Difesa. Identità, Idee, Ideali*, n. III 2019, pp. 68-79.

Progetti intermedi per nuovi metabolismi urbani

Roberta Ingaramo

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di architettura e Design, ricercatore universitario, ICAR 14, roberta.ingaramo@polito.it

Mappare la dismissione

La dismissione è tema attuale che porta a riflessioni trasversali e intersezioni disciplinari multiple, senza necessità di segnare territori da parte di alcuna di queste. La difficoltà della mappatura dei siti, edifici o parti di edifici dismessi pone domande sulla rilevanza del lavoro di individuazione dell'oggetto di indagine e il problema dell'accessibilità a macrodati, la cui elaborazione richiede discipline altre, diverse da quelle progettuali, capaci di mettere a sistema i dati per una conoscenza alla scala urbana del problema. Piattaforme che richiamano fotografi o amatori come *totally lost*, costruiscono le loro mappe sul contributo di volontari anche attraverso call specifiche, ma sono ben lontani da una mappatura sistematica, che è supporto indispensabile per individuare strategie di azione, non confinate nell'ambito del singolo edificio. *Date-driven Detroit* è invece una piattaforma georeferenziata, *open access*, che sistematizza un'enorme quantità di dati relativi alla città, offrendo la possibilità di individuare edifici dismessi e relativo sistema proprietario. Così anche la *shinyapp* di Pittsburgh permette l'identificazione sulla mappa della città di singoli edifici in modo efficace, offrendo al ricercatore un'enorme quantità di informazioni utili per definire progetti di rigenerazione, che affondano le loro radici nel riuso di aree dismesse, attuate anche attraverso processi di sottrazione, per una loro efficace riimmissione nel metabolismo urbano.

Recentemente anche in Italia sono state predisposte mappature di edifici e aree che attendono un'acquisizione per una possibile trasformazione. Per la città di Torino è nota quella costruita come esito del progetto trentametro, che individua una serie di siti industriali dismessi nell'area Metropolitana torinese, attraverso una mappatura interattiva geo-riferita e offre dati quantitativi e qualitativi relativi ai siti giudicati potenzialmente appetibili per investitori soprattutto stranieri (il progetto è stato realizzato da SITI – Politecnico di Torino in partenariato con Confindustria Piemonte e il Consorzio insediamenti produttivi del Canavese). Di diverso genere è il lavoro svolto dal Comune di Milano sulle aree/edifici di proprietà privata abbandonati o degradati che restituisce una fotografia interessante di una condizione riprodotta un po' ovunque nelle nostre città, ma

anche nei paesaggi più estesi. Il patrimonio privato abbandonato è in Italia una questione con cui è difficile misurarsi, a differenza di quanto avviene negli U.S. dove, dopo anni di incurie e di morosità si perde ogni diritto proprietario trasformandosi in bene pubblico.

Il progetto del dismesso/abbandono

Se il progetto è il fine, appare evidente la necessità di acquisire conoscenze specifiche capaci di supportare scelte o individuazione di linee guida. Il progetto di ambiti dismessi o abbandonati oltre a definire nuove forme, riutilizzando il più possibile l'esistente contenendo i consumi e potenziando l'adattività dei sistemi, può essere anche negazione di un'azione di trasformazione nell'ottica della valorizzazione del rudere come depositario di valori simbolici.

Negli ultimi anni ho portato a termine alcune ricerche che hanno indagato da un lato il ruolo dell'architetto come regista della dimensione della trasformazione alla scala della città e a quella paesaggistica; dall'altro approcci progettuali alla scala dell'edificio o di porzioni di città capaci di innescare processi di ridefinizione del sistema urbano, dove l'abbandono diventa occasione di rinnovamento, di adattamento al cambiamento. Gli esiti delle ricerche sono raccolti in due diversi volumi; il primo edito da Springer nel 2016 (*Topics and methods for urban and landscape design*) indaga il ruolo del progetto nel progetto urbano e di paesaggio in ambiti sensibili, come quelli delle aree periferiali, ricche di siti postindustriali dismessi, che spesso necessitano di bonifiche o di aree permeabili abbandonate e che comportano una condivisione di prospettive con una serie di discipline come la pianificazione urbanistica, l'ingegneria ambientale e le scienze naturali.

Il progetto è qui guida di un processo che costruisce strategie alla scala vasta, partendo da un progetto per parti, controllabile alla scala locale dell'architettura e della città, affrontando temi come la rigenerazione attraverso interventi puntuali ma pervasivi, i limiti e la permeabilità o la nuova dimensione dell'abitare, integrata in sistemi sempre più multifunzionali.

Il progetto costruisce scenari di trasformazione utili per condividere le

soluzioni, innescando una discussione pubblica che orienta le scelte di un progetto incrementale che contempla modificazioni in itinere e ex post, in una dimensione di cambiamento costante di destinazioni d'uso, esigenze spaziali e di esiti formali sempre più personalizzati.

In questo quadro si colloca la seconda ricerca pubblicata in *Rust Remix*, edito da Letteraventidue, che legge e interpreta la trasformazione di due città americane Pittsburgh e Detroit, come modello di una dimensione di remaking dei tessuti urbani.

Pittsburgh ha, ad oggi, raggiunto una dimensione di rinnovamento che ne riconosce il ruolo di nuova città confrontabile con realtà come quella della silicon valley, dove robotica e innovazione tecnologica ne hanno ridefinito l'economia e contestualmente l'immagine urbana.

Mentre Detroit, città icona di un abbandono e di una dismissione senza pari in città industrializzate di paesi evoluti, sta faticosamente cercando di attuare un cambiamento. Detroit rappresenta un eccezionale luogo di riflessione per il progetto, per il suo significato odierno, ma soprattutto per immaginarne una nuova dimensione onirica di proiezione nel futuro, che diventa effettuale qualora la riflessione si amplii, attraverso contaminazioni di saperi utili per praticare strade intermedie alla semplice conservazione e alla demolizione.

Listed or not listed, non è sufficiente per attribuire un valore ad un determinato edificio; molto spesso infatti è un insieme di edifici che assume significato – materiale e immateriale -, che il progetto deve essere capace di riconoscere e interpretare, per individuare strategie di trasformazione capaci di valorizzare identità specifiche, permettendo il superamento dell'omologazione, della globalizzazione architettonica, di quell'internazionalismo che illude di modernità, innovazione, sostenibilità... La specificità della condizione americana, distante dal modello europeo, ma soprattutto da quello italiano di tutela, pone di fronte a scelte che paiono coraggiose, ma che in realtà fondano i loro presupposti nella consistenza dei manufatti industriali e del loro indotto. Gli edifici e i tessuti urbani di queste città americane con una forte *legacy* industriale hanno una loro specificità dovuta agli usi, ma non sempre le architetture si differenziano formalmente come nel caso degli edifici di Kahn

a Detroit, ma riproducono modelli funzionali che determinano una riconoscibilità a scala urbana più che a quella del singolo edificio. È così a Corktown o nel *riverfront* di Detroit, come a Lawrenceville o nel South Side di Pittsburgh dove *warehouses* di diverse dimensioni si alternano a edifici produttivi anche inframmezzati da tessuti residenziali.

L'indagine identificativa dei tessuti abbandonati o dismessi deve essere coadiuvata da mappature specifiche per giungere all'individuazione di strategie progettuali più tradizionali come *l'infillig* o basate sul riuso adattivo che abbraccia un approccio preservationist piuttosto che conservativo con una apertura alla modificazione per riconquistare un ruolo nel *metabolism* urbano di oggi. Ma i differenti gradienti di intervento individuati nella ricerca contemplano modificazioni anche più sostanziali attraverso operazioni additive o di sottrazione o la costruzione di nuovi edifici o spazi in *brouwnfields* bonificati che, dimenticato il loro passato di siti negati ed inquinati, ritrovano un nuovo ruolo nella costruzione della città adattiva di oggi, sempre pronta alle eventuali multiple trasformazioni di domani.

Il progetto è quindi lo strumento per confrontarsi con patrimoni diversi, anche più recenti o di incerta tutela, è anche azione capace di perpetuare un rinnovamento del nostro patrimonio, cercando di sopperire ad una perdita progressiva di quella *compétence d'édifier*¹ che la Choay invocava a gran voce, contro la frammentazione disciplinare che proprio il progetto deve riuscire a ricomporre offrendo una regia/strategia della trasformazione che costruisca un'alternativa all'immagine statica di un'identità².

Note

¹ "J'appellerai la compétence d'édifier la capacité d'articuler entre eux et avec leur context, par le truchement du corps humain, des éléments pleins ou vides, solidaires et jamais autonomes dont le déploiement à la surface de la terre e dans la durée fait sens, simultanément pour celui qui édifie et pour celui qui habite, come le déploiement des signes du langage dans l'espace sonore et dans la durée signifie ensamble et indissociablement pour celui qui parle et pour celui qui l'écoute". Nella seconda edizione de: Choay F., 1999, *L'Allegorie du Patrimoine*, Edition du Seuil, Paris, p. 191.

² Choay F., 1999, *L'Allegorie du Patrimoine*, op cit.





Didascalie

Fig. 1: Detroit

Fig. 2: Detroit

Bibliografia

Andriani C., a cura di, 2010, *Il patrimonio e l'abitare*. Roma, Donzelli.

Bucci F., 1991, *L'architetto Albert Kahn e il progetto della fabbrica moderna*, Città Studi, Milano.

Carter D.K., editor, 2016, *Remaking Post-industrial cities. Lessons from North America and Europe*, Routledge, New York.

Choay F., 2009, *Le patrimoine en questions: anthologie pour un combat*, Édition du Seuil, Paris.

Choay F., 1999, *L'Allegorie du Patrimoine*, Édition du Seuil, Paris.

Ingaramo R., 2017, *Rust Remix*, LetteraVentidue Editore, Siracusa.

Ingaramo R., Voghera V., editors, 2016, *Topics and Methods for Urban and Landscape Design*, Springer.

Quale cultura del progetto nella grande trasformazione?

Giovanni Laino

Università Degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 20, laino@unina.it
Presidente del comitato scientifico di Urban@it, progettista dell'Associazione Quartieri Spagnoli

Stiamo vivendo una grande trasformazione, forse una mutazione, al punto che: *"Si può dire che nel XX secolo e in particolare negli anni sessanta, finisce il neolitico"*. Una delle evidenze di tale profonda, planetaria, transcalare, multidimensionale, trasformazione dei fondamenti della convivenza, è la presenza in molte nostre città di tanti complessi, edifici, spazi definibili come ex-qualcosa (opifici, caserme, gasometri, conventi, ospedali psichiatrici, aree dismesse).

Un effettivo avanzamento, quindi non solo ideazione e disegno di progetti ma adozione di politiche meno dissipative, più efficaci nel lavorare ai nodi della trasformazione, dovrà provare necessariamente a trattare una domanda molto impegnativa: pensando alla disponibilità di ampie quote di patrimonio è pensabile che una reale rigenerazione di questi beni sia realizzabile mettendo al lavoro innanzitutto i saperi e le competenze della progettazione (spaziale) urbana, magari coadiuvata della storia e dal restauro architettonico? Non è forse evidentemente necessario un ripensamento molto più profondo e articolato del senso e del ruolo economico sociale delle attività da allocare in questi spazi e quindi dei progetti da ideare e implementare, al di là del pur rilevante recupero filologico della consistenza dei manufatti, più o meno monumentali? Ad oggi in Italia, questa consapevolezza (la necessità di superare il mero trattamento spaziale considerandolo sempre e comunque il setting privilegiato del progettare) è minoritaria¹. Anzi la maggioranza degli urbanisti, degli architetti, ben coadiuvati da studiosi di restauro, sentendosi ancora nel novecento, o non si pongono una tale profonda questione oppure accedono ad una impostazione più articolata, prendendo qui e là brani di competenze diverse che non controllano bene. La vecchia idea dell'architetto integrale da cui a mio avviso è poi gemmata quella dell'urbanista integrale ha radici e motivi profondi che non posso discutere in questa sede. Credo che sullo sfondo agisca un nodo essenziale che certamente qualche autore avrà già trattato. Per gli urbanisti e gli architetti appassionatamente impegnati nel ridisegno dello spazio alle varie scale vale un'assunto², ben coerente con la tesi di questo convegno *"progetto di architettura come campo di sintesi"*: il ripensamento dell'organizzazione spaziale immaginato tenendo conto di diverse dimensioni problematiche (ambientali, tecnologiche, funzionali,

economico sociali) esercitato con un fare tipico dell'abduzione (Peirce) con la prefigurazione di assetti, magari lavorando intorno a un fertile concept, è un luogo mentale privilegiato (più di altri) per immaginare il futuro potendolo trasformare (e comunicare) in modo efficace alla società, che percepisce meglio tale modalità, trattandosi un una retorica socialmente legittima e storicamente efficace. Negli ultimi decenni i più avvertiti hanno compreso che è essenziale un ascolto attento degli agronomi, degli ingegneri ambientali, degli ecologi, come di altri esperti, tenendo però sempre ben stretta la regia del processo.

Fra gli urbanisti della mia generazione il dibattito passa necessariamente per un testo di Gigi Mazza³ che condivido proprio perchè mi ritengo più un *social planner* mentre lui ha ben interpretato la figura dell'urbanista, in realtà meno integrale di altri più giovani colleghi.

Qui faccio solo cenno a una questione che è di grande portata, molto in divenire, trattata da approcci e posture molto diverse. Alcuni economisti territoriali più avveduti (ad esempio Mario Calderini⁴ o Ezio Micelli⁵), arrivano ad avvertire che alcuni di questi beni (gli ex-qualcosa) almeno per un po' di anni, andranno considerati incollocabili, per ora a valore zero, per cui al massimo potranno essere aperti ad usi pubblici come spazi aperti, prati da sistemare al meglio, contenitori per usi temporanei a rendita zero. La questione andrà approfondita in vari capitoli.

Rispetto alla grande mole di patrimonio pubblico, ad esempio, è necessario fare un bilancio delle politiche indicate con l'espressione federalismo demaniale, per considerare l'ampiezza di un comparto che, fra luci e ombre, poche realizzazioni esemplari e molti problemi aperti, sconta un deficit di elaborazione politico culturale. Anche le progettualità di Cassa Depositi e Prestiti meritano particolare attenzione, nei loro esiti di medio e lungo periodo, arrivando molto probabilmente a provare che, senza sminuire qualche buona realizzazione, senza un cambio di paradigma, è ben difficile realizzare esiti rigenerativi e/o rimettere a reddito beni spesso di consistenza complessa.

Altro ambito da indagare, ormai osservato da molti studi, è l'ampio variegato campo di pratiche, in tutto il paese, mostra che molte componenti delle società locali, hanno smesso di aspettare i tempi delle amministrazioni,

avviando "Segnali di futuro"⁶. Ma sono ormai migliaia i casi promossi, fatti emergere, sostenuti da politiche avviate dal Ministero dei Beni Culturali, da Fondazioni di origine bancaria e non, come da politiche nazionali, regionali e locali. Il riuso di quote del patrimonio territoriale è uno degli ambiti in cui è ancora più vero che nel passaggio d'epoca che stiamo vivendo, nessuno è fermo; senza aspettare inquadramenti, politiche di sistema, piani strategici nazionali, migliaia di soggetti, di tante taglie e tipi, hanno preso l'iniziativa, a partire da una convinzione: trattiamo una questione molto complessa, è il caso di apprendere facendo, non ci si può più aspettare un contributo efficace da studi di fattibilità, calcoli costi benefici, progetti di archistar. Le situazioni sono troppo complesse e mutevoli; le arene degli attori affollate e confuse, i tempi delle politiche troppo schiacciati sul presente mentre per programmare interventi che in media non possono durare meno di 10 o 15 anni, occorre tempo, assetti decisionali abbastanza stabili, possibilità di investimenti di media e lunga durata.

Sullo sfondo della grande trasformazione ci troviamo dinnanzi ad una grande sfida: le quote di patrimonio che sino agli ultimi decenni del Novecento ospitavano attività produttive o servizi, trovavano senso e legittimazione sociale nel nesso fra modo di immaginare, organizzare e realizzare processi produttivi e servizi, figure professionali pertinenti e asseverate (e relativi percorsi formativi !), tipologie di spazi idonei, o considerati tali rispetto alle soglie di sicurezza, decoro e sostenibilità ambientale del tempo.

Oggi è cambiato quasi tutto: i modi di produrre e distribuire ricchezza, e costi, (nella produzione di beni materiali come dei servizi), la legittimazione dell'iscrizione dei costi di alcune attività (per beni e servizi) nei bilanci della spesa pubblica. Sono cambiati e stanno cambiando i modi di convivere, riprodursi e di lavorare ed è cambiato il patto fiscale che necessariamente tiene insieme una comunità nazionale. Quindi cambiano anche (sia quantitativamente che qualitativamente) le domande di spazio, i cicli temporali delle residenze e degli usi degli spazi dediti alle altre attività. Sino a venti anni fa era del tutto legittimo usare uno spiazzale di fianco ad un convento come campo di calcio anche improvvisato, senza il rispetto di determinati standard. Oggi è sempre più difficile anche perché impedito da norme che impongono standard per cui la collettività nel tempo non ha fatto i necessari

investimenti. Standard che spesso limitano l'auspicata polifunzionalità dei contenitori.

La città ha vissuto sempre cicli di trasformazione. I castelli, le residenze reali, i grandi complessi che hanno visto sparire la loro funzione originaria, sino agli anni Settanta sono stati riutilizzati per ospitare servizi pubblici di cui in genere c'era sempre deficit rispetto agli standard, potendo poi contare sempre sulla copertura dei costi da parte del bilancio pubblico. Comunque i cicli erano più lunghi, i cambiamenti meno repentini e il patrimonio interessato dalle trasformazioni meno ampio. Negli ultimi decenni, progressivamente queste condizioni sono cambiate quindi rispetto alla disponibilità di tanti beni che hanno visto sparire l'ultima funzione che hanno ospitato, oggi è ben poco utile mobilitare l'immaginario geniale di qualche designer (architetto, urbanista o esperto creativo che sia). D'altra parte anche se l'innovazione tecnologica consente più di prima di fare scelte trasformatrici che consentono usi plurimi, adattamenti, le normative non aiutano molto a trasformare i beni che troviamo in disuso in polifunzionali idonei ed effettivamente ben funzionanti. Un condizionamento rilevante viene poi anche dalla propensione - quasi sempre condivisibile - a non abbattere nulla di quello che abbiamo ereditato dal passato, anche recente, né trasformarlo oltre certi limiti.

Anche se in una formula molto contratta già con questi argomenti mi sembra abbastanza evidente che il *"progetto di architettura come campo di sintesi"* (una impostazione che viene da lontano e credo sia molto radicata anche nel modo di pensare di Colleghi docenti e professionisti abbastanza giovani⁷), perde di forza euristica, legittimazione, credibilità di efficacia. Spesso i contributi di archistar sono stati utilizzati - anche con risultati apprezzabili - come risorsa retorica per focalizzare l'attenzione dei media e dei decisori, ma, senza sminuire i possibili contributi di alcuni grandi professionisti, oggi sembra del tutto improponibile la strada dell'affidamento alla grande mente creativa. Certo si può provare a seguire la strada sollecitata da forti attori e dinamiche di mercato e replicare il modello Albertini, ben riuscito a Milano, ma per farlo occorre anche la presenza di altri fattori che hanno agito in quel contesto.

La questione culturale è profonda. Il progetto di architettura o quello di sca-

la urbana e territoriale, nell'offrire visioni iconiche, consente più immediatamente la prefigurazione, il sogno, una sensazione di speranza progettuale più tangibile. E tutti noi abbiamo anche bisogno di sogni, speranze, visioni guida !

Proprio la mobilitazione di milioni di maker nei tanti cantieri di riuso di beni abbandonati, da riutilizzare, confiscati, è prova evidente che prima degli studiosi, componenti significative della società hanno aperto cantieri, avviato processi, messo in campo energie e, in non pochi casi hanno fatto investimenti. Si tratta di un variegato popolo che in parte condivide visioni, speranze, ma che fondamentalmente è impegnato in prove di innovazione, dovendo contemporaneamente affrontare altre questioni vitali: che lavoro posso e voglio fare ? Come e con chi abito, come mi sposto, cosa mangio ? A cosa mi servono e come posso usare le nuove tecnologie ? Come faccio a dire noi dopo il Novecento ?

Anni fa ho scritto un breve articolo dal titolo "Urbanista integrale: no grazie !" ⁹ Ho provato a trattare una questione spinosa. Quasi tutti gli studiosi concordano sulla necessità di un approccio di tipo integrato ai problemi territoriali. Condividono la rilevanza della contaminazione di approcci, punti di vista, competenze. In realtà però nei setting concreti, legittimamente, affiora sempre una propensione all'egemonia culturale di tradizioni che hanno radici di grande reputazione. Con lo studio e l'esperienza mi sono convinto che (in genere) sia ben più affidabile chi proviene da un radicamento culturale, professionale, avendo poi imparato abbastanza ad ascoltare altri linguaggi, confrontarsi con altri approcci cognitivi, giocare saltellando fra diversi modelli di razionalità. In diverse discipline ho conosciuto grandi esperti di approcci qualitativi che provenivano però da una ben fondata competenza di metodologie quantitative che conoscevano a fondo potendole quindi criticare, con cognizione di causa, anche da un punto di vista epistemologico. Forse dopo il Novecento questo sarà meno possibile.

L'approccio olistico trasversale, che si propone come integrato, (che mi pare di vedere spesso tentato da diversi bravi Colleghi) può facilmente confondersi con un'impostazione confusiva, generica, fittiziamente olimpica e comprensiva che può produrre danni notevoli. Qui affiora la diatriba (che qui non posso tematizzare) fra profondità e superficie !

Come già detto uno dei nodi culturali attiene alla cultura della progettazione. Molti colleghi magari capaci di straordinarie competenze nell'analisi e nella riconfigurazione dello spazio sostanzialmente non conoscono o comunque sminuiscono la portata scientifica della cultura progettuale di chi lavora l'immateriale (le relazioni economico sociali che poi in verità hanno rilevantissime dimensioni materiali). Questa presunta primazia della progettazione da parte di chi ha una competenza specifica nel trattamento dello spazio è sostanzialmente falsificabile. Per questo dovremmo raccontarci esperienze realizzate di progetti (auspicabilmente realizzati) e approfondire la questione. Nel breve periodo in cui ho frequentato una commissione urbanistica comunale ho visto l'efficacia di prefigurazioni progettuali di bravi urbanisti che in realtà hanno avuto solo (ma non è poco) l'importante funzione di fluidificare il mercato, consentendo l'avanzamento di processi che però molto difficilmente finiranno con la realizzazione delle previsioni dei PUA approvati.

L'avvio di un nuovo corso di design dell'innovazione nel DiArc è un'occasione promettente per confrontarsi su tale tema. La simpatia che provo per alcuni Architetti più concentrati sullo specifico disciplinare è alimentata da una qualche diffidenza che invece provo per Colleghi che tematizzano approcci più trasversali, facendo sorgere alcune perplessità.

La questione dell'interculturalità scientifica e professionale è spinosa, non trova grandi soluzioni solo grazie a pur necessarie disposizioni di buona volontà. Insomma mi sembra indispensabile che i ricercatori diano innanzitutto prova di esprimere una competenza asseverata e/o (a parte) una particolare rara capacità di tenere in piedi un approccio plurifocale, trasversale, meticcio, a partire dalla disponibilità e capacità di lavorare spalla a spalla. Sono però convinto che come per la rigenerazione economico sociale delle periferie, nella risignificazione degli ex-qualcosa non mi sembrano molto promettenti i contributi di urbanisti e architetti integrali che suppongono di dover avere la regia dei processi progettuali. L'esperienza napoletana dimostra anche che anteporre innanzitutto l'intervento architettonico, il restauro, può essere del tutto controproducente, sia per l'uso delle risorse che per il reale avanzamento dei processi. Occorrono gruppi di lavoro con designer di varia provenienza e formazione che, certo coope-

rando con diversi mondi culturali, siano capaci di accompagnare processi, prefigurare visioni socialmente costruite, tenendo conto innanzitutto delle domande poste all'inizio: che ne facciamo del patrimonio? Come produciamo e distribuiamo ricchezza, per quali prodotti e quali servizi?

Note

¹ Serres M. (2009), *Tempo di crisi*, Torino, Bollati Boringhieri, p.14

² Per questo una delle ipotesi della call del convegno non mi sembra convincente: *"Il riconoscimento del valore degli ordini formali preesistenti rinvenibili nei territori, nelle città e nei manufatti, nelle tracce dell'antico e nelle testimonianze del passato lontano e recente"* certamente utile, forse imprescindibile, è del tutto insufficiente se stiamo vivendo una grande trasformazione che ha cambiato e sta cambiando i fondamenti della convivenza.

³ Assunto che viene riproposto in modo abbastanza chiaro nella call del convegno: *"gli indirizzi e le metodologie per la trasformazione della città e dei territori, indagati dall'Università italiana, possono trovare nel progetto di Architettura il momento essenziale di sperimentazione e verifica"*.

⁴ Mazza L. (1993), "Attivista e Gentiluomo?" in *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, n. 48, pp.29-62.

⁵ "Finisce forse una stagione nella quale il modello di generazione di valore economico e sociale era confinato a vaghe enunciazioni retoriche e viene il tempo per gli operatori di venire a patti col fatto che nelle aree di rigenerazione urbana il valore fisico degli asset è nullo e che il valore degli stessi andrà valutato sulla base della densità di progettualità e di imprenditorialità sociale che si esprimerà all'interno ed intorno ad essi", Mario Calderini, da *Nova de Il Sole 24 Ore* del 19 novembre 2017.

⁶ In diverse occasioni ad esempio il Ezio Micelli ha fatto riferimento all'esperienza di di Re-inventer Paris.

⁷ Segnali di futuro è un progetto di ricerca e mappatura di cento buone pratiche e trentasei altri casi esemplari nel resto del paese: casi di nuovo uso di spazi e contenitori da parte di organizzazioni che, dal basso, operano per un nuovo welfare. In molte città come pure in diversi piccoli centri, il protagonismo civico, l'impegno, l'effervescenza sociale di questi anni ha determinato migliaia di esempi di riuso di spazi e contenitori.

⁸ Per fare ancora un riferimento al lavoro che viene fatto da ottimi Colleghi al DiArc, da anni provo a sostenere che il Master di progettazione di eccellenza per la città storica non può essere tutto centrato (come è, dalla selezione dei profili di ingresso all'offerta didattica) sulle competenze dell'Architettura, con qualche spazio sostanzialmente residuale dedicato all'estimo e alla valutazione. Proprio per il centro storico di Napoli, miniera di presenze, processi, usi, ceti variegati, è incredibile che non ci si occupi di studiare le dinamiche dello spazio economico sociale, appiattendosi poi su una generica denuncia della "turistificazione".

⁹ Laino G. (2002), "Urbanista integrale? No, grazie" in *Urbanistica*, vol. 119, p.41-43

Nude architetture. Patrimonio, abbandono e rigenerazione della città in crisi

Nicola Marzot

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura,
professore associato, ICAR 14, mrzncl@unife.it

Premessa

La tesi che in questa sede si intende porre all'attenzione è che l'abbandono del patrimonio edilizio sia la premessa necessaria, ancorché non sufficiente, affinché si possa dare una compiuta rigenerazione urbana. A tal fine si rende opportuna una riflessione sulle ragioni della crisi della città, partendo dall'attualità del tema per ritrovarne i presupposti nel passato, prossimo e remoto, con l'obiettivo di prefigurarne un auspicato superamento. In questa prospettiva d'indagine il metodo tipologico sembra non solo offrire efficaci strumenti di indagine ma anche operanti strategie per immaginare scenari futuri. Da tale assunto ci si attende un chiarimento sul tempo presente relativamente al "che fare" di un patrimonio che versa in una persistente condizione di "vacanza", fattuale e istituzionale- rispetto al cui utilizzo la società contemporanea appare sostanzialmente disorientata- nel tentativo di assegnare nuovi compiti e responsabilità alla cultura del progetto.

I presupposti giuridici della relazione tra patrimonio e abbandono

A dispetto dell'opinione corrente, i termini "patrimonio" e "abbandono" si corrispondono attraverso una relazione di reciproca implicazione. L'etimologia ne restituisce l'immediata conferma. Infatti, mentre il primo evoca la presenza operante della legge (da *pater*, ovvero il principio di autorità, e *munus*, da intendersi come funzione/incarico e corrispondente responsabilità pubblica), il secondo richiama immediatamente l'esercizio del potere attraverso la "messa al bando", di qualcuno e/o qualcosa. L'implicita corrispondenza tra diritto e governo, e il sottostante "impensato", è stata approfondita dal filosofo Giorgio Agamben nel corso di una ricerca ventennale, conclusasi recentemente con la pubblicazione, sotto forma di raccolta sistematizzata di precedenti saggi in forma estesa, del volume *Homo Sacer* (Agamben, 2018). Ciò che è in causa, ovvero in dibattito e, quindi, in giudizio, nella condizione di "sacertà" è lo spostamento di quel limite inviolabile che stabilisce il campo di determinazione dell'umano agire rispetto al divino. Distinzione, questa, che nel mondo antico, greco e romano, implica una chiara separazione di ruoli e responsabilità tra autorità spirituale e potere temporale, per quanto possano differire le relative interpretazioni storiche

(Guénon, 2014). Poiché sulla istituzione di quel limite si fonda la società civile, la sua violazione implica la messa in discussione degli stessi principi legittimanti l'intera comunità. Se spostiamo l'attenzione dal capo d'imputazione alla relazione imputante/imputato riscopriamo l'archetipo del summenzionato rapporto patrimonio/abbandono nella dialettica negativa tra Potere Sovrano e *Homo Sacer*. Spetta infatti all'ordine costituito il farsi garante del rispetto dalla legge attraverso l'allontanamento dell'empio, reo di essersi macchiato della colpa più grave, la cui pena non è risarcibile all'interno del sistema valoriale operante per il semplice motivo che lo eccede, venendone a costituire l'imbarazzante "inappropriabile". Ne consegue, pertanto, che nella interpretazione di Agamben, la quale trova conferma all'interno della riflessione giuridica di Carl Schmitt (Schmitt, 2013), il Potere Sovrano, in quanto soggetto che avoca a sé il ruolo di imputare la colpa, sulla base del capo d'accusa, e di comminare la pena corrispondente, attraverso la privazione di qualsivoglia diritto e il contestuale allontanamento dalla comunità, si erga a indiscusso difensore del limite, indipendentemente dalla sua essenza e storicità.

Società globalizzata e sovvertimento dei ruoli

La dialettica pocanzi richiamata non è tuttavia in grado di interpretare il recente passato. Infatti, se il controverso rapporto tra Potere Sovrano e *Homo Sacer* si giustifica ancora, senza per questo voler esprimere un giudizio di merito, nell'orizzonte degli Stati nazionali, esso non è più in grado di dar conto di quanto accaduto, per lo meno a decorrere dal volgere del secondo millennio, in una prospettiva oramai esplicitamente sovranazionale. Veniamo infatti da una stagione, entrata in una crisi di sistema di proporzioni inaudite, a decorrere dal 2008, nella quale il ruolo di Potere Sovrano viene rivendicato, tralasciandone in questa sede la presunta legittimità, dalla finanza globale, il cui destino storico è, paradossalmente, quello di contraddire in termini programmatici la conservazione di un ordine costituito basato su di un carattere implicitamente normativo/limitante/coercitivo dell'azione di governo nei confronti dei propri sudditi. E' merito dell'analisi morfologica e tipologica dei fenomeni urbani l'aver chiarito il meccanismo di funzionamento dei cosiddetti processi di "deterritorializzazione" che hanno pervasivamente

colonizzato il continente europeo (Marzot, 2018). Attraverso investimenti infrastrutturali senza precedenti, sia materiali che immateriali, a favore della mobilitazione esasperata di beni, persone, servizi e risorse, che beneficiano tanto della liberalizzazione di mercati e valute (a partire dal superamento della convertibilità aurea) quanto delle misure incentivanti l'accesso al credito, da parte di soggetti istituzionali così come di quelli "retail", si creano i presupposti per una pervasiva operazione di *Scaling*¹ delle opportunità, nella fase post-industriale prevalentemente concentrate nei distretti urbani. Le città vengono così sottratte ai rispettivi territori di appartenenza, che ne legittimano il carattere ed il ruolo, e riposizionate all'interno di *Network City*, o "tecnosfere" (Haff, 2013), di proporzioni inedite per scala e complessità relazionale. Perseguendo una condizione di intenzionale spaesamento ed estraniamento attraverso la destabilizzazione programmatica dei confini politico-amministrativi, economici, sociali e culturali il nuovo Potere Sovrano contraddice pertanto la propria funzione storica, privilegiando la *Hybris* al *Nomos* in qualità di performante *instrumentum regni*, nel quadro di una drammatica inversione di polarità.

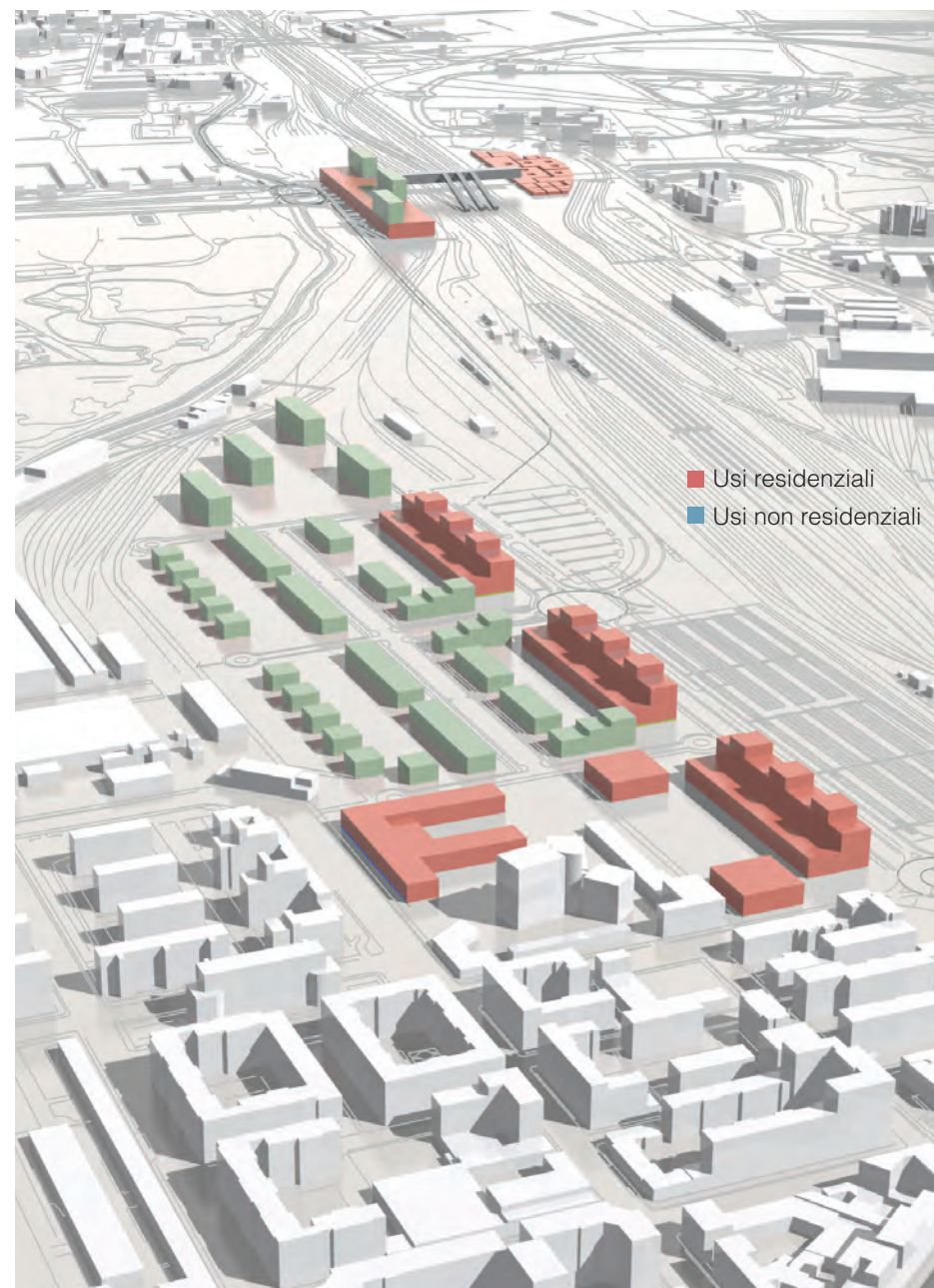
L'emergenza del nuovo "Homo Sacer"

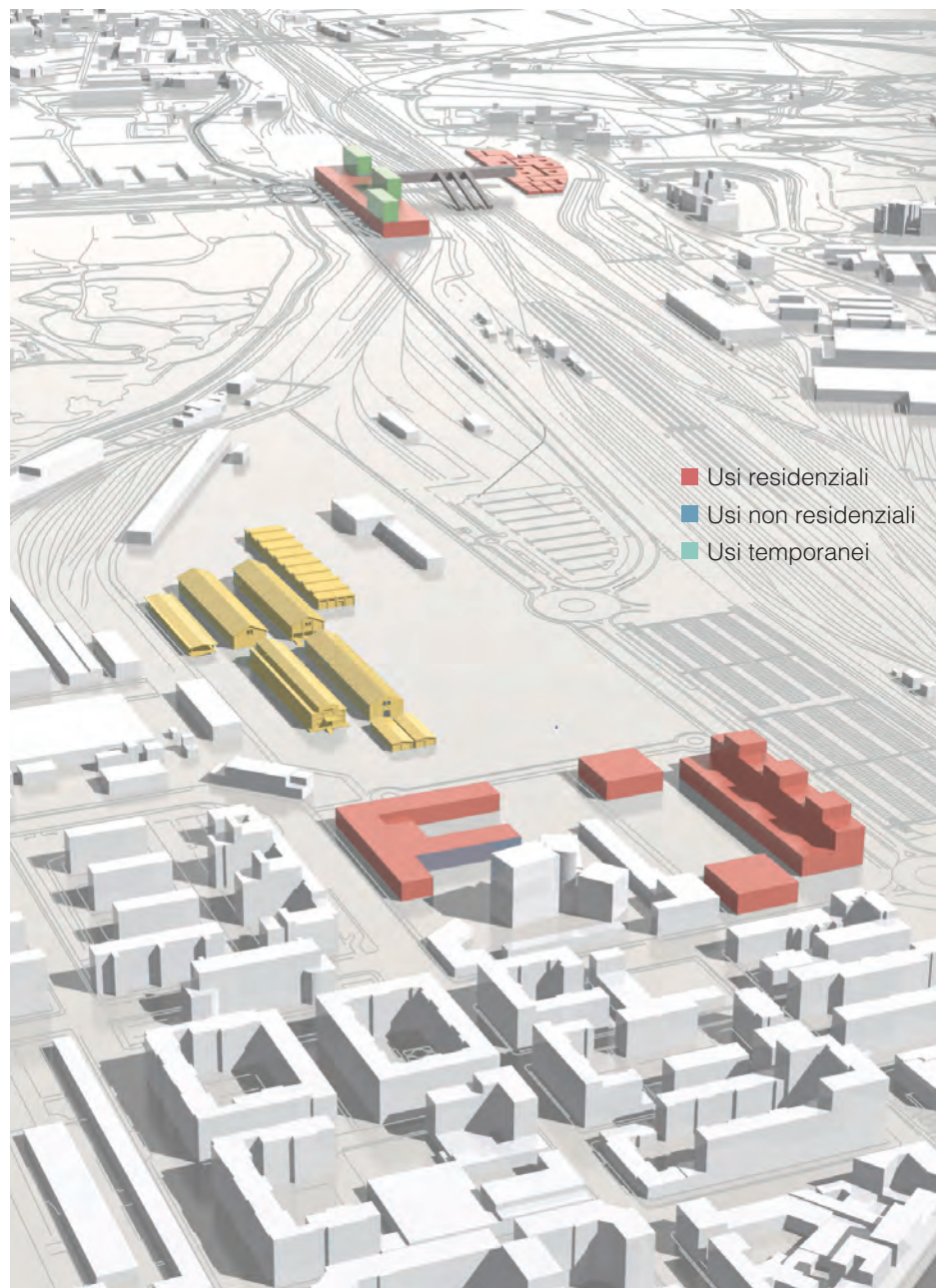
All'interno del mutato scenario di riferimento, e del contestuale sovvertimento dell'ordine fondato sul meccanismo bipolare mutuamente implicanti sovranità e sacertà (per quanto in un rapporto di paradossale reciproca estraneità), il cosiddetto "popolo del debito" diventa a sua insaputa l'eroe senza volto che, sottraendosi consapevolmente alla subdola complicità con il sistema della finanza creativa (che mira all'alienazione di ogni forma di confine e limitazione, tanto materiale quanto immateriale), si fa *Homo Sacer* dell'evo contemporaneo (Marzot, 2018 i). In tal modo esso si trasforma nell'artefice involontario dell'abbandono di un patrimonio edilizio prodotto sulla base della imposizione di un presupposto che, paradossalmente, non è più fondato sulla inibizione di possibilità (la limitazione), ma sulla relativa rimozione (l'eccesso). E' attraverso l'atto deliberato della rinuncia e della sottrazione allo *status quo* che si riscoprono pertanto i presupposti per un "pensare altrimenti" (Fusaro, 2017). Ne consegue che colui che viene tradizionalmente mes-

so al bando dall'esercizio operante della legge si trasforma da imputato in parte accusatoria, condannando all'abbandono non solo quella produzione edilizia che la nostra disciplina derubrica sotto la definizione di edificio ibrido, e che costituisce la testimonianza operante della tracotanza dei processi di globalizzazione, ma anche quel patrimonio ereditato da precedenti stagioni culturali, in attesa di essere trasformato sulla base dei presupposti delle "reti estese" e della corrispondente catena di produzione del valore, la cui azione è rimasta inibita dall'improvviso sopraggiungere della crisi, prima finanziaria e poi economica. Attraverso una rivoluzione silenziosa, volutamente sottaciuta per contenerne l'escalation e ridimensionarne gli effetti collaterali, viene in tal modo ristabilito un equilibrio possibile tra ricerca del limite e sanzionabilità della sua rimozione, che ribalta completamente il gioco di ruolo implicito nelle premesse originanti il rapporto patrimonio/abbandono.

Inoperosità e nuda architettura

L'abbandono del patrimonio edilizio, promosso dai nuovi modi d'essere della "sacertà", viene a configurare tanto una nuova forma dell'azione, che la riflessione politologica, a vario titolo, definisce potere destituente (Laudani, 2017), quanto il suo effetto compiuto, che assume la forma dell'edificio vacante e delle aree in attesa di trasformazione, o "transienti". Si tratta senza dubbio di una modalità produttiva, che si fonda tuttavia sul deliberato sovvertimento dei principi fondanti l'opera edilizia *tout court*. Infatti, nella tradizione occidentale quest'ultima implica sempre il possesso tanto di una competenza, o "saper fare", che Aristotele definisce *dynamis* (dal greco antico *δύναμις*, "potenza"), quanto il governo della corrispondente "prestazione", o "messa in esercizio", che lo Stagirita chiama *energheia* (dal greco antico *ἐνέργεια*, "atto"), da intendersi come aspetti concorrenti e collaboranti alla definizione di un sapere tecnico. In particolare, trattandosi di un fare che implica un fine, ovvero la realizzazione di un manufatto edilizio, rispetto al quale l'architetto è un semplice medium, per quanto abile si possa definire, il fare che l'opera edilizia configura è una *poiesis* (dal greco antico *ποίησις*, "produrre", "fabbricare"). L'agire destituente attraverso il quale il patrimonio edilizio viene condannato all'abbandono risulta pertanto essere un atto di





“inoperosità”, che presuppone la disattivazione, o sospensione temporanea, del legame costituente l’opera stessa, ovvero del nesso causale tra mezzi e fini, avente l’obiettivo di costruire un mondo conforme ai desideri dell’uomo che lo vuole abitare. Questo nesso, in ragione della modalità realizzativa dell’opera, è pertanto il legame storicamente determinato, ovvero convenzionalmente deliberato e assunto, tra tecnica e opera, significanti e significati, che il patrimonio edilizio, in quanto tale, incarna. Se, in termini strettamente disciplinari, il summenzionato patrimonio esprime pertanto l’unione simbolica di “tipo” (l’aspetto normativo e limitante della produzione edilizia), e “materia” (la trasformabilità delle condizioni di fatto, che sempre eccede il primo), il suo scioglimento per effetto della inoperosità da una parte determina il compimento del ciclo di vita dell’opera e dalla sua capacità produttiva, mentre dall’altra genera il dischiudersi di possibilità inedite di cui la nuda architettura, liberata dall’abito convenzionale che ne limitava il ruolo nella precedente fase, risulta infine testimonianza e disponibilità (Marzot, 2017).

Rivendicazione dell’architettura e rigenerazione urbana

Se la disattivazione del nesso causale tra mezzi (tecnici) e finalità (politiche) libera le energie trattenute nell’opera edilizia per effetto dell’esercizio di una competenza, la possibilità della relativa messa in gioco implica un necessario processo di rivendicazione. La rigenerazione urbana si esprime attraverso questo critico farsi, assumendo pertanto un chiaro significato politico che va considerato nei termini di una dialettica negativa rispetto al patrimonio edilizio reso inoperoso. Tale dialettica risulta ancor più serrata se, come nel caso del patrimonio generato dalla finanza creativa e/o suscettibile di trasformabilità da parte della stessa, il contenuto politico della decisione è, *de facto*, delegittimato dalla eccezionalità tecnica dei suoi modi produttivi. L’aspetto inedito della rigenerazione urbana riguarda tanto l’impossibilità di presumere una competenza che pregiudizialmente ne possa guidare lo svolgimento quanto un quadro di legittimità che ne renda l’azione immediatamente produttiva, assimilandone gli esiti a quelli di un’opera. Se il primo termine chiama immediatamente in causa la differenza con la disciplina del Restauro, a cui corre l’obbligo di farsi interprete di valori, o coefficienti di

stabilizzazione, che si devono presumere ancora operanti e in esercizio nella società contemporanea, il secondo implica il rapporto controverso tra Piano e Progetto (Bonetti, Marzot e Roversi Monaco, 2016). E' indubbiamente quest'ultimo il tema rispetto al quale si può registrare una sperimentazione in corso foriera di prospettive inedite per il futuro dell'architettura. Come la nuova legge Urbanistica della Regione Emilia-Romagna, n° 24 del 2017, pare confermare, la rigenerazione della città implica la sospensione temporanea della funzione prescrittiva e deontica della pianificazione, ovvero dei principi, degli effetti e delle liturgie procedurali sulla base dei quali compete al Piano dire cosa la città debba essere, come, dove, quanto e perché. Negli ambiti di trasformazione, ovvero là dove la riconversione di aree industriali dismesse ha subito un arresto per effetto della crisi, il Potere Sovrano non compete più, *de facto*, all'Urbanistica, poiché da essa delegato *ex-lege*, sulla base di un esplicito richiamo al principio di sussidiarietà, ad una logica autopoietica che, attraverso la collaborazione di una molteplicità di portatori di interesse, guidati da figure innovative di tecnici, gli Attivatori Territoriali², consente di esplorare forme inedite di progettualità. Ricorrendo a modalità alternative di formazione, basate su mutualismo e collaborazione, e alla sperimentazione di condizioni comunicative fondate su percorsi condivisi, si creano in tal modo i presupposti per una riscrittura radicare delle regole del Piano rispetto alle quali la cultura del progetto può ritrovare un legittimo protagonismo.

Note

¹ Il termine, utilizzato da Peter Eisenmann nel progetto *Moving Arrows, Eros and Other Errors: Romeo+Juliet* (1985), descrive lo "spaesamento" di un componente nella transizione dal sistema di origine a uno scalarmente differenziato. L'alterazione topologica lo riduce a frammento, potenzialmente aperto a nuove configurazioni spaziali.

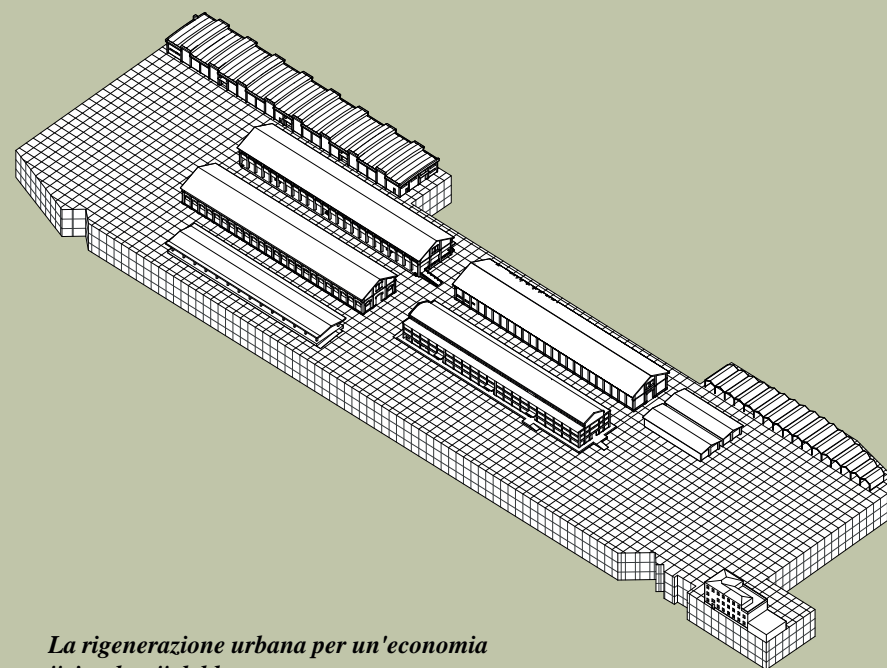
² Chi scrive è Responsabile del primo corso di formazione professionale in Attivatore Territoriale della Rigenerazione Urbana, promosso da Asso (Associazione degli Architetti e degli Ingegneri liberi professionisti) e CentoForm S.r.l. (Ente di formazione accreditato), finanziato dalla Regione Emilia-Romagna.

Didascalie

Fig. 1: Piano Urbanistico preliminare dell'ex scalo ferroviario Ravone a Bologna. Proget-

RAVONE

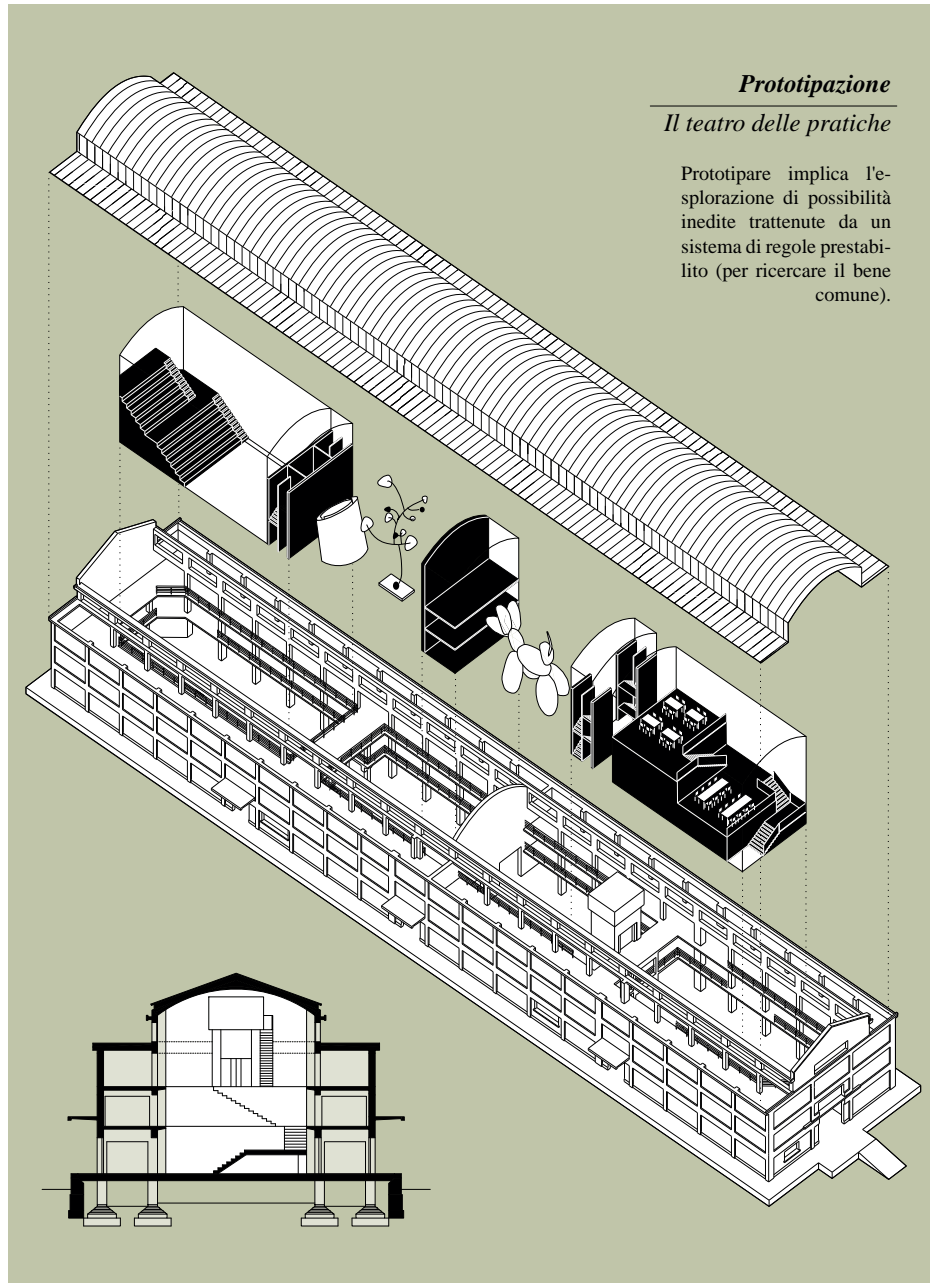
Cantiere Aperto



La rigenerazione urbana per un'economia "circolare" del lavoro

L'abbandono di un'area industriale dismessa a Bologna *crea* una condizione di spaesamento tra gli edifici presenti

- La relativa rivendicazione *genera* l'avvio del processo di riscatto dalla reciproca indifferenza
- Il sezionamento analitico degli oggetti edilizi *rivela* l'articolazione tra le parti costitutive
- L'inversione dei rapporti strutturanti *sovrverte* gli originali caratteri spaziali
- Il progetto *interpreta* l'esistente conferendogli inediti significati sociali.



to: Studio Performa A+U; Cliente: FS Sistemi Urbani.

Fig. 2: Il primo stralcio del Piano Attuativo utilizza parte del patrimonio edilizio dismesso per ospitare attività sperimentali, che costituiscono la fase di innesco del processo di rigenerazione dell'area.

Fig. 3: Porzione di area industriale dismessa da adibire ad usi temporanei.

Fig. 4: Il "Teatro delle pratiche" mette in scena la prototipazione di nuove professionalità.

Bibliografia

- Giorgio, Agamben (2018), *Homo Sacer*. Versione integrale, Macerata, Quodlibet.
- Tommaso, Bonetti e Nicola, Marzot e Micol, Roversi Monaco (2016), *Frammenti per un codice del riciclo urbano*, Roma, ARACNE Editrice S.r.l.
- Diego, Fusaro (2017), *Pensare altrimenti*, Torino, Einaudi.
- René, Guénon (2014), *Autorità spirituale e potere temporale*, Milano, Adelphi.
- Peter, Haff (2013), "Technology as a geological phenomenon: Implications for human well-being", in *Geological Society London Special Publications*, n° 395 (1), Maggio 2014, pp. 301-309.
- Raffaele, Laudani (2017), *Il movimento della politica. Teorie critiche e potere destituente*, Bologna, Il Mulino.
- Nicola, Marzot (2018), "The Hybrid, the Network City and the Territory elsewhere. The contemporary fringe condition in north European urban phenomena", In Giuseppe, Strappa (edited by), *Observations on Urban Growth*, Milano, Franco Angeli, 2018, pp. 189-211.
- Nicola, Marzot (2017), "The relevance of process-based typology. The lifecycle of the cities and the crisis in urban form", in Gianfranco, Caniggia & Gian Luigi, Maffei, *Interpreting Basic Buildings*, Firenze, Altralinea Edizioni S.r.l., pp. 13-24.
- Nicola, Marzot (2018 i), "Il paesaggio di rovine come forma del dissenso", in *Paesaggio Urbano*, n° 3, Luglio-Settembre 2018, pp 4-7.
- Carl, Schmitt (2013), *Le categorie del "politico"*, Bologna, Il Mulino.

“Abitare” il patrimonio

Manuela Mattone

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento Architettura e Design, professore associato, ICAR 19, manuela.mattone@polito.it

Elena Vigliocco

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento Architettura e Design, ricercatore universitario, ICAR 14, elena.vigliocco@polito.it

Per molte generazioni, il patrimonio – inteso nella sua accezione più estesa – è stato assunto come un valore positivo, da trasferire “di padre in figlio”. Tuttavia, le parole che Greta Thunberg pronuncia all’ONU il 24 settembre 2019 sono il grido di una generazione che si sente tradita perché erediterà anche (e soprattutto) inquinamento e disuguaglianze. Quest’accusa ci impone l’obiettivo di ricollegare il presente (noi) con il futuro (i più giovani). Se da un lato è necessario assumere un atteggiamento più pragmatico che vuole dire assumersi la responsabilità dell’oblio, dall’altro, è necessario riattualizzare il significato del patrimonio riconnettendolo alla quotidianità del presente. “Abitare” il patrimonio significa oltrepassare le categorie di “passato” e “futuro” riportando la discussione sul “presente” e su quelli che sono gli interessi di quanti oggi “abitano” il patrimonio. La sfida del progetto di Architettura quale attività interpretativo-trasformativa è quella di superare il paradigma della conservazione per abbracciare quello della preservazione e costruire progetti in cui il concetto di *proportionality* (UNESCO, 2019) consenta di «fare ciò che è necessario ma il meno possibile». L’articolo approfondisce il caso dell’interpretazione rinnovata del patrimonio dell’idroelettricità proposto da HYScapes – *Cultural tourism development through innovative approaches applied to Hydroelectric cultural heritage and landscapes*¹. Intesi quale sequenza di testimonianze industriali di valore culturale, riconosciuti come luoghi di produzione di energia pulita, i paesaggi dell’idroelettricità collegano l’Europa costruendo un comune palinsesto. Oltre a stimolare il superamento dei confini nazionali, rappresentano una valida opportunità sia per la rigenerazione economica dei siti urbani e rurali colpiti da undertourism, sia per il rafforzamento della comune radice culturale europea (*Europeanization*).

“Abitare” i paesaggi dell’idroelettricità.

L’8 giugno 2016, il vicepresidente della Commissione Europea ha presentato una proposta a favore di una strategia dell’Unione Europea (UE) per le relazioni culturali internazionali. La proposta mette la cooperazione culturale al centro delle relazioni diplomatiche dell’UE con i paesi di tutto il mondo e ha quali principali obiettivi: (1) attivare il potenziale della cultura e della creatività a favore di uno sviluppo sociale ed economico

sostenibile; (2) promuovere la pace e combattere la radicalizzazione dei nazionalismi attraverso il dialogo interculturale; (3) rafforzare la cooperazione in materia di patrimonio culturale.

Il patrimonio culturale è riconosciuto quale importante espressione della diversità culturale dei diversi paesi e, per questo, merita di essere tutelato anche attraverso il dialogo interculturale che potrebbe promuovere la comprensione superando i confini nazionali.

In quest'ottica, i paesaggi e architetture che costituiscono il palinsesto della produzione di energia idroelettrica sono testimonianze significative della storia produttiva che accomuna diversi paesi europei (ma non solo) tra il XIX e il XX secolo. Si tratta però di un patrimonio solo parzialmente indagato e impiegato quale risorsa culturale perché, da un lato, le attività produttive in esso presenti e attive risultano spesso incompatibili rispetto alla possibilità di visita, dall'altro, l'isolamento geografico non facilita la sua fruizione – sovente è situato in aree isolate come parchi naturali, ad esempio il Parco del Gran Paradiso o il Parco Adda Nord in Italia, il Parque de Somiedo in Spagna, il Parc National des Pyrénées o la Réserve naturelle du Néouvielle in Francia. Tuttavia, i manufatti legati alla produzione di energia idroelettrica rappresentano una concreta risorsa culturale che guadagnando maggiore visibilità e leggibilità potrebbe contribuire a rendere queste aree attraenti non solo per le loro risorse paesaggistiche, ma, anche, per quelle legate alla loro cultura e storia industriale.

Dighe e centrali elettriche, in molti casi opere autoriali, sono vere e proprie emergenze architettoniche dalla dimensione, concretamente, monumentale. Infatti, questo patrimonio culturale architettonico e ingegneristico è stato concepito con l'obiettivo di promuovere e fare risplendere le aziende produttrici di elettricità che, da fine Ottocento fino alla prima metà del Novecento, hanno commissionato queste opere che hanno "colonizzato" i luoghi e gli ambienti naturali in cui sono state costruite.

I progettisti di questi impianti hanno cercato di conciliare le logiche produttive e industriali con quelle simboliche e relative all'autorappresentazione proponendo, prima, un atteggiamento quasi mimetico degli impianti, poi, rivendicando l'autonomia tipologica degli impianti sempre

ricercando però il compromesso tra "artificio" e ambiente naturale. Architetti come Gaetano Moretti, Piero Portaluppi, Giancarlo Maroni, Giovanni Muzio, Eugenio Mollino e Giò Ponti furono, infatti, incaricati di progettare centrali e impianti idroelettrici che fossero caratterizzati da una linea estetica precisa, da cui trasparisse la ricerca della qualità perseguita dalle aziende proprietarie e che diventassero monumenti duraturi, fonte di orgoglio per l'intera nazione. Si citano la centrale Taccani di Benigno Crespi a Trezzo d'Adda, progetto di Gaetano Moretti, il sistema di centrali idroelettriche progettato da Piero Portaluppi in Val d'Ossola oppure la centrale idroelettrica di Ponale, progetto da Giancarlo Maroni, che, lungo la riva del Lago di Garda, si "fonde" con il paesaggio circostante.

La realizzazione delle opere e infrastrutture necessarie alla produzione dell'energia idroelettrica ha contribuito, all'indomani della loro costruzione, ad aumentare i flussi turistici in aree sino ad allora scarsamente accessibili quali le vallate alpine, che per lungo tempo hanno goduto di un turismo legato agli sport invernali oggi in crisi. Oggi queste stesse opere possono offrire nuove opportunità di sviluppo economico connesso all'interesse turistico culturale manifestato, da un sempre maggior numero di persone, nei confronti del tema della produzione di energia idroelettrica, nonché delle risorse naturalistiche e ambientali che connotano i luoghi su cui tali opere insistono. Negli ultimi anni, il tema dell'energia elettrica e, più in particolare dei sistemi di produzione di energia *green* e rinnovabile, è dunque divenuto oggetto di proposte culturali che vengono promosse da alcune società produttrici – come Hydrodolomiti o EDF in Francia –, interessate favorire l'acquisizione di una maggiore conoscenza e consapevolezza in merito alla propria. Anche il recente diffondersi di quello che viene definito *energy tourism* (o "turismo dell'energia") testimonia l'interesse collettivo verso i "siti dell'elettricità" che oggi risultano accessibili e fruibili da un pubblico allargato grazie all'allestimento di musei (quali la centrale termoelettrica Ené.termica a Ponferrada (ES), oggi museo, la Galerie Hydraulica Le Planay (FR) o il Museu da Electricidade a Lisbona (PT) o itinerari escursionistici (quali la Promenades savoyardes de découvertes (FR).

Indagare i paesaggi idroelettrici offre l'opportunità di delineare le com-

ponenti della rete produttiva, di identificare le tracce delle configurazioni del passato che ne hanno permesso la realizzazione – dalle strade ferrate ai villaggi sommersi dagli invasi delle dighe –, nonché di identificare altre risorse culturali e naturalistiche presenti in quegli stessi territori. La lettura diacronica di questi paesaggi, che si sovrappongono e si compenetrano, svela temi e spunti utili alla costruzione di un progetto territoriale di valorizzazione che si serve dell'infrastruttura idroelettrica quale strato su cui sedimentare significati nuovi e latenti.

La metafora della simbiosi è stata il riferimento che ha guidato la costruzione del progetto HYscapes che ipotizza una interazione simbiotica tra i paesaggi naturali, delle vallate alpine o dei corsi d'acqua di pianura, e quelli della produzione di energia idroelettrica. Un gran numero di valli sono state protagoniste di un lungo e intenso processo di sviluppo idroelettrico. Sino ad oggi, nonostante la presenza d'importanti infrastrutture attive, che hanno modellato e modificato il paesaggio naturale, questi territori sono stati valutati principalmente per le loro caratteristiche naturali e rurali sopravvissute che però, da sole, non sufficienti alla loro sopravvivenza. Il patrimonio dell'idroelettricità è una risorsa storica attiva, diffusa in tutta l'UE, e ben gestita dai suoi proprietari, impegnata nella produzione di quell'energia rinnovabile che contribuirà al soddisfacimento dell'obiettivo del 2030 di riduzione a lungo termine del gas serra. HYscapes intende mostrare come il patrimonio culturale idroelettrico possa essere un motore potente di rigenerazione, sviluppo sostenibile e crescita economica per aree urbane e rurali oggi soggette a fenomeni di undertourism. Obiettivo di HYscapes è quello di aumentare la consapevolezza della comunità UE sia del valore culturale delle risorse idroelettriche storiche sia delle sinergie che potrebbero essere attivate per facilitare il processo di valorizzazione dei territori all'interno dei quali questo patrimonio si inserisce. Il progetto mira a favorire lo sviluppo del turismo culturale in siti interessati non solo dallo spopolamento e da una graduale riduzione dei flussi turistici, ma anche dall'abbandono e dall'invecchiamento della popolazione facendosi promotore dell'incremento di un turismo innovativo, culturale e sostenibile.





Attraverso HYscapes, l'attivazione di un nuovo paesaggio autosufficiente economicamente può rappresentare l'occasione non solo per rinnovare territori economicamente depressi ma anche, per contribuire al dialogo interculturale legato ai temi ambientali e *green* che in Europa stanno assumendo sempre maggiore rilievo.

Note

¹ Il progetto HYscapes è stato sottomesso alla call H2020, Transformations-04-2019-2020: Innovative approaches to urban and regional development through cultural tourism (marzo 2019), classificandosi terzo. Partner del progetto: Politecnico di Torino (Coordinatore, IT), Kraftmuseet - Norsk vasskraft - og industristadmuseum (NO), NORGES VASSDRAGS - OG ENERGIDIREKTORAT (NO), Compagnia Valdostana delle Acque S.p.A. (IT), Institut für Neue Industriekultur INIK GmbH (DE), Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (GE), Associação Portuguesa para o Património Industrial (PT), Regione Autonoma Valle d'Aosta (IT), Universidad de Leon (ES), TheLab srl (IT), INCUNA (ES), Swedish Industrial Heritage Association (S), Fundación ENDESA (ES); la redazione del progetto è stata coordinata da Manuela Mattone e Elena Vigliocco con Claudio Casetti, Elena Comino, Pier Paolo Peruccio, Maurizio Rosso. Tra gli stakeholders che hanno sostenuto la proposta imprese quali Enel Green Power España, IREN Energia, Statkraft; policy makers come il Ministerio de Cultura y Deporte – Instituto de Patrimonio Cultural de España, Regione Piemonte; associazioni industriali come Norsk Industri; fondazioni private quali MusIL, Compagnia di San Paolo; associazioni culturali come Italia Nostra o AIPAI.

Didascalie

Fig. 1: Centrale idroelettrica di Tyssedal, oggi museo, in Norvegia. Fotografia Dag Endre Opedal, Kraftmuseet.

Fig. 2: Con HYscapes i cittadini potranno scoprire l'autenticità e la varietà del paesaggi idroelettrici e contribuire a valorizzare questo patrimonio culturale e i territori collegati.

Bibliografia

Manuela, Mattone, Elena Vigliocco (2019), *HydriCh Hydroelectric landscapes and innovative technologies for the Cultural Heritage and touristic development*, in *Resiliencia Innovacion y Sostenibilidad en el Patrimonio Industrial*, LOS OJOS DE LA MEMORIA, Gijon, CICEES.

Manuela, Mattone, Elena Vigliocco (2017), *Paisajes de la electricidad. Máquinas, edificios, lugares y relaciones*, Gijon, CICEES.

Rosario, Pavia (1998), *Paesaggi elettrici*, Venezia, Marsilio.

Le Cornish Engine Houses. Paesaggio della Cornovaglia

Libero Carlo Palazzolo

Università IUAV di Venezia, DCP - Dipartimento di culture del progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, l.carlopalazzolo@libero.it

La Cornovaglia è punteggiata da alti edifici in pietra su cui svetta una ciminiera d'angolo in mattoni: identici l'uno all'altro dominano coste rocciose, colline e pascoli battuti dal vento (figg. 2, 5). Si fatica a capire a cosa servissero queste rovine. Il loro volume semplice sembra quello di una casa, ma sono troppo alte e le finestre troppo poche per esserlo.

Questi edifici sono la memoria delle quasi duemila miniere attive tra qui e il Devon occidentale nell'Ottocento, quando in questa regione si estraevano due terzi del fabbisogno mondiale di rame. Le *Cornish Engine Houses* sono le testimoni recenti di un passato minerario che ha origini così antiche da coincidere con le prime memorie storiche di questo paese: quelle che i Romani chiameranno "isole dello stagno" erano già note a Diodoro Siculo, e Strabone narra di come i Fenici commerciassero con gli abitanti della Cornovaglia. Non è però sicuro se le navi fenicie siano mai arrivate fino a queste coste; con ogni probabilità a fare da tramite nel commercio di rame e stagno furono le colonie puniche della penisola iberica.

Fu però agli inizi del Settecento – con la prima rivoluzione industriale – che l'attività estrattiva divenne industriale: tra il 1700 e il 1914 «the industrialised mining in Cornwall and West Devon [...], and particularly the innovative use of the beam engine, led to the evolution of an industrialised society manifest in the transformation of the landscape through the creation of new towns and villages, smallholdings, railways, canals, docks and ports, and this had a profound impact on the growth of industrialisation in the United Kingdom and then on industrialised mining around the world»¹. L'industria mineraria fu infatti la prima a richiedere l'uso delle macchine a vapore per avere la forza motrice che uomini e cavalli non erano in grado di garantire: la macchina di Newcomen – grande poco potente e costosa ma comunque necessaria per estrarre l'acqua dalle miniere – fu brevettata nel 1712, mentre la spoletta volante è solo del 1733. All'attività estrattiva in Cornovaglia sono legate molte delle invenzioni della prima rivoluzione industriale, in particolare la messa a punto della macchine a vapore poi conosciuta come *Cornish Engine*, la cui efficienza permetteva di compensare l'alto costo locale del carbone. Il pioniere della tecnolo-

gia del vapore Richard Trevithick – inventore e ingegnere minerario attivo tra le miniere della Cornovaglia fin dall'infanzia – fu anche il primo a utilizzare il motore a vapore per il trasporto di uomini e merci su rotaia con il suo *Puffing Devil*. Le tecniche minerarie e le macchine messe a punto tra la Manica e il mar d'Irlanda nel corso dell'Ottocento furono esportate nel mondo intero. Inoltre, a causa del crollo del prezzo del rame inglese, negli anni Sessanta dell'Ottocento molti minatori emigrarono in luoghi del Sud Africa, dell'America Centrale e Meridionale o dell'Australia dove si utilizzavano le tecniche minerarie corniche, anche lì è possibile trovare delle *Engine Houses*, che differiscono dalle originali solo per i materiali con cui sono costruite. Quelle che oggi appaiono come vuote rovine, un tempo ospitavano le macchine a vapore nate per azionare le pompe che evacuavano l'acqua dalle miniere, motori che fornivano anche l'energia necessaria per far salire e scendere uomini e materiali dalle gallerie. Gallerie lunghissime, che per inseguire le vene di rame e stagno e più tardi di arsenico, avevano cominciato a spingersi al di sotto del livello del mare fin dalla metà del Settecento.

Le *Engine Houses* furono l'elemento che legò indissolubilmente innovazione tecnologica e luoghi. Da un lato la loro struttura era progettata per ospitare i diversi componenti delle macchine a vapore: uno dei due lati minori si ispessiva perché lì poggiava il perno del bilanciere che azionava una pompa o faceva muovere una ruota; il legame era talmente stretto che spesso per spostare le macchine era necessario demolire parte delle murature. Al tempo stesso questi edifici fanno emergere come questo paesaggio industriale fatto di «engine houses, foundries, new towns, smallholdings, ports and harbours and their ancillary industries» abbia una parte invisibile costituita da «its deep underground mines»², un mondo di gallerie e camini di ventilazione che attraversava il sottosuolo in ogni direzione (fig. 7). Questa relazione è riconosciuta anche nel documento con cui nel 2006 questo paesaggio entra a far parte della World Heritage List dell'UNESCO: «The mining landscape of Cornwall and West Devon, and particularly its characteristic engine houses and beam engines, as a technological ensemble in a landscape, reflect the substantial



contribution the area made to the industrial revolution and formative changes in mining practices around the world»³.

Un tempo le *Beam Engine Houses* erano diffuse in tutte le aree minerarie dell'Inghilterra: una comparsa anche tra gli schizzi dell'*english journey* di Karl Friedrich Schinkel (fig. 6). In Cornovaglia ne sopravvivono in gran numero rispetto ad altri luoghi perché questo territorio minerario è stato abbandonato: per questa ragione le sue macchine e i suoi edifici industriali non sono scomparsi sostituiti da macchine più efficienti e da edifici più moderni. La chiusura delle miniere, per esaurimento dei filoni o in seguito al crollo del prezzo del rame dopo la scoperta di nuovi giacimenti in territori dove la manodopera aveva costi minimi, ha di fatto congelato questo paesaggio. Una condizione talmente essenziale che il comitato dell'UNESCO nella seduta di Vilnius del 2006 «requests that any proposals concerning the re-opening of mines in the nominated areas be forwarded to the World Heritage Committee for debate and scrutiny»⁴. A dispetto del contributo dato alla rivoluzione industriale e allo sviluppo delle tecniche minerarie questo paesaggio è intimamente legato alla sua condizione di rovina.

Scomparse le macchine a vapore, riutilizzate altrove le parti in legno, restano le mura di granito su cui sono ancora leggibili i segni dell'attività passata: perso ogni valore funzionale o economico le *Cornish Engine Houses*, sono diventate monumenti. Punti salienti del paesaggio minerario della Cornovaglia, lo caratterizzano a tal punto che potrebbero comparire tra le architetture che James Stirling pubblica nel suo "Regionalism and Modern Architecture"⁵. Ma più che agli edifici rurali delle Cotswolds o alle *Oast Houses* del Kent, dovrebbero essere associate ai magazzini dei Docks di Liverpool o ai forni per le ceramiche dello Staffordshire, testimoni ormai in via di estinzione del passato industriale inglese. Un passato affatto particolare, al punto che in Inghilterra tradizione e Moderno possono coincidere. Ancor più le *Cornish Engine Houses* sono l'equivalente industriale delle *Martello Tower*, le torri costruite per difendere le coste inglesi dall'invasione napoleonica e dalle scorrerie della flotta francese. Queste fortificazioni riprendevano la forma delle torri genovesi di Capo delle





Mortelle in Corsica, dove avevano messo in crisi i cannoni navali inglesi; oltre che sulle coste delle isole britanniche furono costruite in tutti i territori dell'impero dalle Antille al Mediterraneo, dall'Africa all'Australia – anche dopo la caduta di Napoleone. Ogni *Martello Tower* era dotata di diversi pezzi di artiglieria e della guarnigione che la presidiava, al piano inferiore erano collocati il deposito delle munizioni e una cisterna: un edificio strettamente legato alla macchina che ospitava, i cannoni. Stirling coglie come nonostante la loro natura di edifici in serie – vere e proprie macchine – costruissero una relazione con il luogo grazie alla loro collocazione strategica e al modo in cui era modellato il suolo circostante. Esempolari sono alcune *Martello Tower* costruite lungo la costa jonica della Sicilia: sulla penisola di Magnisi – a ridosso di Thapsos, primo insediamento greco della Sicilia – nella piazzaforte del Castello Maniace a Siracusa e a Capo Peloro, dove la costruzione del “Forte degli Inglesi” posto a controllo dello stretto di Messina è completata dai canali che collegano il Tirreno allo Jonio attraverso il Pantano Piccolo e il Lago di Ganzirri. Anche le *Engine Houses* della Cornovaglia sono edifici in serie modellati per soddisfare un uso specifico che, pur restando sempre uguali a se stessi, costruiscono una relazione con il luogo dove sorgono. Nel loro ripetersi in contesti diversi richiamano alla mente gli schizzi di Le Corbusier in cui lo stesso edificio è collocato in pianura, sulla cima di una collina o a presidio di una sella montuosa, condizioni orografiche rivelate dall'indifferenza di quegli edifici nei loro confronti. Le *Cornish Engine Houses* non sono però solo geometrie che segnano il paesaggio, né si limitano a rivelare la realtà invisibile del sottosuolo: hanno un carattere preciso. Un carattere che emerge ancor più oggi che hanno perso il loro valore d'uso. «Permanenze»⁶ di un passato «in posizione dialettica all'interno dello sviluppo [non] della città» ma di un territorio, sono gli elementi primari di questo paesaggio, lo connotano più di dolmen o cerchi di pietre preistorici; non costruiscono semplici geografie, ma luoghi – fanno di quelle coste rocciose, di quelle colline e di quei pascoli battuti dal vento la Cornovaglia.

Note

¹ Excerpt from the Decisions of the 29th Session of the World Heritage Committee, Vilnius, 2006, Criterion (ii).

² Ibid., BRIEF DESCRIPTIONS..

³ Ibid., Criterion (iv).

⁴ Ibid.

⁵ Stirling, James (1957), "Regionalism and Modern Architecture", *Architects' Year Book*, n. 8, pp. 62-68.

⁶ Rossi, Aldo (1966), *L'architettura della città*, Padova: Marsilio, ristampa 1978, Milano: Clup, p. 116.

Didascalie

Fig. 1: Le Engine Houses di Carn Galver (foto Maddalena Basso).

Fig. 2: L'ingresso delle miniere che scendono al di sotto del livello del mare: le Crown Mines negli anni Sessanta dell'Ottocento (© Geevor Tin Mine).

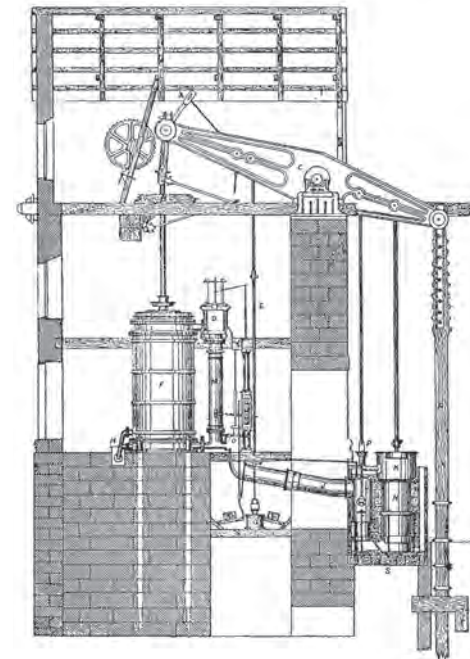
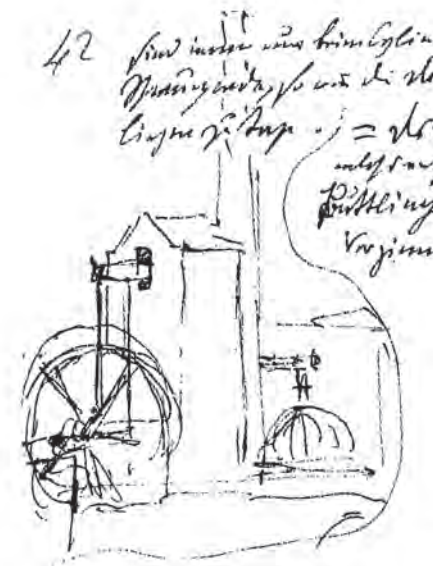
Fig. 3: Un'immagine d'archivio delle Engine Houses di Crown scattata poco dopo il suo abbandono (© www.cornishmemory.com).

Fig. 4: Le Engine Houses della miniera di Crown oggi (foto Maddalena Basso).

Fig. 5: Karl Friedrich Schinkel, schizzo di una Engine House, in *Journal of a Visit to France and Britain in 1826*.

Fig. 6: Una Cornish Engine House con la sua macchina a vapore.

Fig. 7: Un paesaggio nascosto, le gallerie della miniera di Crown si insinuano tra gli strati rocciosi al di sotto del livello del mare.



CORNWALL MINING DISTRICT.

Plate 34.

Fig. 10. Longitudinal Section of Workings on Crown's Lode, Botallack Mine, showing Inclined Shaft.

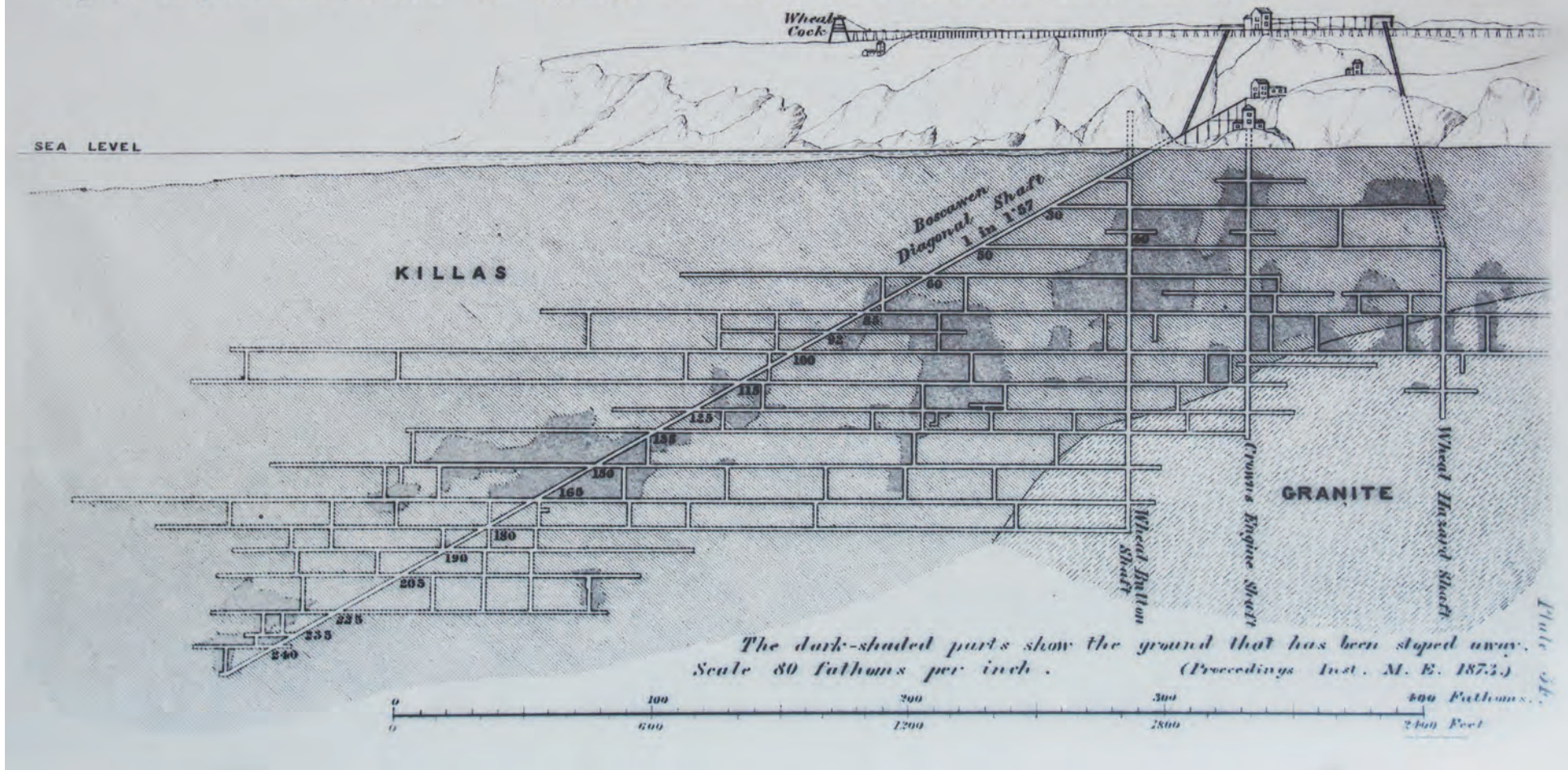


Plate 34.

Le forme della bonifica. Strategie e progetti per aree contaminate urbane ed extraurbane

Irene Peron

Università IUAV di Venezia, DCP - Dipartimento di Culture del Progetto (ex DACC), assegnista di ricerca, ICAR 14, iperon@iuav.it

Nel campo della ricerca in progettazione Architettonica non si può parlare in termini oggettivi: la contaminazione tra discipline è fondamentale sia nel processo di conoscenza, sia successivamente, nel momento applicativo, il Progetto. La ricerca che si propone indaga la questione delle aree industriali in ambito urbano a partire da alcuni progetti di recupero esemplari per costruire una sorta di archivio critico a cui attingere nelle fasi di prefigurazione. Le aree dismesse sono riconosciute come ambito di sviluppo plausibile, e sostenibile, per il futuro dei centri urbani. Luoghi della dismissione intesi sia come volumi (manufatti vuoti da reimmettere in un ciclo funzionale) sia come superfici de facto nella disponibilità della collettività. La ricerca si confronta con un tema specifico, il risarcimento ambientale, individuato come causa dello stallo di molti progetti di recupero. Cambiando prospettiva però si fa avanti l'ipotesi che la bonifica possa diventare occasione progettuale preferenziale e inedita attraverso una riconfigurazione morfologico-paesaggistica che non sia solamente mero risultato di operazioni chimico-fisiche o di procedure di messa in sicurezza.

Il Progetto di Architettura come attivatore di processi di rigenerazione è l'incipit: la convinzione è che il progetto debba governare le differenze e le competenze necessarie a indirizzare una rigenerazione plausibile soprattutto in ambiti estesi e fortemente compromessi. Si sono dunque acquisiti come dato gli specialismi, non entrando cioè nel merito delle bonifiche quale modalità tecnica di risanamento da investigare, migliorare o ripensare. Si è ritenuto invece importante definire come le diverse tecniche condizionino e interagiscano con il Progetto: le bonifiche non come reazioni (biologiche) o azioni (meccaniche) ma come segmenti temporali controllati, come occasioni per il progetto di recupero, provando a ricondurre il processo di risarcimento ambientale all'interno di una regia architettonica.

Cornice di riferimento: il recupero di aree in abbandono

Il tema del recupero di aree in abbandono è ampiamente documentato in letteratura ed è presenza stabile nel dibattito contemporaneo, tuttavia le riflessioni sui manufatti della produzione spesso tralasciano letture e

indagini sulle strategie (tipologico-costruttive) di recupero di un edificio in relazione al suolo modellato per effetto delle bonifiche.

La città contemporanea si allarga alla periferia, ingloba aree un tempo esterne al suo tessuto, si confronta con spazi in abbandono spesso contaminati. La riflessione riconduce alle opportunità offerte da questi reliquati provando a individuare processi interdisciplinari capaci di governare le azioni di bonifica.

L'obiettivo è dare una forma ai confini del paesaggio urbano attuando un'attenta riscrittura dei contesti compromessi per renderli luogo privilegiato di espansione. La relazione tra tessuto urbano consolidato e contesti marginali risulta ancora più problematica se riferita al panorama nazionale. Il nostro è un paese ricco di storia e povero di geografia: esistono, infatti, relazioni irrisolte tra paesaggi di scarto e patrimonio storico-monumentale. Si fa riferimento ad esempi come Porto Marghera, orizzonte preferenziale di Venezia, che altera il delicato equilibrio eco-sistemico della laguna veneta e sfuma in terraferma con una mal sopportata lacerazione del paesaggio rurale. Analogamente l'ex distretto industriale di Bagnoli in rapporto di delicata vicinanza con Napoli, i Campi Flegrei e l'area marina protetta del parco di Gaiola; o Siracusa e la propaggine industriale di Augusta Priolo, per citare alcuni casi tra i più emblematici del nostro territorio.

In contesti urbani di questo tipo si riscontrano molte criticità, tutte riconducibili a due grandi questioni, una di natura ambientale, un'altra di natura economico-funzionale. In dismissioni molto estese convivono, infatti, ambiti molto diversi: aree utilizzate solo in parte, aree industriali ancora produttive, ambiti semi riconvertiti al commercio e allo stoccaggio, zone in trasformazione, *derelict land*.¹

Ricognizione di frontiera: la bonifica come occasione progettuale

La riflessione parte dall'osservazione di progetti di recupero esemplari² perché «qualsiasi tentativo di costruzione teorica nel nostro ambito deve, fin dall'inizio, assumere un ruolo ausiliario, una condizione secondaria subordinata alle opere, che sono le autentiche depositarie della conoscenza»(C. Martì Aris)³

Dalle analisi è emerso che la rigenerazione è funzione diretta dei tempi di realizzazione e della sua sostenibilità. Sostenibilità del processo di ri-composizione non solo in termini ambientali: sostenibilità economica (redditività differita) e sostenibilità sociale sono il dualismo da ricomporre attraverso il Progetto di architettura.

La paralisi della riconversione di siti così compromessi è fortemente condizionata da questioni di natura economica. Studi comparativi e analisi concordano nell'inquadrare la causa del problema: da un lato il costo ecologico e sanitario che coinvolge la collettività, dall'altro la necessità di rendere economicamente sostenibile per gli investitori privati l'operazione di riqualificazione.

I parametri tempi, costi, *stigma*⁴ che condizionano l'esito del recupero sono tutti legati alla condizione di compromissione ambientale e all'efficacia dei processi di bonifica.

I diversi registri di riflessione, siano essi a livello puntuale (il manufatto) o a scala urbana, condividono dunque la necessità di un coinvolgimento consapevole delle discipline economiche e ambientali. «L'architetto non è uno specialista. La vastità e la varietà delle conoscenze che la pratica del progetto oggi comprende, la sua rapida evoluzione e progressiva complessità, in nessun modo permettono conoscenze e dominio sufficienti. Mettere in relazione – progettando – è il suo dominio, luogo del compromesso che non significhi conformismo, della navigazione nell'intreccio delle contraddizioni, il peso del passato e il peso dei dubbi e delle alternative del futuro». L'architetto non è dunque uno specialista ma lavora con specialisti e deve avere «la capacità di concatenare, utilizzare ponti tra conoscenze, creare oltre le rispettive frontiere, oltre la precarietà delle invenzioni».⁵

Sulle bonifiche intervengono una molteplicità di interessi: definizione di responsabilità, procedure di controllo, meccanismi di gestione. Questi, insieme all'incertezza degli esiti raggiungibili e alle ambiguità funzionali, atrofizzano i progetti di recupero che faticano a trovare compimento.

Le tecniche di Bonifica sono state studiate, comprese e organizzate in funzione progettuale, non come reazioni o azioni ma come segmenti temporali controllati.

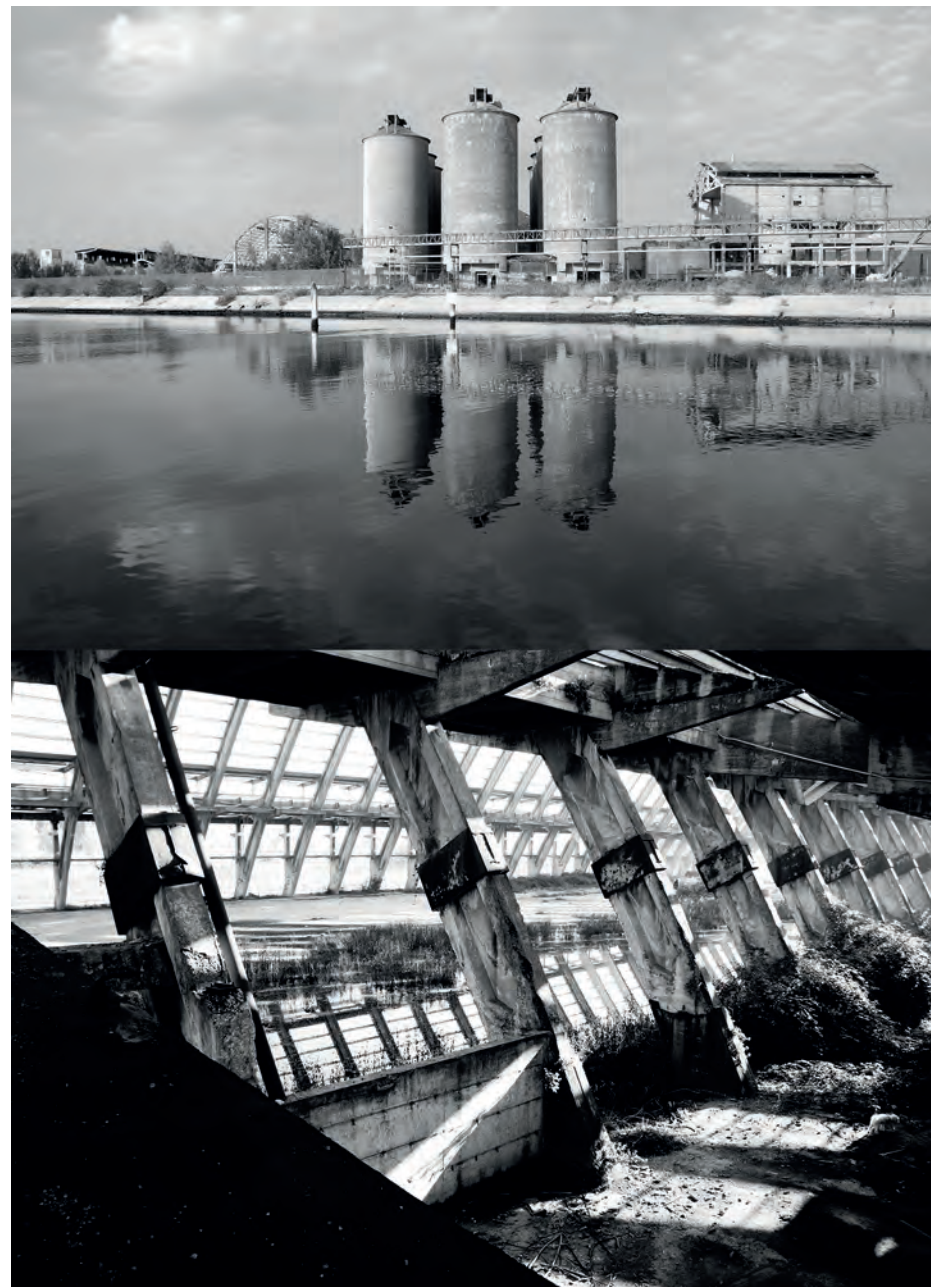
Sperimentare il sistema di interpretazione delle bonifiche su base temporale, permette di sviluppare il progetto di rigenerazione nel senso più ampio del termine: rigenerazione dei suoli (bonifiche), rigenerazione dei manufatti (tecnologie e comfort ambientale), rigenerazione delle funzioni (sostenibilità, impatto economico e sociale), rigenerazione di reti a scala urbana attraverso la messa a sistema di interventi puntuali e controllati nel tempo.

Un primo risultato, seppur in via sperimentale, è una matrice analitico-interpretativa sul rapporto di compatibilità funzioni/bonifica. Governare l'avanzamento delle bonifiche consente di individuare una rosa di funzioni compatibili con il livello di inquinamento raggiunto definendo così lo spazio del Progetto. Si tratta di uno strumento interpretativo che da un lato aiuta a comprendere le trasformazioni in atto (e valutarne gli esiti), e dall'altro di formulare proiezioni progettuali ad attuabilità variabile.

Mettendo a sistema tempo-funzione-livello di bonifica è stato possibile delineare quattro scenari d'uso che provano a governare, attraverso finestre temporali desunte dalla letteratura, il campo delle variazioni progettuali così da scongiurare, almeno in parte, la possibilità di incompiuti e/o di sviluppi mono-funzione.

Il progetto di Architettura dovrebbe partire proprio da questo assunto: i tempi lunghi, i costi elevati e l'esito incerto dell'iter di bonifica rendono difficile, e spesso fallimentare, l'investimento dei privati e il recupero di questi luoghi. La variabile Tempo è fondamentale in chimica come in economia, dunque dovrà essere introdotta anche all'interno del Progetto ipotizzando diversi scenari d'uso, provando così ad assorbire i possibili esiti dell'iter di bonifica. Seguendo la logica matriciale, il cambio di paradigma porterà il progetto ad avere come obiettivo non più solo il raggiungimento del corretto livello di inquinamento residuo in relazione alle funzioni previste, ma dovrà riuscire ad accogliere più funzioni.

L'ipotesi che si delinea è che il Progetto, articolandosi in scenari temporali, possa crescere in relazione alle finestre di monitoraggio dell'iter di bonifica (5 anni) muovendosi su un doppio livello: quello dell'edificio e quello della sua relazione con il terreno contaminato, trattato come incidente capace di moltiplicare le possibilità progettuali. Proprio a questo





tema si dovrebbe dare spazio fin dallo scenario d'uso ipotizzato come immediatamente conseguente all'avvio della bonifica. Un progetto di inverdimento dell'area può infatti accompagnare, da subito, il processo di bonifica chimico-fisica, contribuendo alla degradazione degli inquinanti e agganciando una realtà apparentemente estranea al processo specifico di bonifica: l'opinione pubblica.⁶ Con il primo scenario temporale – il progetto del verde – si innescherà il processo di cambiamento nell'immaginario collettivo. E di nuovo la letteratura (le analisi) ci aiutano nel soffermare l'attenzione sulle responsabilità del progetto, sulla soddisfazione del privato e sul ruolo del pubblico. Si ha un primo cambio di immagine al momento del coinvolgimento “emotivo”, cioè quando l'inizio del processo è capace di innescare attese e scenari a cui affezionarsi. La variabilità diviene così elemento propositivo destituendola della sua implicazione naturalmente negativa. La finestra temporale usata proviene dalla letteratura, così come da normativa viene il rapporto di compatibilità funzioni-bonifica. La logica (e coerenza) delle conseguenze disegna un *fil rouge* che si può sempre ripercorrere e, analogamente, le verifiche dello stato di avanzamento della bonifica dettano il verso della funzione. Cercare, trovare una rosa di funzioni che rendono appetibile ciascun livello di bonifica raggiunto e raggiungibile è l'interstizio su cui si esercita l'immaginazione del Progetto.

Questo approccio non può risolvere le difficoltà – di natura economica ed eco-sistemica – di intervenire in questi contesti, ma prova a governare il fenomeno introducendo la possibilità di parziali ritorni dell'investimento attraverso attività e usi temporanei, risarcendo l'area sia di decoro sia di aspettative immediate e più vocazioni differite nel tempo.

Il Progetto di Architettura prova così a sdoganare il passato scomodo di un territorio compromesso, prefigurandone un futuro che potrà avvenire solo coinvolgendo logiche economico-funzionali che necessitano di essere ripensate in termini etici, richiamando tutti i soggetti coinvolti ad un rinnovato senso di responsabilità civile: ritrovare le radici comuni tra città – *óikos* – economia ed ecologia.⁷

Note

¹ Lembi di terreno di risulta.

²Si è definito un quadro sintetico di una selezione di progetti almeno in parte realizzati. Si è cercato di dar conto della storia dei progetti, della loro localizzazione e dimensione, degli attori coinvolti nel processo di trasformazione, dei tempi di realizzazione e della situazione di compromissione ambientale. Tra questi ricordiamo Il caso dell'Emsher Park e i suoi 90 progetti puntuali, il Gas Work park di Seattle, Il Seonyudo Park a Seoul, o i casi italiani del Parco Dora – Spina 3 a Torino, Bagnoli e Napoli, Waterfront e progetto Blueprint del porto di Genova.

³C. Martì Aris, *La cimbra y el arco. Una nota sobre la investigacion en arquitectura*, in *Silenzi Eloquenti*, Marinotti Editore, Milano 2002, p. 6.

⁴Stigma: Magnificazione o amplificazione della percezione di rischio per la popolazione. Marchio negativo che tende a perdurare nel tempo anche dopo la bonifica. Cit. S. Tonin, M. Turvani, *Contaminazione e bonifica: risultati di un'inchiesta nazionale su conoscenza, opinioni e percezione del pubblico*; in D. Patassini (a cura di), *Contaminazione, Rischio e Stigma*, Marsilio editore, Venezia 2011, p. 22

⁵A. Siza, Sulla Pedagogia, Casabella n 770/2008, pp. 3-5

⁶«La differenza tra bonifica “radicale” e messa in sicurezza è, per quanto riguarda una possibile fruizione dell’area, una questione temporale: la scelta, infatti, non incide sulla capacità del progetto di formulare ipotesi di ri-disegno morfologico delle aree inquinate né sulla possibilità di restituire aree almeno ambientalmente e naturalisticamente riabilite (parchi non accessibili al pubblico)». (G. Carnevale, E. Giani, 2006)

⁷S. Settis, *Se Venezia muore*, Giulio Einaudi editore, Torino 2014, p. 89

Didascalie

Fig. 1: Ex Agrimont, Porto Marghera (©IPeron)

Fig. 2: Schema generale di un progetto di ripristino ambientale

Fig. 3: La Matrice livelli residui/uso in relazione alle finestre temporali di rigenerazione

Fig. 4: Emsher Park, Duisburg Nord (©IPeron)

Bibliografia

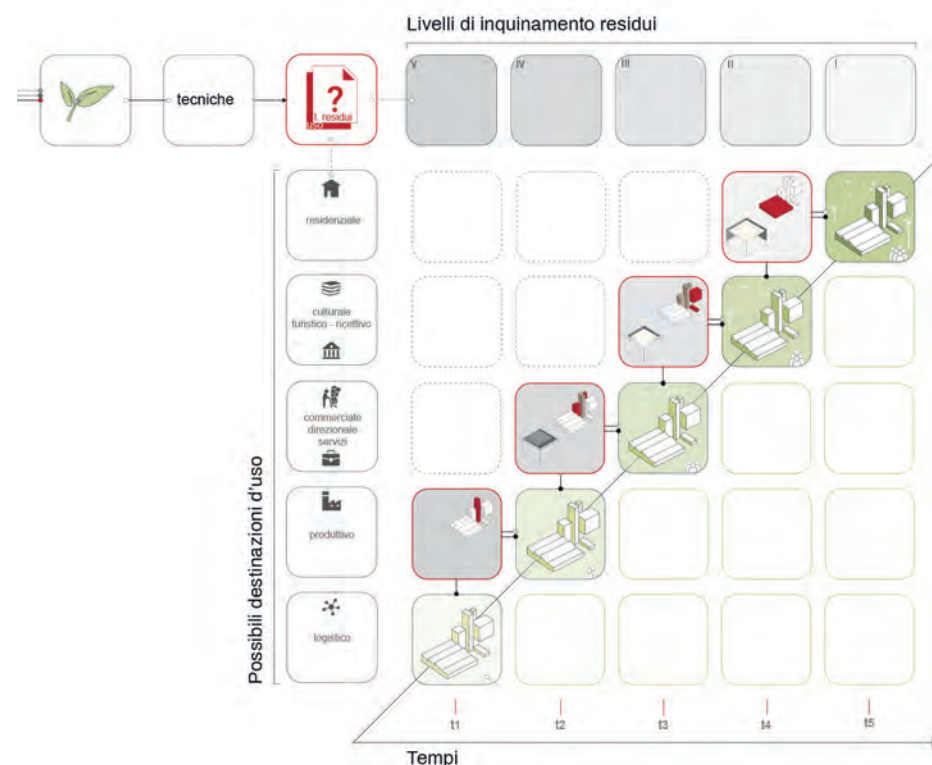
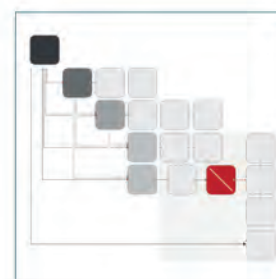
Irene Peron (2019), “Remediation shapes. Adriatica Malthouse, scenarios despite the neglect” in “World Heritage & Legacy” International Forum, *Architecture Heritage & Design*, n. 4/2019, Roma, Gangemi Editore.

Esther, Giani; Irene Peron (2018), *Porto Marghera ATLAS*, Barcellona - Trento, List LAB.

Irene Peron (2018), “Potenzialità Contese. Porto Marghera, una questione di metodo” in Giulia Fini, Valeria Saiu, Claudia Trillo (a cura di), “UPhD Green, Il dottorato come luogo esplorativo della ricerca sulla sostenibilità”, Servizio Monografico, *Planum. The Journal of Urbanism*, n. 37, Vol.II/2018.

Irene Peron (2016), *Potenzialità Contese. Porto Marghera, una questione di metodo*, Milano, PoliMi (tesi dottorato).

Salvatore Settis (2014), *Se Venezia muore*, Torino, Giulio Einaudi editore.





Lidia Fersuoch (2013), *Confondere la Laguna*, Venezia, Corte del Fontego editore.
Domenico Patassini (a cura di) (2011), *Contaminazione, Rischio e Stigma*. Venezia, Marsilio Editore.
Fabiola Minello (2010), *Fitorisanamento di suolo Contaminati da metalli pesanti e metalloid*, Venezia, Università Ca' Foscari.
Alvaro Siza (2008), "Sulla Pedagogia", in *Casabella* n. 770/2008, pp. 3-5
Giancarlo Carnevale; Esther Giani (2006), "Progettare il futuro" in N. Benatelli et all., *Laboratorio Marghera tra Venezia e il nord est*, Venezia, Nuova Dimensione.
Carlos, Marti Aris (2002), *Silenzi Eloquenti*, Milano, Marinotti Editore.

Al di là del muro. Progetto di rigenerazione urbana per l'area San Salvi a Firenze

Francesca Privitera

Università degli Studi di Firenze, DIDA – Dipartimento di Architettura, ricercatrice universitario tipo B, ICAR 14, francescaprivitera@unifi.it

In Italia l'entrata in vigore della legge 180 del 1978 ha decretato la chiusura dei manicomi avviando un lento processo di dismissione di questi grandi complessi ospedalieri.

I presupposti dell'intervento proposto da un gruppo di ricerca del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze per l'area dell'ex Ospedale psichiatrico San Salvi, si trovano nel riconoscimento nell'ex manicomio di una condizione di 'patrimonio culturale integrato', ovvero costituito da beni materiali e immateriali, e nella convinzione che riqualificare questa area non significhi solo recuperare, conservare, demolire e stabilire un diverso programma funzionale, ma significhi molto di più. Si tratta di attribuire a quel microcosmo, che per secoli aveva rappresentato l'isolamento e l'esclusione dalla vita comunitaria, un nuovo significato, che pur riflettendo la nostra evoluzione storico-culturale non cancelli la memoria di quei luoghi, così che non sia dimenticato ciò che la società in passato, al contrario, aveva tentato di lasciare all'oblio.

Passato e presente alimentano sinergicamente il senso di questo luogo aprendolo a nuovi possibili significati: l'area dell'ex manicomio, un tempo simbolo della costrizione della libertà dell'individuo, ora diviene il luogo di una ritrovata libertà e socialità.

Al di là de muro

In Italia l'entrata in vigore della Legge 180 ispirata dalle teorie del medico Franco Basaglia decretò la chiusura dei manicomi, avviando un lento processo di dismissione di questi vasti complessi ospedalieri, al quale è seguito a volte un virtuoso recupero architettonico e funzionale, ma più spesso l'abbandono e il degrado.

Questo stesso destino ha in parte coinvolto anche l'ex manicomio San Salvi a Firenze, progettato nel 1890 dall'architetto Giacomo Roster, e che oggi costituisce una sorta di 'isola' segnata da fenomeni di incuria e degrado, all'interno del tessuto urbano.

Il fatto che l'area abbia mantenuto nel tempo una molteplicità di funzioni pubbliche e di servizio alla cittadinanza e che costituisca la seconda area verde per estensione della città, non sono stati sufficienti a garantirne l'integrazione nella forma urbana. A partire dalla seconda metà del secolo scorso, infatti, la città ha cominciato ad avanzare in direzione

sud-est, accerchiando l'area S. Salvi senza integrarla, e anzi confermandone l'isolamento. Oggi un'importante linea ferroviaria la costeggia lungo il lato sud, un vasto plesso scolastico che volge i suoi fronti verso la città e i suoi retri verso l'ex manicomio si trova a nord dell'area, ed infine lungo molti tratti del perimetro dell'ex manicomio insiste ancora il muro di cinta originario. Infatti, come gran parte degli ospedali psichiatrici dell'epoca anche il manicomio fiorentino fu concepito da Roster lontano dal nucleo urbano, come una cittadella autonoma immersa nel verde e isolata da un muro di recinzione che includeva, oltre al nucleo ospedaliero vero e proprio fondato su un rigoroso impianto simmetrico, un'ampia porzione di territorio destinato all'agricoltura e ai manufatti necessari a rendere il complesso manicomiale completamente autosufficiente e indipendente dalla città.

L'ospedale, quindi, vera e propria città psichiatrica, simulava una comunità, ma ristretta e controllata clinicamente, isolata dalla vita reale e sospesa, come un'eterotopia, tra realtà e finzione, libertà e prigionia, cura e abbandono, presenza e oblio. Al contempo, però, il progetto di Roster è contraddistinto da una visione progettuale più ampia che spazia al di là dell'imprescindibile muro di cinta del manicomio per abbracciare con lo sguardo la campagna fiorentina e la città, superando idealmente il limite fisico del recinto di reclusione.

Lo spazio aperto, quello progettato e quello naturale, è parte integrante e complementare al progetto architettonico. Roster elabora una grande varietà di spazi intermedi che mediano il passaggio e la relazione tra architettura e spazio aperto a partire dal nucleo ospedaliero centrale verso l'esterno.

I padiglioni destinati alla degenza hanno una configurazione aperta, a "C" e ad "L", sono dotati di ampi loggiati e collegati gli uni agli altri tramite percorsi porticati, tra di essi si aprono giardini parzialmente racchiusi e protetti destinati al riposo e alla sosta, il tutto è poi circondato da un viale alberato ellittico lungo circa 1 km che funge al contempo da anello distributivo principale e da viale per il passeggio, altre zone sono tenute a parco, mentre più lontano si distendono i terreni destinati al lavoro nei campi dei pazienti, e oltre ancora, al di là del muro, si apre infine il paesaggio con la corona delle colline fiorentine e la città in lontananza;

un miraggio irraggiungibile oltre quel muro di cinta che protegge, ma soprattutto isola e nasconde, il complesso psichiatrico e la drammatica quotidianità dei suoi abitanti.

Oggi gli spazi verdi hanno perso la loro originaria varietà e identità, e il vincolo tra architettura e spazi aperti che dava ampio respiro al progetto di Roster è gravemente compromesso, nonostante l'insieme architettonico abbia mantenuto nel corso del tempo i propri tratti fondativi, pur accogliendo altre funzioni.

Infrangere i confini

Il progetto procede dal presupposto fondamentale che rigenerare l'area dell'ex ospedale psichiatrico significhi risemantizzare questo luogo, ovvero rifondarne il significato, senza cancellarne però la memoria storica. Il progetto tesse una relazione tra l'ariosa visione progettuale di Roster con il principio che il disegno dello spazio aperto e la vita comunitaria sono indissolubilmente vincolati.

Si tratta, quindi, di ripensare a quel limite fisico che già Roster aveva idealmente tentato di varcare, per superarlo e cucire, questa volta, una trama di relazioni fisiche e sociali tra l'ex manicomio e la città.

Il progetto guarda alle potenzialità di quest'area verde ricca di alberi secolari - tigli, lecci, cipressi - e trova nel viale ellittico che circonda il nucleo ospedaliero principale la matrice di un parco urbano a servizio della collettività. Da qui il parco si irradia verso l'esterno raggiungendo la città ed entrando in risonanza con il paesaggio, trasformando così il sistema dell'ex ospedale psichiatrico da chiuso e centripeto, come era in origine, ad aperto e radiale: qui ora si mescolano le connessioni fisiche, funzionali e simboliche con l'intorno urbano.

Il viale alberato che prima era ad uso esclusivamente carrabile ora diviene anche ciclabile e pedonale. Lungo il suo perimetro si sviluppa un sistema di spazi pubblici in successione dedicati allo svago, allo sport, all'incontro e alla cultura, il cui disegno riprende le tracce della città nel tentativo di ricucire trame interrotte.

Il muro di cinta preesistente cessa di essere una barriera di confine tra due sistemi, quello introflesso della cittadella psichiatrica e quello urbano, e anzi diviene parte integrante del progetto del parco, definen-

do a seconda dei casi il margine e il contenimento di luoghi dedicati a specifiche attività. L'apertura di nuovi varchi lungo il suo perimetro e la riapertura di percorsi storici caduti in disuso nel passato facilitano il collegamento tra la città e l'area San Salvi, rendendola facilmente accessibile ai cittadini.

È così che lo stesso segno acquista un nuovo significato: la forma dell'esclusione, il recinto che esclude e separa, si converte ora in forma di inclusione, un filtro permeabile che mette in relazione fisicamente e simbolicamente persone e luoghi. Una rete di nuovi percorsi facilita il movimento di coloro che frequentano il parco, facendo sì che l'intera area diventi vitale in ogni sua parte.

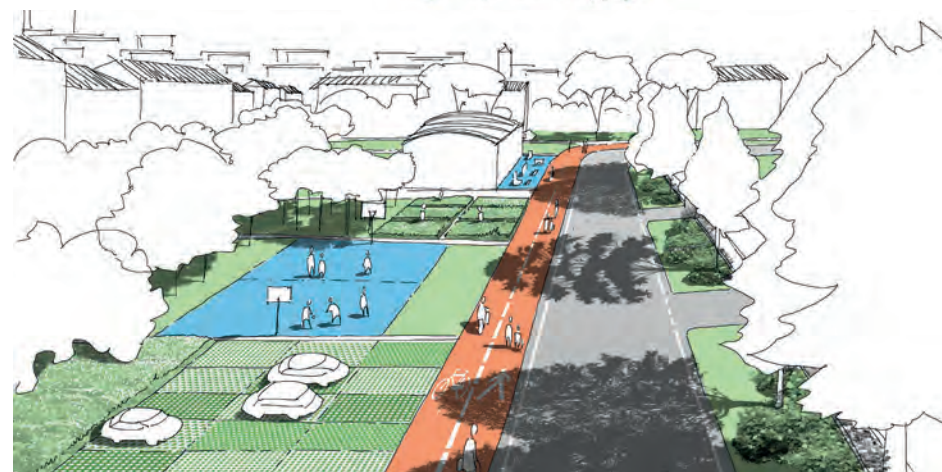
Il progetto prevede inoltre di riportare, per quanto possibile, il nucleo ospedaliero principale alla sua chiarezza compositiva originaria, attraverso la demolizione di quei manufatti costruiti disordinatamente nel corso del tempo per far fronte a necessità funzionali in continua evoluzione e privi di qualità architettonica. Le funzioni previste all'interno dei padiglioni rimangono prevalentemente legate alla sanità e all'istruzione, mentre una quota è ora destinata a funzioni residenziali.

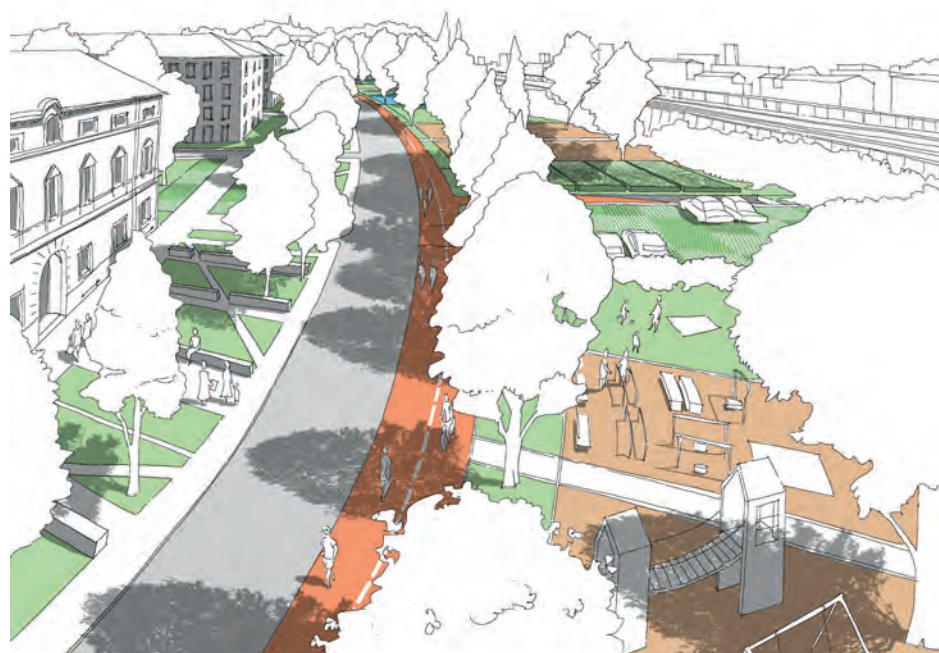
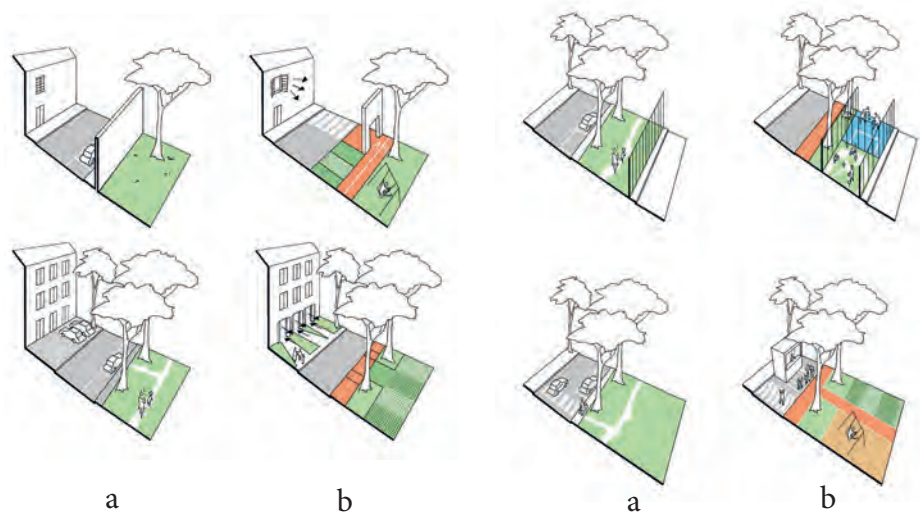
L'antico equilibrio tra architettura e spazio verde è così in parte ristabilito: gli spazi aperti tornano ad avere un legame indissolubile con l'architettura e ora anche con la vita comunitaria.

È così che lo stesso luogo acquista un inedito significato: l'ex cittadella psichiatrica che un tempo per i cittadini era stata il simbolo dell'esclusione, della separazione, della costrizione della libertà dell'individuo, ora diviene il simbolo di una ritrovata libertà e socialità, della possibilità e della necessità nella contemporaneità di infrangere attraverso l'azione creativa dell'uomo barriere e confini sia fisici che teorici.

Ciò che fu spazio eteropico ora diviene spazio urbano, ovvero spazio di movimento, di convivenza civile, di scambio e di dialogo.

L'ex ospedale psichiatrico che in passato fu il luogo della privazione dei diritti e della perdita della identità dell'individuo ora prefigura, al contrario, una polarità urbana nella quale gli uomini, come auspicava Basaglia, tornano ad essere centrali: qui si incontra una comunità democratica che condivide valori come la pluralità, l'accoglienza e l'uguaglianza.





Didascalie

Figura 1: Concept di progetto: recupero della forma architettonica originaria - viale alberato ellittico ciclo pedonale - parco urbano radiale.

Figura 2: Vista prospettica dell'area da nord.

Fig.3: Integrazione dei limiti: a - stato attuale b- stato di progetto.

Figura 3: Vista prospettica dell'area San Salvi da sud.

Bibliografia

Cesare, Ajroldi, Maria Antonietta ,Crippa, Gerardo, Doti, Laura, Guardamagna, Cettina, Lenza, Maria Luisa, Neri (2013), *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, ed. Electa.

Franco, Basaglia (1968), *L'istituzione negata*, Torino, Einaudi.

Angela, D'Agostino (a cura di) (2017), "Rapporto sullo stato degli ospedali psichiatrici in Italia", *Festival dell'architettura magazine*, n.41, luglio-settembre, a. VIII.

Daniele, Donghi (1935), "La composizione architettonica, voce manicomio" in id., *Manuale dell'Architetto*, UTET, Torino.

Donatella, Lippi (1996), *San Salvi, la storia di un manicomio*, Firenze, ed. Olschki.

Giovanni, Michelucci (1984), "Il crollo di un antico limite. Un'immagine di Firenze tra il carcere delle Murate e il manicomio di San Salvi", in *La Nuova Città*, 5, pp. 913.

Il progetto presentato è stato sviluppato nell'ambito di una Convenzione di Ricerca tra il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e l'Azienda Sanitaria Toscana. Gruppo di Ricerca: Fabrizio Rossi Prodi, Francesca Privitera, Emiliano Romagnoli, Antonino Terrana.

I luoghi del lavoro del '900. Trasformazioni e nuovi usi

Francesco Paolo Protomastro

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR/14,
francescopaolo.protomastro@poliba.it

Nel corso della seconda metà del secolo scorso gran parte dei territori urbanizzati sono stati testimoni di un progressivo movimento di ritrazione¹ dell'attività umana dagli insediamenti e dai manufatti che ne hanno segnalato e testimoniato la presenza per lungo tempo, tra i quali, in particolar modo, quelli del lavoro industriale e manifatturiero. Le proporzioni del fenomeno, le cui cause sono principalmente da ricondurre alla modificazione dei sistemi produttivi di stampo fordista ed i cui effetti si possono misurare con ampi gradi di similitudine in ogni contesto urbanizzato, hanno reso i paesaggi della dismissione industriale uno tra i più evidenti elementi di crisi della forma e della condizione della città contemporanea.

Lo studio dei caratteri del territorio evidenzia come, nella maggior parte dei casi, le aree destinate alla produzione costituiscano la parte dominante dei grandi come dei piccoli centri urbani, eccedendo, da un punto di vista strettamente dimensionale, la loro stessa estensione e quella della limitrofa periferia. Il patrimonio industriale possiede quindi in sé la potenza necessaria per costituire la più rilevante testimonianza storica della cultura urbana, ancora capace di determinare l'immagine della città, dei territori e dei paesaggi delle civiltà occidentali. La definizione di una teoria per il recupero delle aree produttive in stato di abbandono è quindi invocata come uno stato di necessità quantomai determinante per il progresso della disciplina architettonica sulla cultura del progetto urbano².

La re-interpretazione della fabbrica come abri souverain

La questione della dismissione industriale deve essere intesa come il risultato di una crisi di natura prettamente funzionale, seguita da processi di dislocamento e rilocalizzazione delle attività produttive. Tale fenomeno non mette in discussione il valore morfologico e spaziale dei luoghi in cui si è manifestato, ancora capace di produrre una progettualità che ne invoca il recupero. In aggiunta, il passaggio dall'egemonia del lavoro industriale a quella del lavoro cognitivo, contraddistinto da una predominante componente immateriale, che ancora non permette di identificarsi in spazi compiuti, ha generato una visione ingannavole della fabbrica

fordista come luogo circoscritto, chiuso in sé stesso, specificatamente destinato ad una produzione specialistica. Il progresso delle fabbriche del '900 dimostra piuttosto la loro capacità di trasformare continuamente il proprio assetto tecnico, innovandosi per adattarsi da un lato alle insurrezioni operaie e dall'altro alle mutevoli esigenze della catena di montaggio³. Ciò a seguito dell'assunzione del principio spaziale della 'pianta tipica'⁴, capace di sfruttare al massimo i vantaggi della costruzione a scheletro, in cui l'architettura viene ridotta ai soli elementi dell'involucro e dei sostegni. Il carattere di universalità, adattabilità e flessibilità proprio della 'pianta tipica' rimanda a quel valore spaziale accennato in precedenza, capace persino di emergere con rinnovato significato all'interno delle fabbriche abbandonate, ridotte dall'azione degradante del tempo ad una condizione di 'approssimazione edilizia' che ne mette in mostra gli elementi costitutivi della loro architettura. Il progetto architettonico deve quindi adottare tali forme per sottoporle ad un processo di re-interpretazione e di restituzione di senso, scongiurando il rischio di considerarle dei semplici contenitori in attesa di ospitare nuovi cicli di vita, ma organismi architettonici di cui vanno riaffermate le specificità, alla ricerca di quello che Rogers chiama «equilibrio dinamico tra memoria ed invenzione». La rivendicazione dei caratteri fondativi dello spazio può essere espressa mediante l'idea dell'*abri souverain*: la grande copertura della fabbrica, svuotata dall'ingombro dei suoi macchinari, definisce il luogo in cui si stabiliscono spazi ricondotti ad una scala adeguata allo svolgimento della vita e del lavoro dell'uomo. La severa nobiltà della fabbrica fu esaltata in questa direzione da Mies van der Rohe, che, nel 1942, utilizzò una fotografia dello spazio interno del Glenn Martin Aircraft Plan di Albert Kahn come retroscena per raffigurare la prospettiva di un suo progetto per una Concert Hall⁵. Attraverso lo studio e il confronto di progetti ricavati dall'esperienza architettonica contemporanea, a cui viene riconosciuto un elevato grado di paradigmaticità nel loro tentativo di far corrispondere forme e declinazioni differenti a questo principio di composizione, è possibile costruire un contributo alla definizione di una teoria progettuale di intervento sul patrimonio industriale.

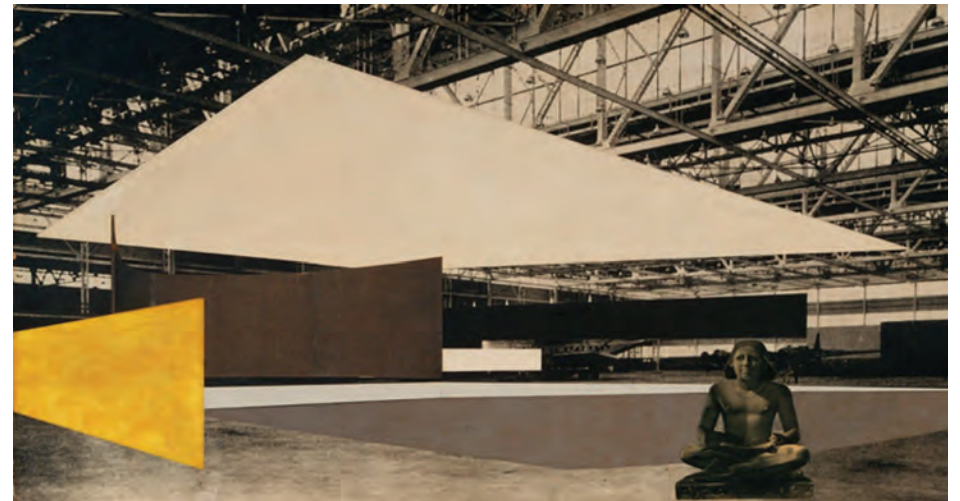
Il SESC Fábrica Pompéia di Lina Bo Bardi

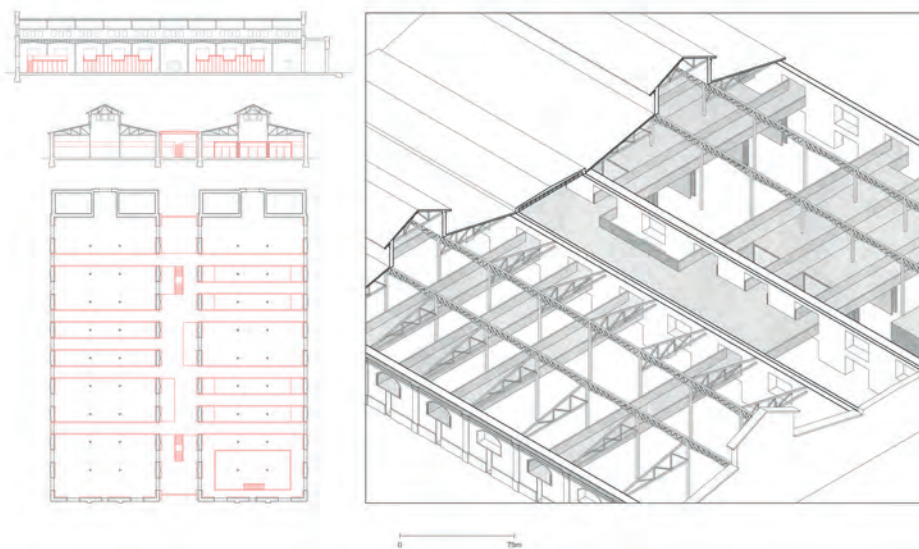
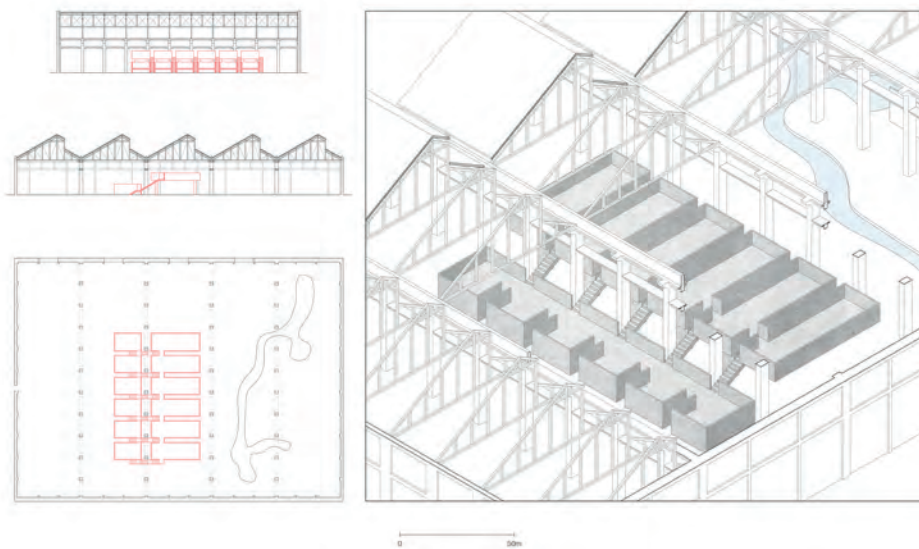
Il progetto del SESC Fábrica Pompeia di Lina Bo Bardi, realizzato nel 1977, propone il riuso di una cittadella industriale nel centro consolidato di San Paolo. L'insediamento, composto da due serie lineari di capannoni a navate longitudinali aggregate, con copertura a falde, conserva, anche a seguito del progetto, la sua originale configurazione. La mancanza di partizioni all'interno dei capannoni definisce un *continuum* spaziale a cui viene attribuito, secondo le logiche del progetto di riuso, un valore pubblico, configurandosi come uno spazio fluido dal carattere urbano, una piazza coperta aperta ad un rapporto diretto con il tessuto della città. Gli unici elementi che occupano parte di questo spazio rimandano ad un sistema di stanze concluse e prive di copertura, disposte in successione e su ordini paralleli distribuiti su due quote differenti. La dimensione del sistema e la misura della sua articolazione verticale non alterano l'integrità morfologica della fabbrica, bensì esaltano l'organicità dello spazio individuato dalla sua grande copertura. Le stanze, non solo risultano proporzionalmente sottomesse alla scala dell'edificio preesistente, ma riescono a stabilire un principio di occupazione del luogo che tiene conto dei suoi caratteri costitutivi. Esse si appropriano autonomamente dello spazio di due campate parallele, ponendosi, in un caso, in continuità con la quota della fabbrica e, in un altro, al di sopra di un sistema dilatato di setti murari. Le due serie di stanze vengono ricondotte ad un sistema comunicante mediante la presenza di collegamenti verticali, disposti nello spazio individuato dai pilastri preesistenti. La scansione con cui i setti murari vengono disposti nello spazio della campata, e la loro stessa dimensione, tiene invece conto della alternanza pieno/vuoto dettata dagli stessi pilastri. Ricavando le regole stesse della sua definizione formale dal dialogo con gli elementi del luogo in cui si stabilisce, il progetto di Lina Bo Bardi è capace di esaltarne il valore spaziale, permettendo un dialogo ed un equilibrio tra gli elementi della composizione (la grande copertura, l'ordine dei pilastri, il nuovo sistema di stanze) capace di esprimersi solo mediante il principio del riparo sovrano e la sua intrinseca capacità di stabilire tra gli stessi elementi un rapporto di reciproca necessità.

La Casa del Lector di Ensamble Studio

Attraverso l'analisi del progetto di Ensamble Studio del 2012 per il recupero ed il riuso di due capannoni dell'ex mattatoio del Matadero di Madrid, è possibile indagare una differente declinazione di questo stesso principio compositivo. Ciò che, principalmente stabilisce la distanza con il progetto del SESC Fábrica Pompeia, è da ricondurre ad una diversa relazione tra elemento 'contenente' ed elemento 'contenuto'.

I due capannoni, prossimi ma indipendenti, sono riconducibili al tipo dell'aula basilicale a tre navate, declinato con la medesima configurazione e con il medesimo linguaggio. L'intervento progettuale ne sottolinea l'indipendenza di fondo, stabilendo tra di essi una differenza nella strategia di occupazione dello spazio. Nel primo caso, gli ordini di pilastri che scandiscono lo spazio delle tre navate di cui si compone l'aula dettano la posizione e le proporzioni di una successione regolare di stanze, pensate ad una scala minore rispetto a quella dell'edificio industriale, in modo da esse completamente contenute in esso. Lo spazio un tempo riconducibile a quello della fabbrica viene quindi ridotto a spazio di distribuzione tra le stanze. Diversamente, nel secondo caso, le tre navate vengono lasciate completamente libere da qualsiasi forma di strutturazione conclusa dello spazio, escludendo così ogni possibilità di intervento che non possieda un carattere di flessibilità e provvisorietà. Le due aule entrano in seguito a far parte di un sistema organico e comunicante mediante la chiusura dello spazio interstiziale che le separava e la definizione di un sistema di ponti attrezzati, capace di disegnare una trama ortogonale opposta rispetto alla direzione dettata dalla loro configurazione basilicale, definendo tra di esse una inconsueta continuità spaziale. I ponti contribuiscono a conferire finitezza al progetto, definendosi, in un caso, come copertura del sistema delle stanze e, in un altro, come dei 'luoghi dello stare' dal quale assistere all'uso sempre diverso che viene fatto dello spazio della fabbrica. Mediante questo intervento Ensamble Studio re-interpreta il principio del riparo sovrano, proponendo una elaborata e complessa strutturazione dello spazio, capace di riconoscere nel luogo individuato dalla grande copertura della fabbrica uno sfondo comune nel quale narrare la sua rinnovata articolazione.





Note

- ¹ L'espressione «[...] movimento di ritrazione [...]» viene utilizzato da Vittorio Gregotti all'interno dell'Editoriale di *Rassegna*, n° 42, Giugno, 1990.
- ² Il presente contributo rientra in una trattazione più ampia affrontata nella tesi di dottorato in "Conoscenza e Innovazione nel Progetto per il Patrimonio", XXXIII ciclo, ICAR/14, dal titolo "I luoghi del lavoro del '900. Trasformazioni e nuovi usi" (relatore: Prof. Nicola Martinelli; co-relatore Prof.ssa Anna Bruna Menghini) di Francesco Paolo Protomastro, Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienza dell'Ingegneria e dell'Architettura.
- ³ Su questo tema si veda il contributo di Pier Vittorio Aureli dal titolo "Il Ritorno della Fabbrica", pubblicato da *Redazione*, Gennaio, 2017.
- ⁴ Su questo tema si veda: Rem Koolhaas (1993), "Typical Plan", *S,M,L,XL*, New York, Monacelli Press, pp 336-350.
- ⁵ Su questo tema si veda: Neil Levine (1998), "The Significance of Facts: Mies's Collages up Close and Personal", *Assemblage*, n° 37, Dicembre, 1998, pp 70-101.

Didascalie

Fig. 1: Fotografia storica dell'interno della Kleinmotorenfabrik del complesso AEG di Peter Behrens, Berlino.

Fig. 2: "Progetto per un piccolo museo", Ludwig Mies van der Rohe. Collage sulla base di una fotografia del Glenn Martin Aircraft Plan di Albert Kahn, Baltimore.

Fig. 3: Sezione trasversale, sezione longitudinale, pianta e assonometria del progetto SESC Fábrika Pompéia di Lina Bo Bardi. Ridisegno dell'autore.

Fig. 4 Sezione trasversale, sezione longitudinale, pianta e assonometria del progetto SESC Fábrika Pompéia di Ensemble Studio. Ridisegno dell'autore.

Bibliografia

- Vittorio Gregotti (1990), "Editoriale", in *Rassegna*, n° 42, Giugno, 1990, pp 4-6.
- Carlos Martí Arís (1993), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Torino, CittàStudi.
- Olivia de Oliveira (2000), "Lina Bo Bardi. Centro sociale e sportivo SESC Fábrika Pompéia", in *Casabella*, n° 681 Settembre, pp 44-47.
- Ernesto Nathan Rogers (2006), *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Milano, Marinotti (prima edizione Bari 1961).
- Carlo Moccia (2012), *Architettura e Costruzione*, Aión, Firenze.
- Ensemble Studio (2012), "Casa del Lector, Matadero", in *Casabella*, n° 820, Dicembre, 2012, pp 32-37.
- André Vainer (2013), *Cidadela da Liberdade*, San Paolo, Sesc.
- Pier Vittorio Aureli (2013), *The city as a project*, Berlino, Ruby Press.
- Pier Vittorio Aureli (2017), "Il ritorno della fabbrica. Appunti su territorio, architettura, operai e capitale", in *Redazione*, Gennaio, 2017.

La polisemia del patrimonio industriale di Seraing

Marianna Sergio

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DIARC - Dipartimento di Architettura, dottoressa in architettura, ICAR 14, marianna.sergio@gmail.com

L'indagine, l'osservazione e la reinterpretazione del significato di città industriale introduce una profonda riflessione sul patrimonio, interrogandosi sulla sua reale consistenza, sulla sua forma e sulla sua identità.

Derivata dal francese Bergeron, la nozione di patrimonio industriale trascende la mera individuazione dei beni architettonico-culturali ed economico-ambientali, proponendo una differente lettura, espressione della valorizzazione e risemantizzazione degli elementi caratteristici della città. Il patrimonio comprende non solo gli oggetti architettonici da preservare, ma anche tutte le tracce meno evidenti - dalle *maisons ouvrières* agli *ateliers* urbani - rappresentando sia una testimonianza dell'evoluzione delle forme del lavoro sia una tassonomia della storia del fenomeno industriale, nei suoi aspetti tecnico-produttivi, sociali e spaziali.

In questo contributo, è affrontato il tema del patrimonio e del paesaggio industriale di Seraing, uno dei principali centri di produzione siderurgica nella provincia di Liegi e tema di una ricerca e di una tesi svolta in Belgio. La strategia dello sguardo adottata per la ricerca si rileva, mutualmente, selettiva e inclusiva nel cadenzato susseguirsi di un restringimento del campo di osservazione, ridotto ad unico aspetto della realtà urbana nell'alienazione del waterfront, e di una dilatazione del campo prospettico, che arriva a comprendere tutte le declinazioni dello spazio urbano e abbandonare le categorie con cui la tradizione disciplinare dell'architettura è solita riferirsi alla città industriale.

Alla città di Seraing è, dunque, riconosciuta una duplice identità: da un lato essa è costituita da una serie di oggetti reali fisicamente presenti nel territorio, dall'altro questi stessi oggetti, uniti al repertorio di forme e declinazioni progettuali che li hanno resi possibili, costituiscono una serie di materiali, indispensabili alla ricerca.

Seraing: la cité ardente tra identità industriale e vocazione territoriale.

Entità costantemente mutevole, espressione ed esito della complessità della natura, della cultura e delle azioni antropiche che agiscono sul paesaggio nella loro sedimentazione storica e nel loro impatto attuale,

la città di Seraing rappresenta un territorio complesso, impregnato di una memoria industriale e scandito dagli *châteaux* degli imprenditori e dalle cattedrali degli impianti siderurgici. Un composito palinsesto sul quale si depositano, si sovrappongono e si accumulano le tracce che costituiscono il racconto di quel che è stato e delle trasformazioni in atto, nonché le tracce che descrivono le categorie di analisi e di lettura delle recenti formazioni urbane e sociali.

Situata sulla riva destra della Mosa, Seraing è alla fine del XVIII secolo un luogo di ristoro e di caccia per i *princes-évêques* di Liegi e gli aristocratici del tempo, immerso in uno scenario bucolico caratterizzato dai suoi campi e dai suoi boschi. Questo villaggio rurale riscrive le pagine della sua storia e raggiunge il suo apogeo nel corso del XIX secolo, evidenziando il passaggio da centro di piccoli agricoltori e carbonieri ad agglomerato di fabbriche, miniere di carbone e quartieri popolari.

L'identità di Seraing è di una città industriale in cui forti sono gli echi della rapidità dei cambiamenti: emblematico il Palais de Seraing, che subisce trasformazioni ed oltraggi divenendo da sede della «*résidence principiare depuis Henri de Verdun*»¹ a sede del produttore di acciaio John Cockerill.

All'origine di questa scelta sono le peculiarità e i beni geomorfologici del sito, caratterizzato da abbondanza di carbone, da ampie aree disponibili e dalla presenza della Mosa come canale di comunicazione per il trasporto delle materie prime e delle merci. Un'altra visione lega questa volontà a vantaggi strettamente geografici dovuti alla vicinanza di Liegi, come mercato di sbocco e concentrazione di capitali, nonché alla contiguità di vaste regioni agricole, servite da diverse vie di comunicazione, sia fluviale sia stradale, che divengono veri e propri bacini di manodopera.

L'utilizzo dello spazio è soggetto agli investimenti e al deprezzamento economico, sicché il paesaggio diviene esso stesso oggetto di consumo, frammentandosi. Difatti, i resti del patrimonio industriale – gli stabilimenti Cockerill di Seraing, la Cockerill-Sambre, il Terril Perron Ouest e gli *hauts-forneaux* – creano dei recinti inaccessibili attorno ai quali si distribuiscono i blocchi delle abitazioni operaie, caratterizzate da un'ar-

chitettura povera e riconoscibile in mattoni rossi a vista. Nello specifico questo sistema viene tenuto insieme sia dal passaggio, ad un layer sovrappeso, di tubazioni e di nastri trasportatori, che tagliano, incorniciano e dominano gli spazi, sia dalla disseminazione di molteplici edifici connessi alla produzione e al colosso di Arcelor Mittal, quali gli Atelier Centraux, la Salle des fêtes d'Ougrée-Marihaye, l'antico ospedale, la Maison des Ingénieurs e lo Château de Transester con il suo parco.

Altresì, l'elemento matrice e motrice è il fiume. La Mosa è la forza che attiva il processo produttivo e che tiene insieme tutti gli elementi dell'organismo. Essa rappresenta «*le ground zero*»², che definisce la chiave di lettura per raggiungere una conoscenza approfondita e condivisa della città attraverso una narrazione dei cambiamenti naturali e artificiali del territorio. Un procedimento di scomposizione e ricomposizione simultanea rende, invero, possibile la comprensione dei caratteri naturali, antropici e metaforici con un approccio che considera i livelli che costituiscono la città non come sovrapposizioni diacroniche, ma come intrecci sincronici. Dalla pluralità e dalla scoperta di questi frammenti interconnessi, la narrazione della città di Seraing si focalizza sulla trasformazione del valore della Mosa, divenuta barriera che isola e si isola dalla vita della città, laddove il collegamento fra le due estremità è garantito da ponti esclusivamente a percorrenza su gomma o su ferro, risultando completamente irraggiungibile a piedi. Il lungofiume non è altro che un tubo, uno scorrimento veloce, posto ad una quota più bassa dal resto della città, che non stringe legami e non crea esperienze.

Ad oggi, l'acqua è l'anima dimenticata della città. L'ambientazione bucolica e il ruolo economico-urbano, nel tempo, ha ceduto il posto al fuoco degli altiforni e alle piramidi dei cumuli di scorie fino a divenire un sistema in pericolo che, tuttavia, offre la possibilità di nuove configurazioni e mette in luce la capacità di questo organismo di invertire la situazione odierna.

Sedimentazione di segni e concatenazione di spazi nel progetto delle nuove rive della Mosa.

Le masse di edifici industriali e le sequenze di spazi inutilizzati costitu-

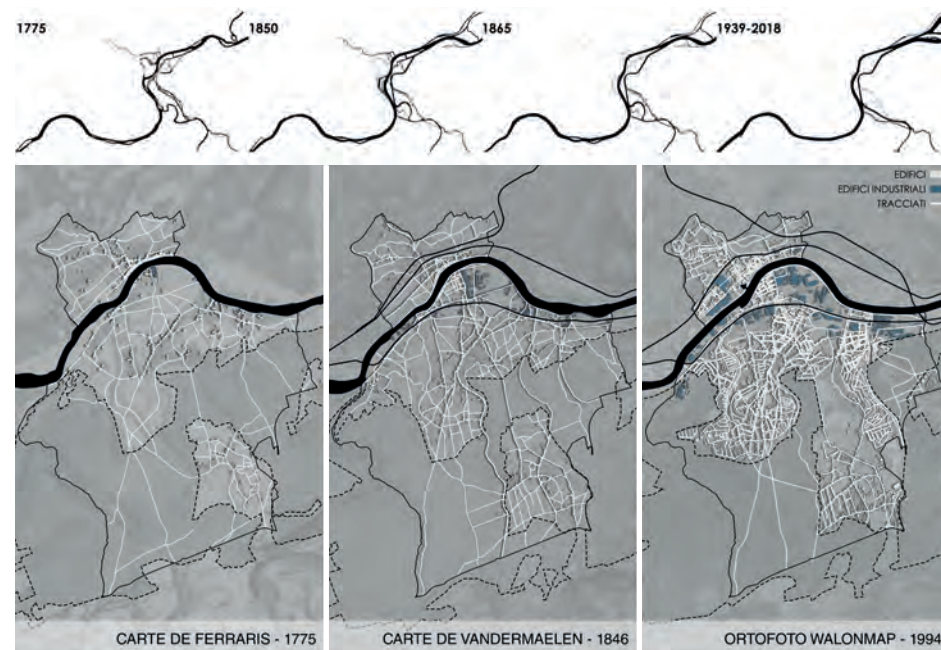
iscono i tasselli e le permanenze delle attività industriali dismesse, che trasformano gli spazi monofunzionali dell'industria in residui e vuoti di senso. Ragionare sulla possibilità di rivitalizzazione del waterfront della città e di rivalorizzazione dei monumenti-macchina significa interpretare nella fase di progetto questi vuoti quali aree attive, inserite in un sistema aperto in continuo divenire. Diversamente da quanto si possa pensare, è lo stesso concetto di identità ad innescare idee di trasformazione, di sviluppo e di tensione continua sulla base di nuove logiche trasversali di relazione e di interazione.

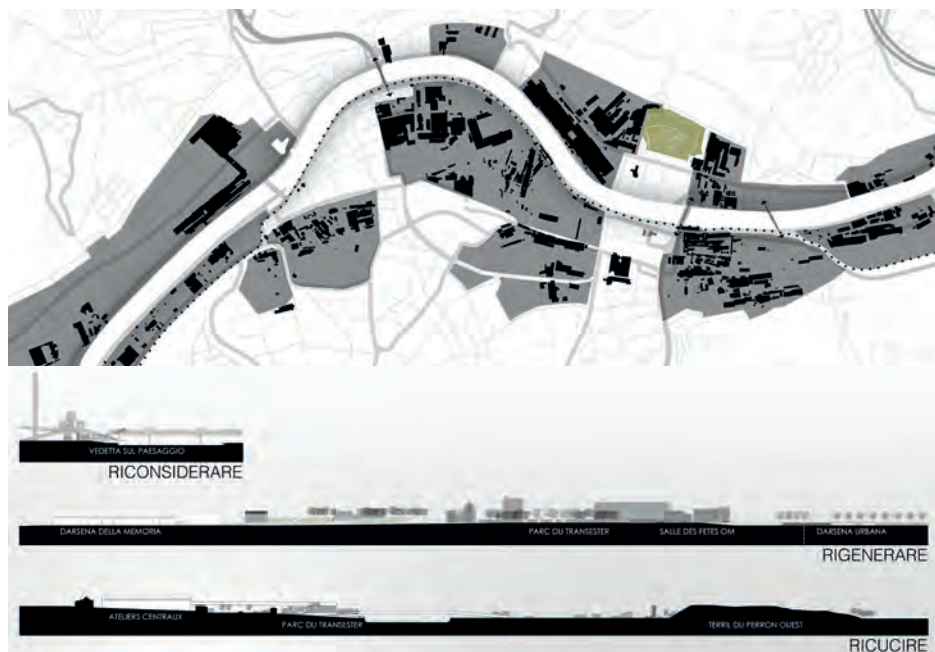
La ricerca di una strategia di intervento rappresenta, di conseguenza, un'occasione per sperimentare, stratificare e osservare i meccanismi di connessione fra i diversi elementi urbani e le differenti discipline coinvolte, dalla storia alla sociologia. Questa prospettiva consolida la polisemia del patrimonio industriale: tentativo di ricucire equilibri instabili, essa consente di indagare diversi campi di riflessione e di interpretare la morfologia dei luoghi e il ruolo delle permanenze. Una rilettura interpretativa dei segni e dei significati sedimentati sul territorio lega, in un'intersezione di saperi, il progetto delle nuove rive della Mosa alla natura complessa e molteplice dell'insieme urbano e delle azioni attive sul territorio, definite dal Masterplan della *Vallée Sérésienne* e dagli eventi promossi dalle associazioni culturali.

Riconsiderare, rigenerare e ricucire sono le tre azioni attraverso cui si snoda la strategia di progetto: un parco lineare segue il corso del fiume nell'ottica di formulare un catalogo di azioni non finite di intervento, capaci di riscoprire l'eterogeneità e la potenzialità di un'area segnata dall'industria pesante dismessa.

In tal modo, la Mosa riacquisisce il suo valore di matrice storica, rappresentando da un lato un asse urbano lungo il quale si sviluppano sequenze di spazi, dall'altro permettendo la ricezione e la connessione degli elementi di un mosaico, costituito da infrastrutture, monumenti-macchina, colline artificiali dei terrils e attrezzature del parco.

Il ricorso ad una metodologia critica di analisi e ad una riflessione sui punti fissi e cedevoli, nonché sulle intrinseche possibilità dell'area, è capace di condurre il progetto di architettura per il parco lineare in una





serie di interventi di agopuntura – piccole architetture, connessioni di tracce e di monumenti, valorizzazione delle diverse quote altimetriche e del verde – al fine di esaltarne i singoli tasselli, che ad oggi risultano isolati gli uni dagli altri. Il progetto si propone, dunque, di riqualificare l'area, degradata e abbandonata, cercando non solo di definire nuovi significati e utilizzi della stessa, ma anche di ristabilire l'equilibrio fra natura e artificio, fra l'acqua della Mosa e il fuoco dell'*haut-forneau* B, campanile siderurgico superstite alle demolizioni. Memoria e caratteristica del paesaggio industriale belga delineano la necessità di un approccio strategico di comprensione del palinsesto, di decostruzione dei singoli elementi e di ricomposizione complementare di essi.

Note

¹ «Residenza principesca dopo Henri de Verdun», Christine, Maréchal (2010), *Le jardin des délices de Remacle Leloup. Dessins et lavis du pays de Liège au XVIII siècle*, Alleur, Éditions du Perron, p. 47.

² «Il punto zero», Rita, Occhiuto (2015), «Voyage aux rythmes d'une ville-paysage», in Sébastien, Charlier e Thomas, Moor, *Liège: Guide d'architecture moderne et contemporaine 1895-2015*, Bruxelles, Mardaga, pp. 9-10.

Didascalie

Fig. 1: Le dinamiche della Mosa e la forma della città. Evoluzione del corso del fiume, del tessuto abitativo e del tessuto viario.

Fig. 2: Identità industriale. Il legame fra il quartiere e l'industria con le sue sovrastrutture, sopralluogo, Seraing, 2018.

Fig. 3: Recinti e strategie di azioni. La condizione di non comunicazione fra gli elementi del sistema urbano di Seraing costituito da recinti industriali e le tre azioni progettuali.

Fig. 4: Esplorazione. La mobilità e il legame con l'industria: il lungofiume a scorrimento veloce verso lo stabilimento di Seraing, sopralluogo, Seraing, 2018.

Bibliografia

Louis, Bergeron e Gracia, Dorel-Ferre (1996), *Le patrimoine industriel: un nouveau territoire*, Parigi, Liris.

Christine, Maréchal (2010), *Le jardin des délices de Remacle Leloup. Dessins et lavis du pays de Liège au XVIII siècle*, Alleur, Éditions du Perron.

Rita, Occhiuto (2015), «Voyage aux rythmes d'une ville-paysage», in Sébastien, Charlier e Thomas, Moor, *Liège: Guide d'architecture moderne et contemporaine 1895-2015*, Bruxelles, Mardaga.

Patrimonio vs Risorsa. Materiali di architettura

Luigi Stendardo

Università degli Studi di Padova, DICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, professore associato, ICAR 14, luigi.stendardo@unipd.it

Luigi Siviero

Università degli Studi di Padova, DICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, assegnista di ricerca, ICAR 14, luigi.siviero@unipd.it

Sia la parola *patrimonio/patrimoine*, nelle lingue romanze, che la parola *heritage/Erbe*, in quelle anglosassoni, indicano dei beni che ereditiamo dai nostri padri; beni che hanno pertanto un valore aggiunto rispetto al mero valore di mercato, spesso difficilmente quantificabile. Il patrimonio è ciò a cui la collettività, o meglio i saggi della collettività riconoscono tale valore aggiunto.

La risorsa è un bene necessario alla produzione di altri beni o servizi, il cui valore è riconducibile ad un valore di mercato, fondato sulle leggi dell'economia, per esempio della domanda e dell'offerta o della concorrenza. Talora, quando una risorsa scarseggia e si intravede in un suo possibile prossimo esaurimento un rischio per l'ambiente, alla risorsa viene riconosciuto un valore aggiunto che la promuove a patrimonio.

Finché le finanze ce lo permettono, e non ci sono rischi per l'ambiente, possiamo utilizzare le risorse con disinvoltura, mentre davanti al patrimonio siamo più prudenti. Il patrimonio infatti è portatore di valori non quantificabili, ha valore di documento, è una testimonianza concreta della nostra eredità culturale, non è sostituibile con una risorsa alternativa e pertanto è per sua natura una risorsa limitata. Il peso del valore del patrimonio ci induce talvolta ad essere tanto prudenti da inibirci qualsiasi azione di trasformazione e in alcuni casi perfino di uso. Bisogna essere spregiudicati per esporsi al rischio di re-investire il patrimonio in imprese che ne comportino una manipolazione; molto più spesso sembra più sicuro prendersene cura in maniera da rallentarne, per quanto possibile, il decadimento. Tuttavia è noto che un patrimonio immobilizzato, imbalsamato, non solo non rende, ma è destinato a perdere di valore, a spegnersi. Questa che può sembrare una considerazione meramente economica, vale invece, come insegna la parabola dei talenti (Matteo 25, 14-30), anche per il patrimonio culturale, sia materiale che immateriale. Riuscire a sottrarsi all'accecante e paralizzante timore reverenziale verso il patrimonio, per considerarlo come risorsa per il progetto, è un dovere disciplinare al quale il progettista non dovrebbe potersi sottrarre, almeno per il tempo necessario a riconoscerne le potenzialità formali scaricate dal peso dei valori aggiunti, salvo poi riverificare la compatibilità del progetto con le legittime istanze della conservazione o della

sostenibilità. Se infatti pratichiamo l'esercizio di riguardare i manufatti ai quali si riconosce il valore di patrimonio unicamente come materiali formali, dimenticando per un momento il loro valore aggiunto, declassandoli, seppure solo provvisoriamente, a risorsa per il progetto, ci diamo la possibilità, altrimenti negata, di coltivarne potenzialità compositive di straordinario interesse. Si tratta di un vero e proprio esercizio di composizione che richiede, forse, un minimo di cinismo. Immaginiamo che sia analogo (anche se onestamente più facile e leggero, e anche molto più divertente) all'esercizio di disciplina al quale deve sottoporsi un chirurgo che si trovi per fatalità a dover operare un suo familiare, il vecchio padre o la figlia bambina, una persona rispetto alla quale è emotivamente coinvolto, che non riesce immediatamente a guardare come a un corpo umano o come a un insieme di organi da riparare. Tuttavia il bravo chirurgo sa che se riuscirà a operare con distacco e freddezza, con atteggiamento cinico e scientifico, avrà molte più probabilità di successo. Solo dopo aver concluso l'intervento riabbraccerà la figlia e potrà emozionarsi con lei. Nel descrivere gli esercizi condotti da Peter Eisenman sulla base del procedimento logico formale esposto in *Cardboard Architecture* (1975) che avranno come esito una lunga serie di case, Manfredo Tafuri (1981) paragona l'architetto a un analista distaccato dal suo esperimento. Eisenman infatti si cimenta in un puro esercizio di disciplina nel quale, dopo aver scaricato gli elementi della composizione da ogni sovrastruttura funzionale o semantica, li mette a reagire tra loro producendo configurazioni sulla base delle sole logiche formali che lavorano su caratteristiche intrinseche degli elementi stessi. Attraverso simili esercizi di composizione è effettivamente possibile riconoscere negli oggetti il loro valore formale; è possibile coltivare la loro attitudine a entrare in relazioni diverse da quelle originarie con altri oggetti e con il contesto, per dar luogo a sovrapposizioni di diverse strutture formali, svincolandoli da quello che sembrerebbe l'unico legittimo preordinato sistema di relazioni che ripropone l'esclusiva ricomposizione dell'originaria unità del manufatto. Solo dopo che l'architetto avrà praticato un simile esercizio sarà doveroso e utile riaccendere i fuochi dei coinvolgimenti emotivi e culturali extra-formali e verificare se e come

il patrimonio è manipolabile o meno, re-investibile o no, e non sulla base di un pregiudizio paralizzante che tende a mortificare, se non a escludere, il progetto di architettura dalla sfera degli interventi sul patrimonio. Solo così si può valutare se un patrimonio può essere opportunamente considerato risorsa senza atrofizzarsi.

Nondimeno può essere molto interessante praticare lo stesso esercizio in un ambito diametralmente opposto, nel quale tuttavia il coinvolgimento emotivo e culturale legato ai valori sovrastrutturali impedisce di coltivare le potenzialità di risorse considerevoli.

Constatiamo infatti che non sempre le eredità sono gradite; a volte ereditiamo patrimoni per i quali i valori aggiunti sono negativi; sono minati da debiti, portano il ricordo triste o angoscioso di fallimenti, di sofferenze; non sappiamo come liberarcene. Il problema sono sempre i valori e i significati che restano attaccati alle cose e se riusciamo, con freddezza, a non restare emotivamente coinvolti abbiamo maggiori probabilità di guadagnarci qualcosa da quell'eredità sgradita. A volte la soluzione si può trovare affidando l'eredità a un estraneo che sarà più capace di venderla, e chi la compra senza ereditarne il disagio potrà perfino apprezzarne la bellezza, cosa che gli eredi con la vista appesantita dai sentimenti negativi non riescono a vedere. Spostando il ragionamento dall'ambito individuale o familiare alla sfera collettiva, un significativo caso di eredità negativa riguarda le aree e il costruito industriale dismesso. Non solo e non tanto quello che va sotto il nome di archeologia industriale, al quale riconosciamo valori positivi, ma quello ordinario, tipico della dismissione industriale conseguente alla crisi degli ultimi decenni. Qui i [dis]valori che restano appiccicati ai capannoni sono sempre negativi: il fallimento delle imprese, i licenziamenti, la miseria, l'inquinamento, e poi lo squatting, il disagio sociale, il degrado fisico delle periferie industriali. Tutti questi valori negativi creano, al pari dei valori positivi del patrimonio, una barriera che impedisce di rilevare e apprezzare questo patrimonio al negativo come risorsa e soprattutto, per quanto ci riguarda come architetti, come risorsa formale, materiale di progetto per configurare spazi. Non si tratta di recupero, si tratta di ricerca formale, di progetto di architettura.

Anche in questo caso una sistematica azione di rimozione dei [dis]valori sovrastrutturali e di ri-accreditamento delle potenzialità formali (se esistono) di tali manufatti è la chiave per trasformarli in risorse, materiali di progetto che possiamo utilizzare con profitto per l'architettura, la città e il paesaggio.

Il tema del rapporto tra progetto urbano e patrimonio in negativo è stato affrontato in due ricerche (DATA_Developing Abandoned Trans-urban Areas e iWrecks_Industrial Wrecks: Reusing Enhancing aCKnowledging Sheds) condotte nel laboratorio RELOAD_Research Lab of Architectural Urban Design, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile Edile ed Ambientale dell'Università di Padova, finanziate nell'ambito del POR-FSE 2014-2020.

In entrambe le ricerche, spiccatamente interdisciplinari, il progetto architettonico e urbano ha costituito il fulcro intorno al quale si sono articolate le attività delle altre discipline: la rappresentazione della città e del territorio, la pianificazione urbanistica, la geografia urbana, l'ingegneria strutturale, l'ingegneria ambientale. Si è voluto in questi studi ribaltare le consuete logiche di trasformazione, che di fatto si sono dimostrate notevolmente inefficaci nei contesti studiati, secondo le quali il progetto costituisce lo step finale (ed eventuale) di un lungo processo di pianificazione, valutazione economica, programmazione, individuazione degli investitori e degli stakeholder, sul modello del tipico procedimento a cascata che va da generale al particolare. Si è così sperimentata la possibilità di cominciare dal progetto; di considerare quindi il progetto non già una soluzione formale finale a valle di un insieme di fasi istruttorie, ma la scintilla visionaria in grado di accendere, orientare e alimentare interessi, attraverso la proposizione di scenari inattesi, atti a ribaltare gli atteggiamenti di prudente resistenza degli amministratori, dei proprietari, degli investitori, degli stakeholder, dei cittadini.

I due progetti di ricerca hanno costruito una fitta rete di relazioni con il territorio, fondata su rapporti con partner di rete (enti, associazioni, confederazioni) e partner aziendali (imprese attive nei campi dell'edilizia, delle trasformazioni urbane, del mercato immobiliare, dell'ingegneria ambientale e strutturale).





La potenza visionaria del progetto delle forme e degli spazi si è dimostrata vincente nello sbloccare interessi e situazioni di stasi cronica a vantaggio del reinvestimento di risorse che hanno determinato la trasformazione di patrimoni negativi in nuovi patrimoni positivi.

Didascalie

Fig. 1: Relitto industriale e scenario di trasformazione.

Fig. 2: Relitto industriale e scenario di trasformazione.

Bibliografia

Peter, Eisenman (1975), "Cardboard Architecture", in Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, New York, Oxford University Press.

Manfredo, Tafuri (1981), Five Architects N.Y., Roma, Officina.

Luigi, Stendardo (2016), "Oltre le linee non accreditate", in Trasporti e cultura, n° 46, dicembre 2016, pp. 36-41.

Maria Cristina, Lavagnolo; Rachele, Malesani; Luigi, Stendardo (2017), "Urban mining and water recycle for abandoned transurban areas (DATA project)", in Raffaello, Cossu, et al., Sardinia 2017 16th International Waste Management and Landfill Symposium, Padova, CISA Publisher.

Luigi, Stendardo; Stefanos, Antoniadis (2017), "Il dissolvimento dei limiti della città nelle aree transurbane a Padova", in Francesco Domanico, Moccia; Marichela, Sepe (a cura di), Urbanistica Informazioni, n° 272 s.i., marzo-aprile 2017, pp. 100-102.

Giulia, Pettoello; Luigi, Stendardo (2018), "Trasformazione delle aree transurbane di Padova", in Rossella, Salerno (a cura di), Rappresentazione/materiale/immateriale / Drawing as (in)tangible representation, Roma, Gangemi Editore International, pp. 1539-1544.

Stefanos, Antoniadis; Luigi, Stendardo (2018), "The power of the wreck", in Detritus, n° 3, September 2018, pp. 1-3.

Luigi, Stendardo; Stefanos, Antoniadis; Luigi, Siviero (2018), "Relitti industriali e città contemporanea", in Urbanistica Informazioni, n° 278 s.i., marzo-aprile 2018, pp. 273-275.

Luigi, Stendardo; Stefanos, Antoniadis (2018), "From dross-scape to spore-scape", in SUM2018 4th Symposium on Urban Mining and Circular Economy, Padova, CISA Publisher.

Luigi, Stendardo (2018), "Infrastructural wrecks and landscape design", in Urbanistica Informazioni, n° 278 s.i., marzo-aprile 2018, pp. 90-94.

Ri-abitare terapeutico. Metodi e pratiche per il recupero e la ristrutturazione di edifici esistenti nella città-paesaggio

Roberto Vanacore

Università degli Studi di Salerno, DICIV - Dipartimento di Ingegneria Civile, professore associato, ICAR 14, rvanacore@unisa.it

Premessa: l'edilizia residenziale dismessa o sottoutilizzata nella città-paesaggio contemporanea come patrimonio da valorizzare

La locuzione città-paesaggio richiede una definizione ampia e plurale, rispetto alla quale si pone il tema del punto di vista disciplinare con cui esercitare e usare il nostro capitale cognitivo. La strumentazione disponibile per l'indagine su questo tema deve necessariamente saper includere, integrare e ricomporre in maniera coerente percorsi di ricerca e di approfondimento differenti – ma non divergenti –, moltiplicare strategie e obiettivi e, di conseguenza, risultati.

Nel 1999 Edgar Morin col suo libro “La testa ben fatta” proponeva una radicale riforma del pensiero e dei metodi d'insegnamento, teso a superare i rischi di una eccessiva specializzazione in favore di una nuova capacità di organizzare la conoscenza ri-collegando i diversi saperi e dando loro senso. Questa riforma vuole promuovere un approccio unitario al sapere stesso abbandonando, tra l'altro, la rigida distinzione disciplinare tra cultura scientifica e scienze umane. Per Morin lo scopo dell'insegnamento non è quello di trasmettere il puro sapere, ma aiutare a costruire una nuova cultura più capace di comprendere la nostra condizione e di aiutarci a vivere (Morin, 1999).

L'approccio innovativo di Morin al sapere e alla formazione – che in questi ultimi anni ha avuto una consistente e progressiva fortuna critica –, sembra essere estremamente pertinente alla questione della città-paesaggio, un ambito non solo disciplinare, ma esistenziale, nel quale diversi temi sono inestricabilmente intrecciati a formare un tessuto problematico mai unitariamente definito e descrivibile, anche mediante forme non lineari di sequenzialità.

Per il progetto di architettura nella città-paesaggio questo significa soprattutto sfuggire i rischi di un approccio ingenuamente formalista, e per l'architetto significa la capacità di interrogarsi, alla luce delle esigenze della contemporaneità, anche sul modo in cui l'architettura può farsi cultura che aiuta a vivere. Occorre, per il progetto contemporaneo nella città-paesaggio, una nuova capacità di ascolto delle esigenze della società, considerando con fiducia il ruolo dell'architettura anche come utile strumento per promuovere il benessere delle persone.

In tema di “abitare”, da tempo è evidente il progressivo emergere di nuove esigenze, a fronte anche di nuove consapevolezza rispetto al disagio abitativo. Se, come è riconosciuto in un quadro di riferimento europeo, i tre indicatori-chiave della qualità della vita in una città sono normalmente individuati oggi nell’accesso ai servizi di sanità, di istruzione e di mobilità (la triade sanità-istruzione/cultura-trasporti), non è più possibile non considerare un quarto indicatore: la qualità dell’abitare. Ma di quale qualità parliamo? Soprattutto di una qualità che emerga dall’aderenza dell’architettura ai bisogni reali, quelli espressi, ma anche quelli latenti, nella fiducia di riconoscere nell’architettura ciò che trasforma il territorio con l’intenzione di abitarlo. Quest’intenzione è di fondamentale importanza, e – come ha insegnato Martin Heidegger – un chiaro concetto di cosa significhi abitare deve precedere l’atto del costruire (Heidegger, 1951).

Ora, in considerazione del fatto che l’approccio contemporaneo al tema della trasformazione urbana nei nostri contesti – in Italia e in Europa – passa molto più frequentemente attraverso la necessità di recupero, riqualificazione e ridisegno di un tessuto di manufatti e spazi pubblici esistenti, piuttosto che attraverso logiche additive di ampliamento urbano, a fronte di frequenti casi di edilizia residenziale degradata, dismessa o sottoutilizzata, il problema di definire un nuovo possibile destino di questi edifici, in accordo con la domanda dell’utenza sociale, è prioritario; proprio in questo nuovo destino può essere individuata la potenzialità latente di ricchezza che essi possono offrire.

Gli edifici esistenti, infatti, anche quando il loro valore non sia significativo dal punto di vista storico-architettonico e quando il loro uso sia messo in discussione o reso problematico da fenomeni di degrado, sotto-utilizzazione, obsolescenza, rappresentano certamente una risorsa collaborante a formare un patrimonio inteso nella sua nozione più ampia ed estensiva; in questo caso non si parla di valore immobiliare – che pure costituisce un aspetto non irrilevante – ma di patrimonio inteso come bene capace di fornire, se opportunamente trasformato ed utilizzato, un vantaggio, un fine utile per la collettività.

Ri-abitare terapeutico. I termini di una ricerca progettuale

Da alcuni anni una ricerca progettuale transdisciplinare condotta presso il Dipartimento di Ingegneria Civile dell’Università degli Studi di Salerno indaga possibilità e modi di trasformare edifici esistenti per renderli adatti ad utenze fragili; fra queste vi sono le persone affette dalla malattia di Alzheimer e da altre forme di patologie neurodegenerative, che – allo stato attuale delle conoscenze mediche – non presentano prospettive di guarigione, ma possono essere affrontate e gestite per mezzo di pratiche e approcci terapeutici nei quali lo spazio architettonico può avere un ruolo particolarmente importante.

Attraverso l’occasione di una serie di tesi di laurea e di ricerche di ateneo sono stati indagati, nel tempo, i modi in cui edifici dismessi o sottoutilizzati possono essere ripensati collocando al centro del ragionamento il ruolo dello spazio come supporto terapeutico.

Lo spazio fisico esistente può essere infatti trasformato in modo da diventare “ambiente di cura”, con valenza di fattore terapeutico, in grado di contenere lo stress e il disagio propri della condizione di questi pazienti, aiutando a superare la paura, contribuendo alla riattivazione della memoria, promuovendo la sensazione di sicurezza, e riducendo il senso di frustrazione che spesso li affligge (Dal Nord, 2002).

Naturalmente questo richiede al progettista architetto o ingegnere una particolare attitudine nell’ascolto dei bisogni degli utenti e nella disponibilità a riposizionare il proprio modo di lavorare, interagendo con altri saperi. Se è evidente che non ci può essere architettura senza progetto, ci si può chiedere, in questo caso, se il progetto debba essere affare privato degli architetti e/ degli ingegneri? Tale domanda implica una serie di questioni, fra cui quelle legate all’autonomia disciplinare dell’architettura. Non è questa la sede per affrontare e discutere questo argomento, che pure ha una sua significativa importanza; qui si vuole solo sostenere che, pur senza rincorrere ingenuamente le sempre “nuove favole dell’architettura come questione interdisciplinare” (Rossi, 1967), di fronte a certi impegni il progettista deve avere la capacità di allargare il suo sguardo, moltiplicare i punti di vista e sviluppare il più possibile l’attitudine al dialogo e al confronto disciplinare, nella convinzione che il

ruolo civile dell'architettura si concretizzi anche mediante la capacità di fornire adeguate risposte progettuali a nuove domande, contribuendo al benessere delle persone.

Una di queste nuove domande – rispetto alla quale la comunità scientifica internazionale ha già da tempo avviato percorsi di ricerca e di sperimentazione progettuale – è quella posta dalle persone affette dalla malattia di Alzheimer o da altre forme di patologie neurodegenerative, rispetto alle quali la configurazione generale dello spazio della casa, l'articolazione distributiva degli ambienti, l'organizzazione dei percorsi, la graduale transizione fra interno ed esterno dell'abitazione mediante opportuni spazi di soglia e di mediazione, l'uso appropriato del colore e dei materiali sono solo alcuni degli aspetti che richiedono risposte efficaci.

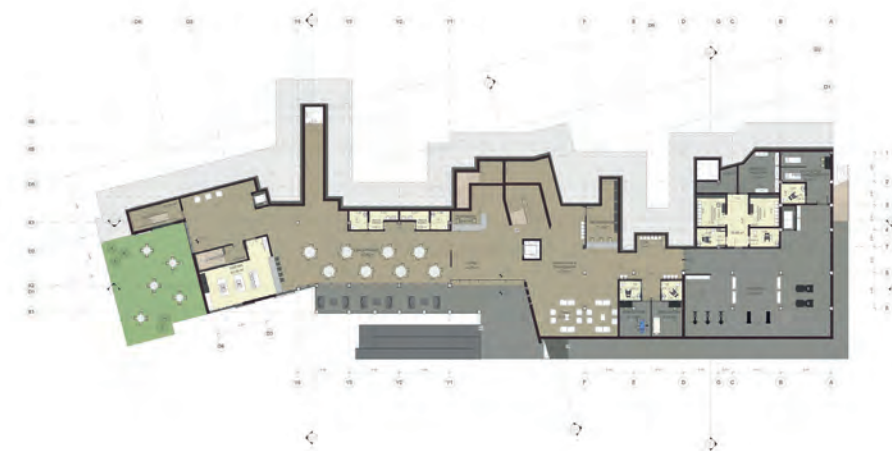
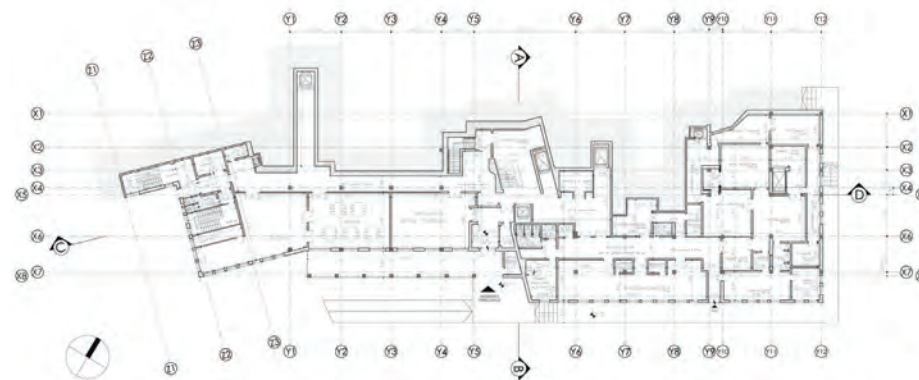
Lo spazio vissuto dal paziente può assumere, se correttamente organizzato architettonicamente, una valenza protesica e diventare veicolo di "memoria", intervenendo beneficamente sulla qualità della vita del paziente (Gollin et al., 2004).

Sono temi, questi, che impongono una urgente riflessione sul significato dell'abitare quando questo sia rivolto a utenti con bisogni speciali; porre questo problema vuol dire compiere uno sforzo per sostenere il ruolo civile dell'architettura, la sua utilità sociale e la sua aderenza a una realtà che l'approccio formalista – purtroppo molto praticato oggi – impedisce di riconoscere.

Su questi argomenti, sono state condotte sperimentazioni progettuali in un'ottica transdisciplinare – dialogando in particolare con le discipline del disegno e della rappresentazione e con quelle che si occupano del benessere termico e della qualità dell'ambiente confinato – alcune delle quali vengono qui presentate in sintesi come contributo per la discussione.

Alcune sperimentazioni progettuali per il recupero e la ristrutturazione di edifici esistenti da ri-abitare

Ad Ad Amalfi (SA), alla frazione Pogerola, l'Ospedale San Michele, precocemente dismesso da vari anni, giace come un precoce relitto urbano





sul ciglio dello sperone roccioso che sovrasta l'abitato. La potenzialità latente nel manufatto è significativa, sia per le caratteristiche intrinseche dell'edificio che per la sua collocazione in una posizione di straordinario rilievo paesaggistico. La frazione di Pogerola inoltre – pur se inserita in un contesto favorito dalla natura e dalle dinamiche economiche innescate dal turismo – presenta criticità sociali non trascurabili. Il progetto¹ tende a valorizzare le condizioni dell'edificio e la sua posizione, ipotizzando una demolizione selettiva e una riqualificazione globale per la realizzazione di unità abitative terapeutiche, e prevedendo il recupero delle aree verdi e una migliore diffusione interna della luce naturale. Il ruolo del verde, presente anche su una serie di terrazze accessibili dai vari piani è in questo caso funzionale al concetto di “spazio come supporto terapeutico”, in quanto la frequentazione libera di spazi verdi permette quel contatto con la natura che favorisce il benessere fisico e psicologico dell'ammalato.

L'Ospedale Maffucci ad Avellino, una interessante struttura sanitaria realizzata negli anni Trenta del Novecento come sanatorio antitubercolare, la cui configurazione complessiva è chiaramente ispirata a modelli modernisti di matrice nordica, è dismesso da diversi anni.

La collocazione dell'edificio, estremamente prossima al centro cittadino, in una posizione facilmente accessibile – ma nello stesso tempo protetta dalla congestione del centro urbano – e la presenza di un vasto parco annesso all'Ospedale lo rendono estremamente interessante ai fini di una riconversione finalizzata a realizzare un centro diurno per ammalati di Alzheimer con una serie di alloggi speciali². La proposta progettuale prevede il recupero dell'Ospedale come centro sanitario polifunzionale destinato ad anziani, sia autosufficienti che non autosufficienti, ed a malati di Alzheimer. Ogni unità residenziale assistenziale prevede due moduli da 12 posti-letto - in camere doppie con zona giorno e zona notte – disposti simmetricamente in corrispondenza delle due ali dell'edificio, e un modulo di cinque posti letto in camera singola disposti nella zona centrale, per un totale di 29 posti-letto in ciascun piano e 87 posti letto complessivi nell'edificio. A ciascun piano sono inoltre previsti spazi di soggiorno di varia dimensione, esterni alle camere, nei quali gli ospiti



possono incontrare amici e familiari o essere impegnati in attività connesse alle loro esigenze terapeutiche (gioco, lettura, conversazione). Alcuni spazi comuni in corrispondenza della facciata a sud possono essere destinati a giardino terapeutico interno.

Anche in questo caso il ruolo del verde assume una grande importanza in relazione alla sua rilevante funzione terapeutica. La presenza del parco esistente e la possibilità di realizzare anche delle porzioni di suolo destinate ad orto rende possibile allestire una serie di attività strettamente complementari con la residenza sanitaria assistenziale o con i diversi setting terapeutici proposti nel Centro Diurno e nella Casa Alzheimer.

Il parco, costituito anche da alberi secolari, il giardino terapeutico e gli orti potrebbero anche essere aperti a una fruizione più estesa, ad esempio in accordo con le scuole, per favorire, in alcune ore della settimana, gli incontri multigenerazionali, soprattutto con i bambini, che hanno un effetto positivo sugli anziani colpiti da demenza di Alzheimer.

Infine, per la riqualificazione globale del complesso residenziale IACP a Solofra (AV), da un'ampia riflessione sul concetto di disabilità scaturisce un progetto per la realizzazione di coabitazioni assistite per ammalati di demenza, coniugando – secondo il principio del “remodelage” inclusivo – le esigenze riguardanti il benessere interno e il risparmio energetico con quelle tese a garantire una efficace fruibilità degli spazi da parte di utenze particolarmente fragili³.

Note

¹ “Riqualificazione Sostenibile dell’Ospedale Dismesso San Michele a Pogerola, Amalfi”, tesi di Laurea in Ingegneria Edile-Architettura di Maria Virginia Pastorino nell’ambito dell’accordo internazionale per il conseguimento del doppio titolo fra Università degli Studi di Salerno e la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina); relatore Roberto Vanacore, co-relatore Carla Giordano, relatore argentino Mónica Bertolino, 2016.

² Progetto di riconversione realizzato nell’ambito della ricerca FARB 2017 “Riconversioni: nuove forme e significati possibili di edifici, spazi urbani e paesaggi degradati per la costruzione di luoghi ospitali”; gruppo di lavoro: Roberto Vanacore (coordinamento scientifico), Manuela Antoniciello, Nello Conte, Felice De Silva.

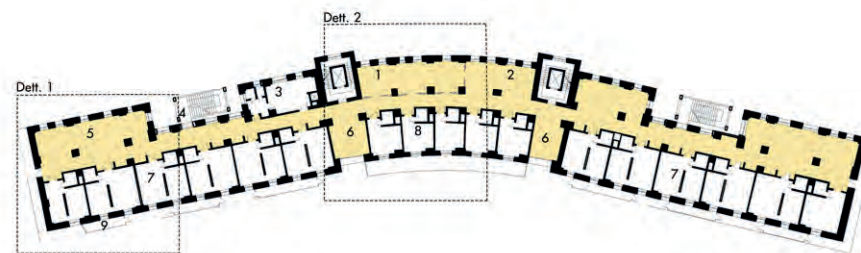
³ “Abitare la disabilità. Una sperimentazione progettuale di “remodelage inclusivo” per l’edilizia residenziale pubblica”, tesi di laurea in Ingegneria Edile-Architettura” di Federica Persich; relatore Roberto Vanacore, co-relatore Francesca Romana d’Ambrosio, 2019.

Pianta piano primo_STATO DI FATTO



- | | |
|------------------|------------------------|
| 1 - Accettazione | 6 - Degenza |
| 2 - Ambulatorio | 7 - Malattie infettive |
| 3 - Primario | 8 - Sala visite |
| 4 - Aftesa | 9 - Zona personale |
| 5 - Infermeria | 10 - Riabilitazione |

Pianta piano primo_PROGETTO (RSA per ammalati di Alzheimer)



- | | |
|------------------------|----------------------------------|
| 1 - Sala mensa | 6 - Giardino terapeutico interno |
| 2 - Area soggiorno | 7 - Camere doppie |
| 3 - Cucina | 8 - Camere singole |
| 4 - Scale di emergenza | 9 - Giardino d'inverno |
| 5 - Area relax | |



Didascalie

Fig. 1: in alto, Ospedale San Michele, Amalfi (SA), frazione Pogerola; pianta del piano terra della situazione attuale.

Fig. 2: in basso, Ospedale San Michele, Amalfi (SA), frazione Pogerola; pianta del piano terra di progetto.

Fig. 3: in alto, Ospedale Maffucci, Avellino; l'edificio nella sua configurazione attuale.

Fig. 4: in basso, Ospedale Maffucci, Avellino; rendering della configurazione di progetto.

Fig. 5: Ospedale Maffucci, Avellino; pianta del piano primo della situazione attuale (in alto) e di progetto (in basso).

Fig. 6: in alto, Complesso IACP a Solofra; vista dello stato attuale degli edifici.

Fig. 7: in basso, Complesso IACP a Solofra; pianta del piano terra di progetto con la nuova organizzazione spazio-funzionale.

Bibliografia

Martin, Heidegger (1951), *Bauen, Wohnen, Denken*, trad. It. "Costruire, abitare, pensare", in Gianni, Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.

Aldo, Rossi (1967), *Introduzione a "Architettura. Saggio sull'arte"*, di E.L. Boullée, Venezia, Marsilio.

Edgar, Morin (1999), *La Tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris, Éd. du Seuil.

AA.VV. (2002), *Architettura per l'Alzheimer. Linee guida per la progettazione, Volume 1 e 2*, Regione Toscana Giunta Regionale, Dipartimento del Diritto alla Salute e delle Politiche di Solidarietà, Centro Interuniversitario di Ricerca TESIS (resp. scientifico Romano dal Nord), Firenze, Università degli Studi di Firenze.

Donata, Gollin (et. al.) (2004), "La gestione integrata clinico ambientale: lo spazio come risorsa terapeutica", in *Giornale di Gerontologia*, n° 52, pp 490-499, Pisa, Pacini Editore.

Alessandra, Cannara, Carlo, Brizioli, Enrico, Brizioli (2015), *Progettare l'ambiente per l'Alzheimer. Specifiche progettuali per l'ambiente terapeutico*, Milano, Franco Angeli.

Lucia, Baracco (2016), *Barriere percettive e progettazione inclusiva. Accessibilità ambientale per persone con difficoltà visive*, Tranto, Erickson.





l'autre Gene

101

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,2} Infrastrutture e geografia come Patrimonio

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,2} Infrastrutture e geografia come Patrimonio

La sotto-sessione “Infrastrutture e geografia come patrimonio” intende riflettere sulla possibilità di attribuire valore patrimoniale agli elementi e ai sistemi infrastrutturali della contemporaneità. Come suggerito già ottant'anni fa dalla celebre copertina di “Space, Time and Architecture”, attraverso la sovrapposizione di un'autostrada al Grand Canal di Versailles, è possibile riconoscere in essi un ruolo nella costruzione di nuovi rapporti tra la città e il territorio, che vada al di là del loro valore meramente connettivo e che riconosca piuttosto la grande misura delle forme della geografia fisica? Se sì, in quali modi questi elementi e sistemi svelano rapporti altrimenti non visibili? È possibile, infine, indagare la possibilità di affermazione di valori estetici nuovi, anche attraverso le forme tecniche delle infrastrutture?

Consuelo Isabel Astrella

Il Paesaggio come Patrimonio: il progetto di restauro per la riscoperta e conservazione del paesaggio

Mauro Berta, Davide Rolfo

Da supporto a fardello. Risignificare la «geografia volontaria», dopo la crisi

Bruno Billeci, Josep Miás, Antonello Monsù Scolaro, Francesco Spanedda

Progetto, patrimonio e territorio. Valori, energia, potenzialità, sostenibilità

Emma Buondonno

Infrastrutture e connessioni: lo sviluppo della provincia di Avellino

Maria Fabrizia Clemente

Città portuali e rigenerazione urbana nel Mediterraneo

Vincenzo d'Abramo

Progetto e memoria. Forme della Terra e forme dell'architettura nel progetto di ricostruzione di Arquata del Tronto

Giuseppe D'Ascoli

Ri_cicli e risignificazioni possibili per infra_strutture dismesse a Napoli Est

Felice De Silva

Forme della città e forme della terra: l'architettura della casa collettiva ad Avellino nella seconda metà del Novecento

Tiziano De Venuto

Le forme "tecniche" come Strutture di Paesaggio

Corrado Di Domenico

Per una archeologia futura

Romeo Farinella, Elena Dorato

Forme dell'acqua. Alcuni progetti per paesaggi urbani resilienti

Massimo Ferrari

La città e l'acqua: progetti per Palazzo Ducale a Mantova

Dora Francese, Luca Buoninconti

Progettare la rigenerazione del waterfront mediterraneo: soluzioni tecnologiche sostenibili e flessibili

Martina Landsberger, Angelo Lorenzi

Sabbioneta, città e territorio

Gianni Lobosco

Trame infrastrutturali e paesaggi culturali

Marco Mannino

L'Arte di saper guardare l'orizzonte

Alessandro Mazzotta, Nadia Caruso

Living [MT2]: Metro Torino 2 come patrimonio per la rigenerazione della città-paesaggio

Michele Montemurro

Costruire con la memoria dell'assenza. Pescara del Tronto

Andrea Oldani

Specificità dell'architettura e progetto interdisciplinare

Cinzia Paciolla

Saranda: forma della natura e forma della città. Il progetto come sistema di istanze

Giuseppe Tupputi

La città collinare e la città di fondovalle.

Saverio Muratori, il progetto urbano e le "forme originarie" della geografia

Margherita Vanore

Patrimoni infrastrutturali e valori di sistema

Le ferrovie come patrimonio, tra conservazione e progetto: il recupero dei tracciati storici come strumento di tutela e valorizzazione del paesaggio

Consuelo Isabel Astrella

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 19, consueloisabel.astrella@unina.it

Il sistema ferroviario con i suoi segni impressi sul territorio, come i binari e le opere d'ingegneria, costituisce un elemento connotante il paesaggio che lascia tracce sui territori attraversati ma anche nella memoria dei singoli e della collettività divenendo parte di un più ampio patrimonio delle comunità.

La relazione esistente tra le infrastrutture e il territorio può essere considerata riprendendo la celebre teoria di Norberg-Schulz sui modi in cui l'architettura può relazionarsi ai luoghi. Come le architetture si fondono con il territorio, risultano in contrasto con esso o convivono integrandosi senza che nessuno dei due aspetti, l'architettura e il territorio, perda la propria identità¹, così anche le infrastrutture si relazionano al territorio in vari modi caratterizzando di volta in volta un paesaggio differente.

Un primo modo prevede la totale integrazione dell'infrastruttura con l'ambiente naturale, sulla scia di un approccio anglosassone già iniziato col Romanticismo, che vorrebbe l'infrastruttura quasi connaturata col territorio².

Un approccio diametralmente opposto connota invece l'infrastruttura di un proprio carattere identitario che si pone in antitesi col paesaggio circostante, come nel caso dei ponti e degli acquedotti romani, definendo grazie ad essa un paesaggio del tutto nuovo³.

Un ulteriore approccio, infine, prevede una via intermedia in cui entrambi gli elementi, l'infrastruttura e il territorio, non perdono la loro identità intrinseca ma ne ottengono una complementare attraverso un rapporto dialettico. In tal modo l'infrastruttura asseconda la morfologia e l'orografia del suolo senza porsi in antitesi con esso e senza rinunciare al suo essere comunque un elemento emergente all'interno del territorio⁴.

Le modalità di attraversamento dei territori sono vincolate anche dalla velocità dei mezzi. Una mobilità dolce, più lenta, prevede tracciati che si relazionano in modo simbiotico con il territorio, permettendo dunque una migliore percezione dei paesaggi di viaggio.

Il paesaggio ferroviario diviene quindi un patrimonio comune a molti se non a tutti, considerando quest'ultimo, inteso come aspetto condiviso dalla collettività e in continua evoluzione, come un mezzo capace di evocare emozioni e ricordi, coniugando valori immateriali a tracce materiali del passato. Il valore universale del patrimonio ferroviario, come

patrimonio culturale delle collettività comprendente anche gli aspetti paesaggistici, è ormai ampiamente riconosciuto. Quasi in ogni Paese è possibile ritrovare enti ed associazioni per la salvaguardia e la valorizzazione di ferrovie, spesso a rischio di chiusura o dismissione, che rappresentano l'identità dei territori attraversati. Si assiste allora all'ennesima trasformazione dei paesaggi della ferrovia che da paesaggi della tecnica, in cui l'infrastruttura trionfa integrandosi con il paesaggio storico preesistente, divengono paesaggi dell'abbandono o "dell'isterilimento"⁵. Anche l'abbandono e il disuso costituiscono così un nuovo tipo di paesaggio. La natura e la vegetazione tendono a riappropriarsi degli spazi occupati dall'infrastruttura e le stesse opere che prima si ergevano superbe vengono erose dal tempo fino a diventare ruderi⁶. Questi paesaggi divengono paesaggi della memoria, una memoria fragile che tende a scomparire di cui rimangono solo pochi frammenti.

Si pensi alle prime esperienze di progetti di restauro di infrastrutture ferroviarie in disuso o in abbandono. Essendo ancora percepibili i caratteri identitari dell'infrastruttura di trasporto tali progetti, realizzati solitamente in aree urbane, avevano il fine di riconnettere l'elemento naturale all'interno del denso tessuto costruito della città con percorsi verdi progettati sul sedime delle ex ferrovie.

L'obiettivo di un'integrazione delle strutture ferroviarie superstiti con lo sviluppo e le mutate esigenze di nuove aree della città è stato il fattore che ha portato al progetto della *Promenade Plantée* di Parigi in cui si è puntato alla conservazione del tracciato, pur con l'eliminazione dei binari, e al restauro delle parti rimanenti del viadotto Daumesnil, ottenendo un cammino verde che percorre tutto il XII *arrondissement*⁷. Tale passeggiata naturalistica attraversa i giardini di Reuilly e divide gli edifici dei nuovi isolati mediante un tratto verde, sinuoso e in parte discontinuo, di più di 4 km. Se nella parte iniziale la memoria del tracciato ferroviario è conservata grazie al restauro del viadotto ottocentesco – divenuto *Viaduc des Arts* con le botteghe artigiane ricavate al di sotto delle sue arcate – nella parte finale tra Reuilly e Vincennes il tracciato, ben riconoscibile pur avendo perso i suoi caratteri salienti (rotaie, traversine, segnaletica), mantiene ancora parte dei suoi aspetti originari attraversando la periferia parigina tra ponti, gallerie e tratti in trincea

rimasti pressoché invariati nel tempo⁸.

Un restauro invece quasi archeologico di una linea ferroviaria legata al mondo della produzione industriale e caratterizzante storicamente il territorio⁹ è quello compiuto sulla *High Line* di New York, che ha previsto una nuova destinazione d'uso del tratto sopraelevato dell'ex linea ferroviaria New York-Albany¹⁰. Si è così evitato che i ponti e i viadotti divenissero ruderi di un passato industriale e si è agito per la reversibilità dell'intervento e per un riuso rispettoso il più possibile dell'esistente e dei segni lasciati dal tempo e dall'incuria. Tra le numerose proposte il progetto vincitore, oggi visitabile come luogo di svago e di ritrovo e come *landmark* turistico, ha puntato sul valore ecologico-museale del viadotto, trasformandolo in una passeggiata verde all'interno della città e in una copertura per differenti attività poste nella parte sottostante. Uno degli aspetti più interessanti di tale progetto è l'aver conservato, per quanto possibile, le tracce del sedime, delle rotaie e delle essenze vegetali nate spontaneamente negli anni di abbandono¹¹, rispettando in tal modo le tracce superstiti di una memoria storica collettiva.

La dismissione delle tratte ferroviarie minori, invece, soprattutto in Italia, è strettamente legata, e spesso causa e conseguenza, dello spopolamento dei piccoli e più remoti centri urbani. In taluni casi il fenomeno trasformativo che investe l'infrastruttura si ripercuote in maniera più o meno lenta sui territori circostanti, modificando quindi il paesaggio su una scala più ampia di quanto si possa immaginare. Allo stesso tempo il segno dell'infrastruttura sul territorio diviene debole e sbiadito, soprattutto a seguito dell'eliminazione dei binari. La memoria e il riconoscimento dei paesaggi della ferrovia diviene così un'interpretazione di tracce, indizi e frammenti, ancora presenti sul territorio¹². Le infrastrutture, ancor più se abbandonate, tendono quindi a diventare dei non-luoghi, riprendendo un termine coniato da Augé, poiché non riconosciute come testimonianza del passato. Eppure è proprio il rischio della loro perdita che fa nascere la necessità del loro permanere nello spazio e nel tempo, acquisendo una loro identità proprio per i contesti paesaggistici in cui sono inserite.

Un esempio in tal senso, piuttosto controverso, può considerarsi il progetto del Parco lineare realizzato sul sedime dell'ex ferrovia tra Caltagi-

rone e Piazza Armerina¹³. Il lungo percorso in asfalto colorato che corre sul tracciato della ferrovia può configurarsi a metà strada tra l'installazione artistica e il progetto di paesaggio, una sorta di *land art ante litteram* che, già nelle intenzioni del progettista, non deve essere confuso con una *greenway* o una ciclovia¹⁴. In netta opposizione con le logiche del restauro o di una riproposizione della linea in chiave nostalgica¹⁵, i 14 km di parco lineare tra Caltagirone e San Michele di Ganzaria possono essere interpretati meglio all'interno della logica del riuso o del riciclo¹⁶. Tale progetto, tuttavia, si è rapportato con l'esistente nel recupero del tracciato, con i suoi manufatti e le sue opere d'arte, e con il paesaggio agrario circostante, anch'esso dismesso e abbandonato, rafforzando così un principio insediativo non colonizzatore e divenendo una vera e propria «*macchina per conoscere il territorio*¹⁷». Nonostante tale progetto abbia vinto numerosi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali¹⁸, oggi versa anch'esso, come il resto del sedime e gran parte dei fabbricati annessi alla ferrovia, in stato di abbandono, sebbene ad oggi si proponga la riapertura di tutta la tratta come pista ciclabile.

Cosa preservare dunque di un paesaggio ferroviario in abbandono? In che modo salvaguardarne la sua integrità? A chi rivolgere un progetto che, partendo dalla tutela dell'infrastruttura, faccia riscoprire nuovi e vecchi paesaggi?

Le risposte a tali domande sono tutt'altro che scontate, poiché differenti possono essere i modi di riappropriarsi di un'infrastruttura dimessa. Un progetto volto alla salvaguardia della memoria storica e dei paesaggi delle infrastrutture ferroviarie dismesse deve essere sempre legato a una fruizione lenta, come lenti saranno i processi di riappropriazione dei territori delle infrastrutture da parte delle comunità¹⁹. Tale strategia, se ben progettata in relazione alle caratteristiche del percorso e alle valenze del territorio circostante, può costituire un modo per preservare la memoria di tali segni, valorizzandone le qualità paesaggistiche per una riconversione in chiave turistico-ricreativa.

Al di là dei quesiti etici ed estetici che pone la dismissione di una ferrovia, l'eliminazione dei binari, che rappresenta la cancellazione di una forte traccia identitaria del territorio, e la riconversione in percorsi ciclopedonali può, talvolta, porre al fruitore scenari alienanti o surreali poiché





originariamente pensati e progettati per un tipo di mobilità differente²⁰. Ove possibile si opta infatti per una fruizione promiscua in cui ai percorsi ciclopedonali, utilizzati principalmente in estate, si affiancano i binari usati per viaggi con convogli d'epoca. Grazie al viaggio in treno è infatti possibile ottenere una maggiore integrazione tra linee ancora in utilizzo e linee chiuse, incentivando così la riscoperta anche dei paesaggi più inconsueti²¹. Un progetto che punti alla costruzione di percorsi per la mobilità dolce deve considerare il carattere principale dell'infrastruttura, ovvero di mettere in relazione luoghi diversi con storie e paesaggi differenti in contesti spesso fragili²², contribuendo allo sviluppo sociale, culturale ed economico dei territori coinvolti, riprendendo così una delle più nobili funzioni della ferrovia²³.

Sebbene le scelte e gli esiti progettuali siano fortemente legati al contesto in cui si interviene, la buona riuscita di un progetto dipende da ciò che si decide di conservare portando inevitabilmente a una nuova percezione dei paesaggi e, in taluni casi, alla perdita definitiva delle tracce del passato. Soprattutto nei confronti di un'infrastruttura lineare, e ancor di più in contesti poco urbanizzati e su lunghe tratte, un progetto che determini la cancellazione di buona parte delle preesistenze e delle peculiarità dell'infrastruttura rischia di perdere di valore in relazione al contesto e alla memoria storica dei luoghi, di spersonalizzarsi incorrendo in un oblio più rapido di quello dell'infrastruttura che intende valorizzare. I precedenti esempi dimostrano infatti che il progetto può e deve confrontarsi con l'esistente mantenendone però la memoria del passato e interpretando e temperando le mutate esigenze del presente e del futuro.

Note

¹ Cfr. NORBERG-SCHULZ (1979).

² Cfr. JELLICOE (1969) e CARPENTER (1994).

³ Cfr. ARGAN (1965), pag. 133.

⁴ Cfr. GUARALDA (2006), pp. 21-23.

⁵ Cfr. TURRI (1979), pp. 273 e segg.

⁶ Cfr. VIOLA (2004), pp. 91-93.

⁷ Il tratto di ferrovia secondaria tra la stazione parigina di Bastille e Verneuil-l'Étang venne aperta nel 1858 e dismessa nel 1969, con l'inserimento della linea nel sistema della

RER. Il progetto, del 1988, è dovuto all'architetto Philippe Mathieux e al paesaggista Jacques Vergely, col fine di creare una passeggiata verde sopraelevata sui resti del viadotto di Avenue Daumesnil collegandosi con il Bois de Vincennes.

⁸ Cfr. JAKOB (2015).

⁹ Cfr. MAININI, ROSA, SAJEVA (1981), pag. 15.

¹⁰ La linea, realizzata nella seconda metà dell'Ottocento con sede sopraelevata per separare il traffico veicolare da quello ferroviario, penetrava alcuni edifici della 10th Avenue e costituiva una delle infrastrutture a supporto della crescente industria conserviera. Con il declino del comparto nel corso del Novecento, la linea, dismessa dal 1980, è stata oggetto di numerosi progetti di recupero già dal 2001, soprattutto per il tratto tra Gansevoort Street e la 34th Avenue connotato da un lungo viadotto metallico di circa 3 km.

¹¹ Cfr. ZAMBELLI, PESSOA ALVES (2012) e www.thehighline.org (ottobre 2019)

¹² Cfr. DALL'ASTA GUTIÉRREZ (2016), pag. 145.

¹³ L'intervento, progettato nel 1996 e realizzato tra il 1999 e il 2001, si innesta su parte della ferrovia realizzata negli anni Venti del XX secolo e dismessa già nel 1971.

¹⁴ Cfr. NAVARRA (2012), pag. 18.

¹⁵ Cfr. Idem, pag. 16.

¹⁶ Cfr. Idem, pag. 20 e 22.

¹⁷ Cfr. POSTIGLIONE (2003), pp. 174-181.

¹⁸ Nel 2003 il progetto rientra tra i 40 finalisti per il premio europeo di architettura Mies van der Rohe e nel maggio dello stesso anno si aggiudica la medaglia d'oro all'opera prima per l'architettura italiana della Triennale di Milano. Nel 2006 il Giardino-areno al Tempio, parte del Parco, rientra tra i progetti finalisti dello European Prize for Urban Public Space a Barcellona, e, nello stesso anno il progetto del Parco lineare si aggiudica il Premio Gubbio dell'ANCSA. Cfr. NAVARRA (2012), pag. 9.

¹⁹ Cfr. VIOLA (2004), pag. 31.

²⁰ «La riconoscibilità del tracciato è una condizione fondamentale non solo per chi vive la strada dall'interno, ma anche per capire la logica di sedimentazione di un territorio, il principio insediativo di un paesaggio». Cfr. GUARALDA (2006), pag. 50.

²¹ Cfr. Idem, pp. 53-54.

²² Cfr. Idem, pp. 131-132.

²³ Cfr. MARCARINI, ROVELLI (2018), pag. 50.

Didascalie

Fig. 1: Parigi, il viadotto Daumesnil della *Promenade Plantée* (foto dell'autore, 2019).

Fig. 2: New York, High Line (foto di Iwan Baan, tratta da www.area-arch.it/high-line/).

Fig. 3: Il Parco lineare tra Caltagirone e San Michele di Ganzaria (CT) (foto di Salvatore Gozzo, tratta da www.studionowa.com/in_project/pro/parco/parco.html).

Fig. 4: Lo stesso Parco in una foto recente (tratta da Google Street view, gen. 2010).





Bibliografia

- Giulio Carlo, ARGAN (1965), *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore.
- AA.VV. (2005), "The High Line Masterplan", in *Area*, n. 79, 2005, pp. 84-103.
- Marc, AUGÉ (2006), *Non-luoghi: introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera.
- Patrick, BERGER; Philippe, MATHIEUX (1993), "Viaduc Daumesnil", Paris, in *Lotus international*, n. 97, 1993
- Tom G., CARPENTER (1994), *The environmental Impact of Railways*, Chichester, John Wiley & Sons.
- Pierre-Alain, CROSET (1983), "Parigi 1989", in *Casabella*, n. 490, 1983, pp. 14-25.
- Juan Carlos, DALL'ASTA GUTIÉRREZ (2016), *Segni deboli, tracce permanenti*, in Emilia, CORRADI, Raffaella, MASSACESI (a cura di), *Infrastrutture minori nei territori dell'abbandono. Le reti ferroviarie*, Roma, Aracne.
- Mirko, GUARALDA (2006), *Le infrastrutture viarie dismesse o declassate ed il progetto di paesaggio*, Milano, Libreria CLUP.
- Michael, JAKOB (2015), *Cette ville qui nous regarde: de la Promenade Plantée au High Line park*, Parigi, Edition B2.
- Geoffrey Alan, JELLICOE (1969), *L'architettura del paesaggio*, Milano, Edizioni di comunità.
- Giancarlo, MAININI, Giancarlo, ROSA, Adolfo, SAJEVA (1981), *Archeologia industriale*, Firenze, La Nuova Italia.
- Albano, MARCARINI, Roberto, ROVELLI (2018), *Atlante italiano delle ferrovie in disuso*, Firenze, IGM.
- Marco, NAVARRA (2012), *Abiura del paesaggio. Architettura come trasposizione*, Genova, Il melangolo.
- Christian, NORBERG-SCHULZ (1979), *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architetture*, Milano, Electa.
- Gennaro, POSTIGLIONE (2003), "'Greenway' su ferrovia dismessa tra Piazza Armerina e Caltagirone", in *'ANANKE*, n. 39-40, nov.-dic. 2003, pp. 174-181.
- Eugenio, TURRI (1979), *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi.
- Francesco, VIOLA (2004), *Ferrovie in città. Luoghi e architetture nel progetto urbano*, Roma, Officina Ed.
- Matteo, ZAMBELLI; Henrique, PESSOA ALVES (2012), *La high line di New York: un parco nel cielo*, Milano, Mimesis.

Da supporto a fardello. Risignificare la «geografia volontaria», dopo la crisi

Mauro Berta

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
Ricercatore, professore aggregato, ICAR 14, mauro.bera@polito.it

Davide Rolfo

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, davide.rolfo@polito.it

Un decennio è trascorso dal quel 2009, annus horribilis per l'economia internazionale, in cui emerse con chiarezza come i segnali destabilizzanti provenienti da oltreoceano, della crisi dei subprime, e soprattutto dell'evento simbolo del crack di Lehman Brothers dell'anno precedente, non rappresentassero fenomeni locali e congiunturali, ma avessero viceversa natura globale e strutturale; un decennio che consente oggi, se non bilanci definitivi, quanto meno di misurare sul territorio gli effetti di un vero e proprio cambiamento di paradigma, il quale a uno sguardo più attento, almeno nel nostro Paese, mostra tuttavia origini più remote. Già dagli ultimi scorcio del secolo scorso infatti la crescita economica nazionale iniziava a mostrare le prime avvisaglie di un rallentamento, soprattutto nel settore produttivo, la cui ritardata comprensione portò ancora per quasi tutto il primo decennio del secolo, fino almeno a ridosso della crisi economica, a confermare politiche territoriali essenzialmente espansive; è all'incirca nel decennio a cavallo del volgere del secolo che in Italia si è consumato l'ultimo atto del lungo ciclo di crescita urbana che aveva attraversato tutta la seconda metà del XX secolo ed è in quello stesso periodo che è maturato, seppure con dinamiche molto diverse nelle varie aree del Paese, il definitivo scollamento tra un'offerta immobiliare ormai del tutto sovradimensionata e una domanda in costante contrazione.

È significativo il fatto che, quando già i dati mostravano ormai chiaramente la fine della lunga stagione di crescita, la politica nazionale abbia continuato a investire su incentivi all'espansione dello stock immobiliare¹: «quand le bâtiment va, tout va», il motto che il deputato ed ex muratore Martin Nadaud aveva lanciato in una Parigi di metà XIX secolo, alla vigilia dei *Grand Travaux* haussmaniani, ha conosciuto così un rinnovato successo mediatico come ideale legittimazione delle scelte espansive, nell'illusorio tentativo di riattivare la stagnazione dell'economia attraverso la leva dell'edilizia, tradizionalmente considerata volano economico. Una serie di erronee considerazioni possono essere considerate alla base del fallimento di questa politica: da un mercato immobiliare già pesantemente gravato da un eccesso di offerta, alla scomparsa di un'inflazione che rendeva l'investimento nel 'mattone' una valida contromisura, ai mutati flussi dell'economia internazionale, fino ai fenomeni di contrazione de-

mografica e di invecchiamento della popolazione. Le grandi volumetrie dei nuovi plessi terziari e commerciali e degli insediamenti residenziali hanno così contribuito negli ultimi due decenni a saturare definitivamente un mercato che già stentava a trovare funzioni innovative per i volumi progressivamente svuotati e in cui il saldo tra nuova costruzione/riuso e abbandono è rimasto essenzialmente di segno negativo (Lanzani, et al. 2016, 12).

Tratto distintivo di questo scenario è quello di aver depositato sul territorio nuove, pesanti contraddizioni, che paradossalmente faticano di più a trovare un'interpretazione convincente proprio in quelle aree metropolitane che teoricamente ancora dovrebbero conservare la maggiore vitalità. Se la crisi delle 'aree interne' del Paese è diventata negli ultimi anni l'occasione per rilanciare una politica di coesione con la 'Strategia Nazionale per le Aree Interne', e per rimettere in discussione rappresentazioni consolidate del territorio nazionale (De Rossi, a cura di, 2018), è proprio all'interno degli «arcipelaghi metropolitani» (Indovina, 2009) che emergono oggi le disuguaglianze più marcate, dove convivono aree soggette a sviluppi tumultuosi e profonde sacche di marginalità, cantieri incompiuti accanto ad aree in abbandono, scampoli di tessuto agricolo ritagliati da reti infrastrutturali spesso obsolete e dove l'«ingiustizia spaziale» rappresenta il volto tangibile di quell'ingiustizia sociale (Guilluy, 2019) che già Bernardo Secchi aveva riconosciuto come fondamento di una «nuova questione urbana» (Secchi, 2013, 6).

Da capitale fisso a patrimonio

Che ruolo assume dunque il patrimonio edilizio e infrastrutturale in un momento storico in cui il paradigma della crescita estensiva pare ormai sovvertito, in cui il tradizionale valore di 'bene rifugio' degli immobili sembra essersi trasformato in 'bene trappola', in un fardello di cui è spesso difficile liberarsi e per il quale anche la vecchia definizione fisiocratica di 'capitale fisso' risulta ormai poco adeguata a restituire un presunto valore? Come ha evidenziato più volte Carlo Olmo (2010, 64), il concetto di patrimonio è centrale nella storia urbana del Novecento, ma inizia a entrare in crisi nel momento in cui emerge una divaricazione sempre più marcata

tra il valore finanziario e il valore simbolico, tra l'ambizione di possedere e la necessità di abitare, sia nel campo residenziale sia negli altri settori immobiliari.

Il 'capannone' produttivo/commerciale – che per decenni non ha soltanto costituito la traduzione concreta delle fortune private di quella «Terza Italia» descritta da Bagnasco (1977), ma ha al contempo rappresentato il motivo di orgoglio e autorappresentazione di intere generazioni imprenditoriali (il 'capannone piccolo, grande, grandissimo' di un famoso monologo di Antonio Albanese e Michele Serra) – è ora spesso un'eredità pesante, che grava non solo sulle sorti personali ma più in generale sul territorio e sulla collettività.

È probabile che sia oggi la stessa concezione tradizionale di patrimonio, come accumulazione di ricchezza tangibilmente inverte in beni materiali, destinata a congelare i rapporti sociali (Olmo, 2018, 27), a entrare in crisi. A osservare i processi di dismissione e abbandono in atto sul territorio verrebbe da affermare che stiano piuttosto emergendo diffusi (e sordinati) esperimenti di de-patrimonializzazione, soprattutto attraverso lo strumento dell'assets clearing, ovvero la dismissione dei beni non più necessari all'attività di impresa (Migliori, 2013, 140).

L'urgenza ora non è più quella di arginare lo sviluppo dilagante dello sprawl, ma semmai di governare la ritrazione e di riassegnare significato ad ampie parti del territorio svuotate di funzioni ed economie. Si tratta in altre parole di cercare di dare un senso a ciò che rimane dopo la sottrazione (di attività, di popolazione, e di conseguenza di manufatti fisici), con la difficoltà aggiuntiva di farlo all'interno di un contesto di recessione economica in cui lo stesso soggetto pubblico si trova in costante difficoltà nella gestione del proprio stock edilizio e – soprattutto – a valle di un lungo processo di frammentazione della proprietà fondiaria che ha proiettato sul territorio un pulviscolo di tasselli mutuamente indipendenti, per i quali risulta più che mai complesso individuare razionalità di ordine superiore. Ma è possibile – e in caso affermativo come – immaginare oggi una nuova stagione di gestione dell'abbandono che proprio sulla risignificazione e la ri-patrimonializzazione degli "scarti" dell'urbanizzazione recente trovi il proprio principio operativo?

Una possibile risposta pare ruotare ancora intorno ai molti significati che il termine 'patrimonio' ha assunto nel corso del tempo. Patrimonializzare significa, in particolare nel campo della gestione territoriale, riconoscere a un determinato elemento un valore intrinseco che prescinde dal suo corrispettivo economico di scambio e di mero *asset* finanziario, e che lo individua viceversa come bene in sé, a causa di un suo valore d'uso, di una sua rilevanza culturale ecc. Se ciò è facilmente comprensibile per quanto riguarda singoli beni culturali o ambientali, o anche – seppur con un'«invenzione» decisamente più recente, come ha chiarito Françoise Choay (1995, 116 e segg.) – per interi tessuti della città storica, molto più difficile risulta applicare questo sguardo ai territori dell'abbandono, divenuti nel tempo «il campo di decantazione del brutto» (ivi, 168).

Si tratta quindi di definire con maggior precisione cosa sia effettivamente ascrivibile alla categoria del 'patrimonio' in questi casi. Non, in linea generale, gli oggetti edilizi individuali in quanto architetture, che nella maggior parte dei casi sono esiti di processi di banalizzazione attuativa; nemmeno, con ogni probabilità, i singoli elementi infrastrutturali, che derivano sovente da logiche di natura incrementale. Molto più probabilmente è, nel suo complesso, quell'enorme e articolato insieme di trasformazioni che vanno sotto il nome di 'infrastrutturazione' del territorio – l'«immenso deposito di fatiche» di cui parlava già Carlo Cattaneo (1845, 425) – che hanno nel tempo non solo costruito l'immagine del territorio come «geografia volontaria» (Compagna, 1974, p. 28), ma che ne hanno in qualche modo riorientato le modalità di funzionamento.

È probabilmente allora ancora la fortunatissima metafora del territorio come «palinsesto» che André Corboz (1985, 22-27) introdusse in un momento ancora di sostanziale ottimistica previsione di crescita, a prestarsi a un ulteriore aggiornamento degli strumenti di governo delle trasformazioni del territorio; ciò nonostante l'agenda sia radicalmente cambiata: a differenza degli anni '80, l'urgenza non è più oggi quella di contenere uno sviluppo urbano dilagante ed apparentemente inarrestabile ma, viceversa, di governare un ripiegamento strategico dell'urbanizzato, sfruttando l'impalcatura funzionale che ha sorretto lo sviluppo del territorio come supporto per guidarne la riorganizzazione interna.



un reimpiego delle zone dismesse più centrali – le aree produttive attualmente ancora protagoniste di fenomeni di dismissione e sottoutilizzo sono tendenzialmente collocate in prossimità delle zone di confine comunale. Ovvero in quelle parti del territorio che per decenni hanno rappresentato un margine amministrativo, ma che ora – nella cornice della Città Metropolitana – potrebbero diventare occasioni per reinserire all'interno della città esistente nuovi servizi e nuove funzioni; a maggior ragione considerando le possibili sovrapposizioni con il nuovo disegno della mobilità sostenibile definito dall'entrata in servizio del Sistema Ferroviario Metropolitano (SFM) e con le reti ambientali, poiché si coniuga con i sistemi di continuità ecologica in area metropolitana, da tempo riconosciuti nelle due grandi figure territoriali della «Corona Verde» e dei corridoi fluviali individuati dal progetto «Torino Città d'Acque».

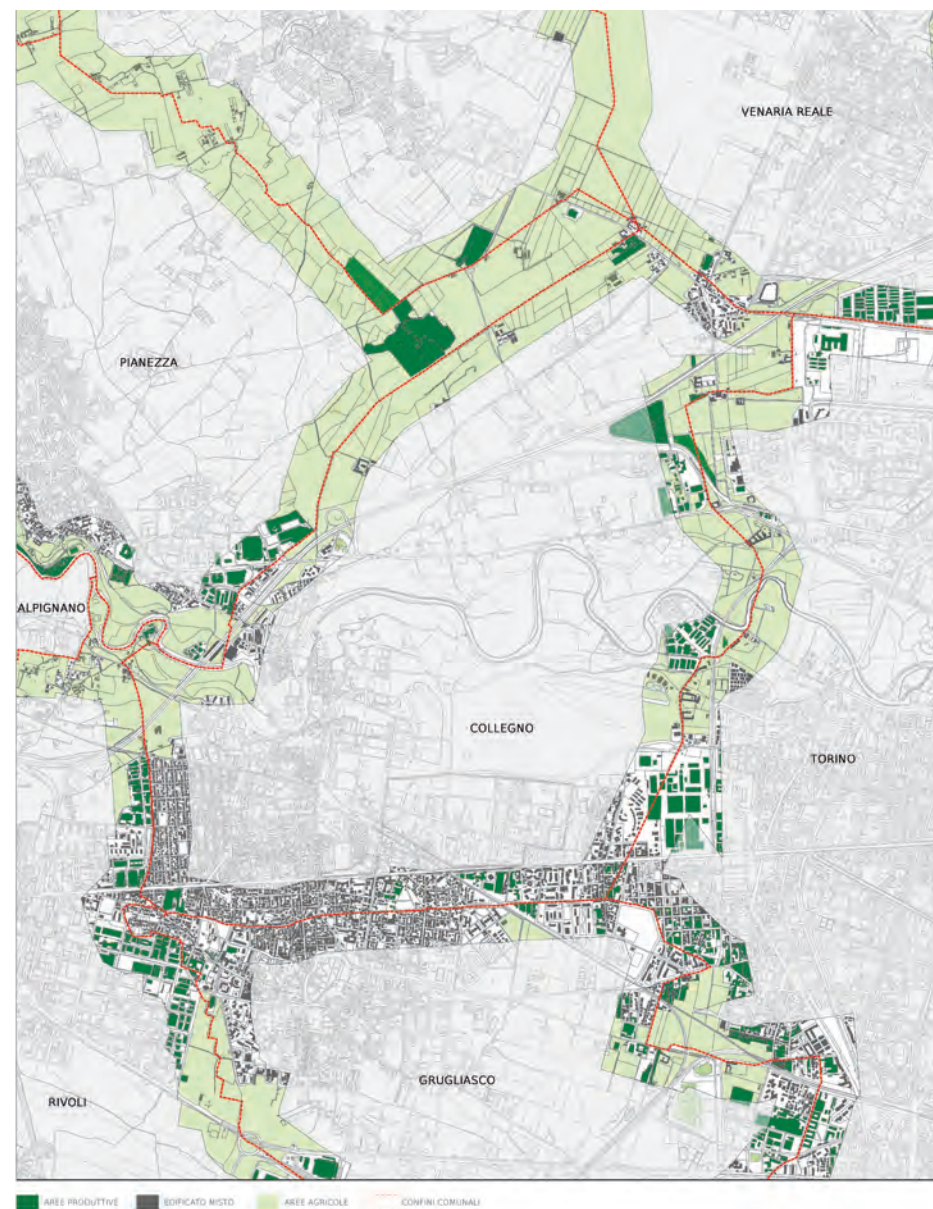
Ma è anche e soprattutto una prospettiva che intercetta il processo di ristrutturazione del tessuto economico e del sistema dei servizi metropolitani che emerge dai primi documenti ufficiali del processo di definizione del III Piano Strategico Torino Metropoli 2025³. La «Città delle opportunità» di cui parla il documento intermedio è infatti una visione che punta a costruire la governance di area metropolitana proprio sui processi di riciclo degli spazi abbandonati dalle dinamiche produttive e su di una nuova offerta di mobilità metropolitana, costruita attraverso l'integrazione delle diverse reti di trasporto pubblico sostenibile all'interno della cornice complessiva del SFM.

La periodica reinvenzione di se stessa che ha caratterizzato la città nell'ultimo secolo e mezzo potrebbe questa volta passare dal superamento del concetto stesso di Torino: come intuiva già più di trent'anni fa Arnaldo Bagnasco (1986, 87), «il bisogno di modernizzazione della società torinese richiede di uscire da Torino, e in un senso particolare che ormai non dovrebbe creare equivoci, di liberarsi di Torino».

Note

¹ Ci si riferisce qui soprattutto ai provvedimenti di incentivazione all'edilizia avviati dai governi di Centro-Destra durante il primo decennio del secolo, in particolare alla cosiddetta Legge 'Tremonti Bis', L. 383/2001, che aveva innescato una vera e propria 'febbre da capannone', e al 'Piano Casa', introdotto dall'art. 11 del D.L. 112/2008.

² <http://www.postmetropoli.it/>





³Cfr. Associazione Torino Internazionale, *Torino Metropoli 2025. Verso il terzo piano strategico. Sintesi del documento intermedio*, luglio 2014.

Didascalie

Fig. 1: Locandina dell'Esposizione Internazionale del Lavoro «Italia '61».

Fig. 2: Principali aree industriali nell'Area Metropolitana Torinese e Aree industriali dismesse nel Comune di Torino (fonte: XX Rapporto Giorgio Rota, Torino Atlas).

Fig. 3: Aree produttive a ridosso dei confini comunali nel Quadrante Nord-Ovest dell'Area Metropolitana Torinese (aut. Arch. M. Vaccariello).

Fig. 4: Carta delle trasformazioni in atto e previste nel Quadrante Nord-Ovest dell'Area Metropolitana Torinese (aut. Arch. M. Vaccariello).

Bibliografia

Arnaldo Bagnasco, (1977), *Tre Italie, la problematica territoriale dello sviluppo Italiano*, Bologna, Il Mulino.

Arnaldo Bagnasco, (1986), *Torino. Un profilo sociologico*, Torino, Einaudi.

Carlo Cattaneo, (1845), "Industria e morale", in C. Cattaneo, *Scritti su Milano e la Lombardia*, Milano, Feltrinelli.

Françoise Choay, (1995), *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina Edizioni.

Francesco Compagna, (1974), *La politica della città*, Bari, Laterza.

André Corboz, (1985), "Il territorio come palinsesto", in Casabella, n. 516, Settembre 1985, pp. 22-27.

Antonio De Rossi (a cura di), (2018), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Roma, Donzelli.

Lorenzo Fabian, Stefano Munarin, (a cura di), (2017), *Re-Cycle Italy. Atlante*, Siracusa, LetteraVentidue.

Christophe Guilluy, (2019), *La società non esiste. La fine della classe media occidentale*, Roma, LUISS University Press.

Francesco Indovina, (2009), *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Milano, FrancoAngeli.

Arturo Lanzani, Chiara Merlini, Federico Zanfi, (2016), "Muovere da quel che c'è", in A. Lanzani, C. Merlini, F. Zanfi (a cura di), *Riciclare distretti industriali*, Quaderni Re-Cycle Italy, n. 28, Roma, Aracne.

S.a., (2019), *Futuro rinviato. XX Rapporto Giorgio Rota su Torino*, Torino, Centro Einaudi.

Stefania Migliori, (2013), *Crisi d'impresa e corporate governance*, Milano, Franco Angeli

Carlo Olmo, (2010), *Architettura e Novecento*, Roma, Donzelli.

Carlo Olmo, (2018), *Città e democrazia. Per una critica delle parole e delle cose*, Roma, Donzelli.

Bernardo Secchi, (2013), *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Roma-Bari, Laterza.

Edward William Soja, (2000), *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishing.

Progetto, patrimonio e territorio. Valori, energia, potenzialità, sostenibilità

Bruno Billeci

Università degli Studi di Sassari, DADU - Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, professore associato, ICAR 19, bbilleci@uniss.it

Josep Miás

Università degli Studi di Sassari, DADU - Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, professore associato, ICAR 14, josepmias@miasarquitectes.com

Antonello Monsù Scolaro

Università degli Studi di Sassari, DADU - Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, professore associato, ICAR 12, amscolaro@uniss.it

Francesco Spanedda

Università degli Studi di Sassari, DUMAS - Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, ricercatore universitario, ICAR 14, francesco.spanedda@uniss.it

Patrimonio e contesto

La crescente pressione antropica negli ultimi due secoli ha esteso enormemente il territorio sotto il controllo umano, che ha raggiunto ormai il 75% delle terre emerse non coperte dai ghiacci (Sanderson e Woolmfer 2002). Uno sforzo incessante di colonizzazione e trasformazione, reso possibile dallo sviluppo della tecnologia, che ha prodotto in molte aree del pianeta un ambiente costruito denso e pervasivo.

Contemporaneamente si è rivelata la necessità di selezionare ciò che per intrinseca qualità, per valore storico, per testimoniare storia e memoria non doveva scomparire. Un insieme di manufatti, città, paesaggi ed ecosistemi che ha costruito man mano un patrimonio da conservare in continua crescita, la cui estensione avrebbe ormai superato il 12% della superficie terrestre (OMA 2010).

Il sistema tutelato diviene imm modificabile, quasi scoria di se stesso.

La città stratificata, che prima si auto-rigenerava inglobando il passato, adattandolo e trasformandolo in un continuo presente, oggi non introduce elementi di progetto utili a definire nuovi scenari ma solo a preservarli. Secondo Augé (2003) le generazioni a venire non produrranno più rovine architettoniche, mentre per Lynch (1990) i ruderi del futuro avranno una connotazione emotiva che li avvicinerà più a scarti di produzione che ad elementi salienti della storia. In ogni caso questo patrimonio residuale è quello che la storia ci ha consegnato sulla scorta di un progetto casuale che ha ben poco di ponderato o progettato (Billeci e Dessì 2017).

Questa riflessione introduce un'altra possibile accezione di patrimonio riferita all'ambiente costruito.

Brunner e Rechberger (2001) sostengono che nel tempo l'insediamento umano è diventato un accumulo di materia, in forma di edifici, infrastrutture e beni. La formazione di questo *stock* è possibile grazie ad un notevole utilizzo di energia, chiamata energia grigia o *embodied energy*, che esprime il rapporto tra l'energia consumata per trasformare la materia prima in materiali e semilavorati e l'unità di prodotto ottenuto (Dixit 2019). La somma delle trasformazioni umane del territorio, al di là del valore estetico, culturale o storico, costituisce quindi un'eredità

di energia e materiale che coesiste, e talvolta coincide, con l'eredità culturale delle generazioni passate (Monsù Scolaro e Spanedda 2016, Spanedda 2018).

Il patrimonio costruito (termine che richiama principalmente un concetto economico) indica così sia gli artefatti di cui si limita drasticamente l'operabilità in nome della conservazione, sia le opere che hanno valore in quanto possono essere riutilizzate diventando qualcos'altro, come se fossero cave di sé stesse, attraverso un moderno spolio che genera una circolarità di materiale ed energia.

Per trovare un modo di operare tra l'immobilità della conservazione e la necessità del recupero dello stock esistente, il progetto è chiamato ad interpretare la distinzione tra conservazione della memoria o riuso del passato, articolandosi in sfumature intermedie in grado di conferire forza espressiva e simbolica sia all'ambiente costruito che ai materiali costituenti in stretta relazione al contesto di appartenenza.

Questo passaggio implica un'evoluzione di una nozione fondamentale per il progetto di architettura, quella di contesto.

Per lungo tempo il contesto è stato sostanzialmente il luogo specifico da interpretare. L'interpretazione del progettista si manifesta attraverso la conformazione, i modi d'uso, la concezione strutturale, i materiali e si risolve nell'introduzione di novità o nella ricerca di continuità, sia quando lo sfondo viene analizzato per catturarne le regole spaziali costitutive e le loro modalità evolutive, come nel lavoro di Rossi o Caniggia, sia per cogliere il riflesso di fenomeni sociali, come in Hertzberger.

La consapevolezza della complessità delle interazioni tra le società e l'ambiente e l'affermarsi di un'idea del progetto come modalità di conoscenza, oltre che come soluzione tecnica, contribuisce però a delineare una differente nozione di contesto.

Non è più sufficiente descrivere il contesto come un campo di condizioni spaziali, materiali e sociali di prossimità, ma occorre pensarlo come un insieme interattivo di agenti (Latour 2014), insistenti su scale diverse e dotati di una propria dinamica e capacità di reazione.

L'interazione tra essi genera un 'paesaggio epigenetico' (Moe 2007)

responsabile delle caratteristiche dell'organismo spaziale generato dal processo progettuale, che è compito dell'architetto guidare strategicamente.

Sia il patrimonio storico-culturale che quello materiale-energetico sono dunque agenti con proprie dinamiche costituite da fenomeni di degrado e obsolescenza, memorie e aspettative, resistenze e opportunità. Entrambe le nozioni di patrimonio possono essere quindi ricondotte nel processo di progettazione da strategie che mettano in secondo piano l'idea di valore per focalizzarsi sull'istituzione, con i metodi conformativi propri dell'architettura, di relazioni nuove e differenti a partire dai materiali di contesto.

Relazione con l'osservatore

Spesso chi percepisce lo spazio è considerato solamente un utente.

Al contrario la sua attenzione, reattività e mobilità possono costruire la base per suggerire sistemi di relazioni nuovi con limitati interventi materiali.

Nel 1967 Giulio Paolini realizza *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, una stampa fotografica a grandezza naturale in bianco e nero del *Ritratto di giovane*, dipinto da Lorenzo Lotto nel 1505. Capovolgendo il titolo Paolini capovolge anche la relazione tra artista e soggetto ritratto, trasformando un capolavoro di pittura in una sottile riflessione sul rapporto tra gli artisti, i loro soggetti e gli spettatori.

Seguendo un simile approccio concettuale Georges Descombes progetta nel 700° anniversario della Confederazione Elvetica un tratto della *Voie Suisse* intorno al Lago Uri.

Il progetto è al contempo una ricerca sul sito ed un suo disvelamento. La pulitura dei massi erratici nel bosco, l'infittimento artificiale delle piante endemiche, un belvedere leggero che inquadra discretamente una vista particolare, la reintegrazione non nascosta ma neppure esaltata degli elementi mancanti nei cordoli e nei muri reintegrati danno al progetto una dimensione al contempo fisica ed astratta, che stimola la curiosità dell'osservatore e lo spinge a riflettere. Il processo progettuale rivela e comunica le peculiarità del sito, siano esse legate alla storia

della natura o a quella dell'uomo, agendo più sull'attenzione e sul movimento che sulla costruzione e sulla forma.

Relazione con la stratificazione storica

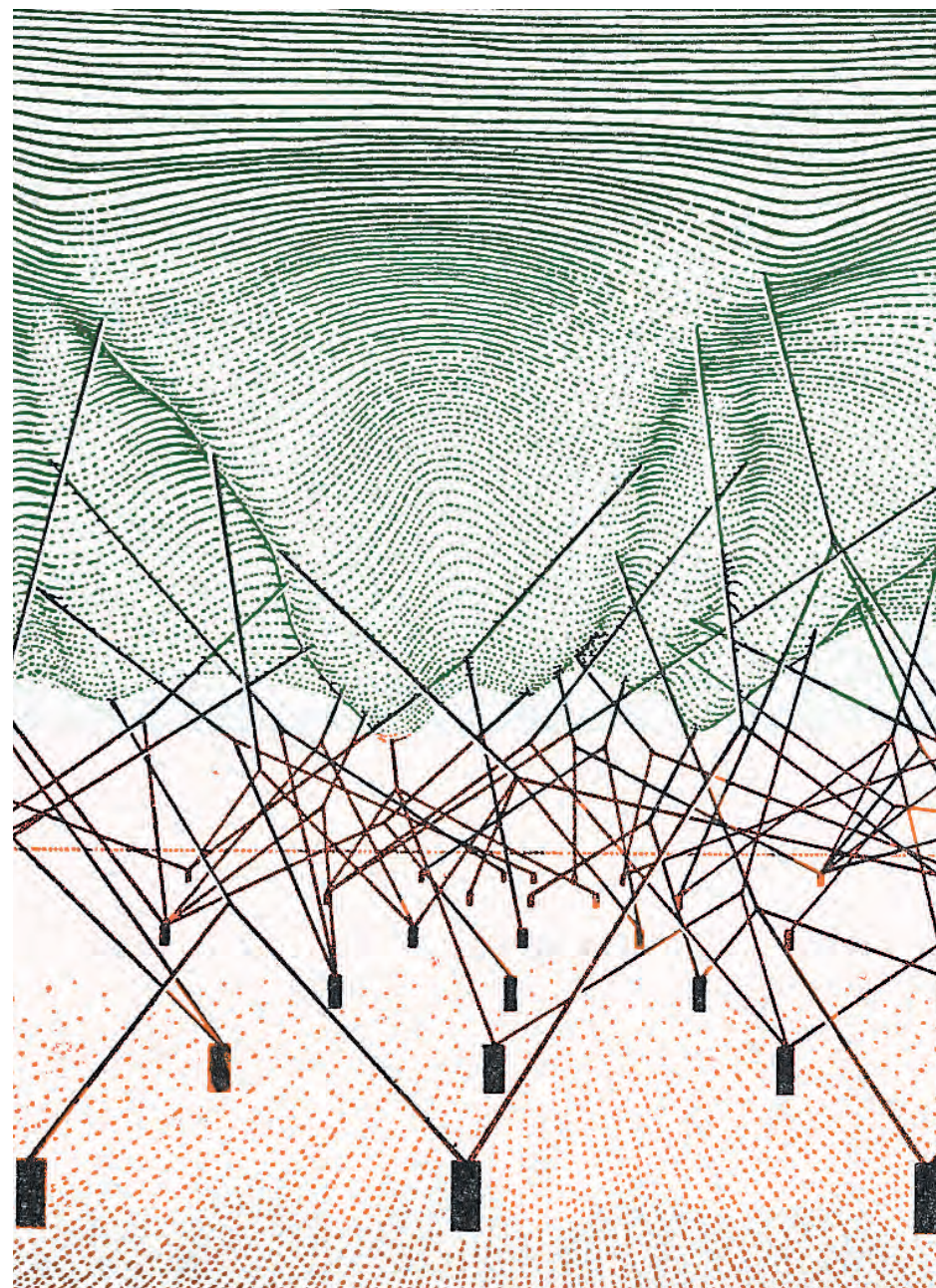
Il rapporto col patrimonio storico diviene conflittuale dal momento in cui il riconoscimento della sua storicità e poi culturalità limita il progetto con argomenti normativi e morali, piuttosto che costituire una fonte di ispirazione.

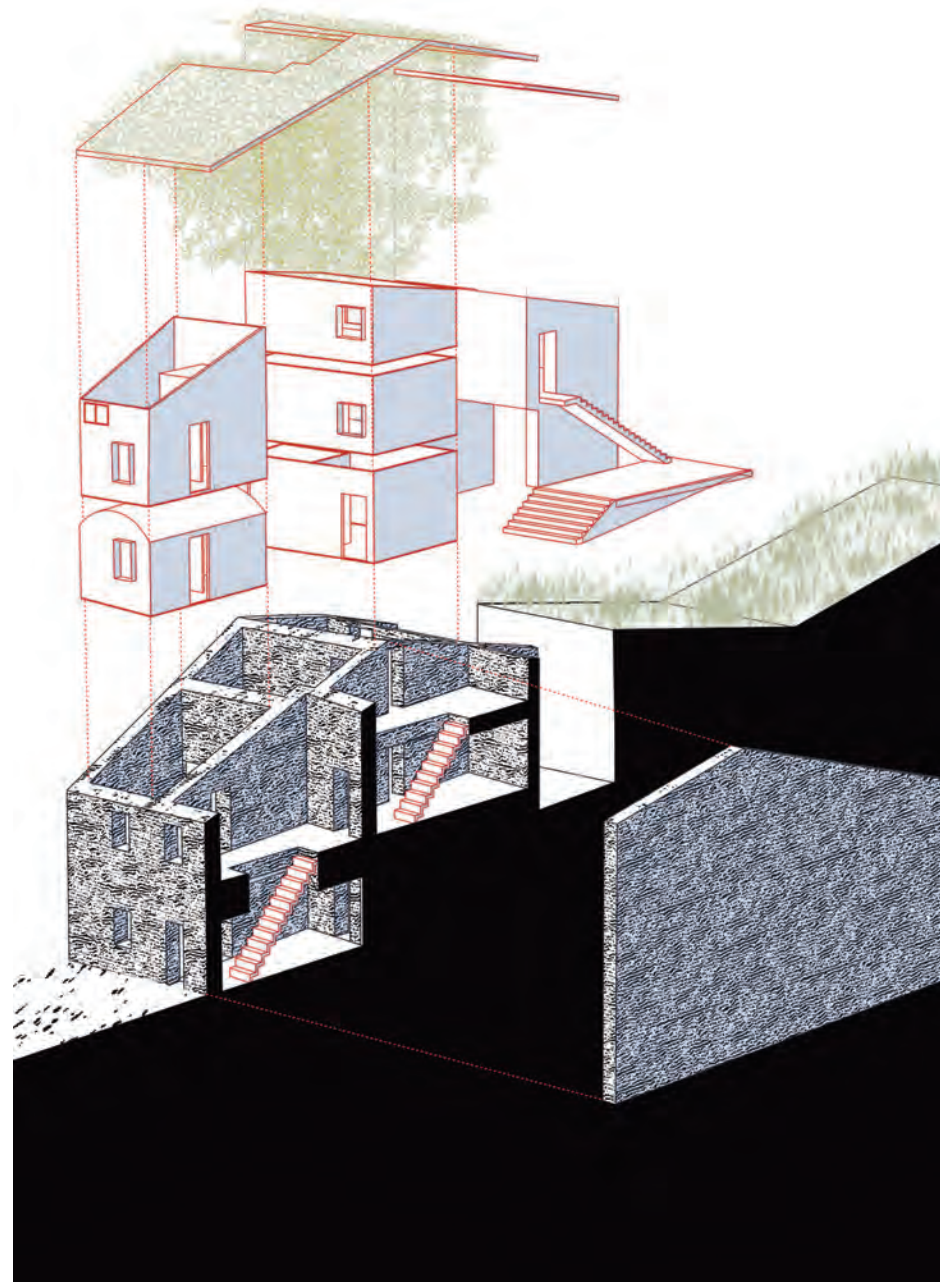
Una situazione che diventa ancora più pervasiva quando si considera «la minuta congerie delle case ha valore spesso maggiore dei grandi monumenti» (Giovannoni, 1932). Senza mettere in discussione il concetto di monumento, questa osservazione apre una finestra su un ampio orizzonte, dissolvendo la certezza che il patrimonio sia solo una sommatoria di episodi importanti da tutelare per garantire la conservazione della storia.

Oltre a questa mai sopita dialettica, la consapevolezza della dimensione storica ha comportato una definitiva mutazione del territorio, delle città e delle architetture non solo perché soggetti a rapide trasformazioni, ma per come queste vengono percepite: non più un eterno presente, ma un continuo stratificarsi di patrimoni che fa sì che il contesto attuale sia ora tutti i contesti storici che lo hanno preceduto che non si sono sovrapposti, ma sono fusi e compresenti (Augé 2003 citando Freud).

La compresenza della storia con tutte i suoi stili ci pone di fronte ad un patrimonio multiforme, ingombrante e con 'valori' spesso non omogenei, ma paritari (Riegl 1903) che determinano le difficoltà relazionali che da sempre si addensano intorno ai temi della conservazione: quale stile al cospetto dei contesti storici, quale ruolo del nuovo nella città stratificata, quale uso o riuso del patrimonio culturale.

Tutta l'elaborazione scientifica intercorsa confluisce nella considerazione che se il patrimonio diviene un pretesto per raggiungere altri scopi (la storia, l'uso, la speculazione, etc.) allora esso viene ideologicamente investito da dinamiche che possono ledere l'obiettivo primario della sua tutela. Non è infatti possibile accrescere il valore culturale di un bene attraverso operazioni di matrice diversa.





Non ha quindi senso parlare di riuso come condizione necessaria per la conservazione del patrimonio se non come utile mezzo; né parlare di sostenibilità poiché essa è implicita nel progetto di conservazione ma non lo è per nulla nella tutela che è per sua natura insostenibile dal punto di vista dei processi e delle risorse.

Relazione con l'accumulo di manufatti.

In quest'epoca la grande produzione di artefatti alle varie scale costituisce una seconda natura in un groviglio ormai inestricabile con la prima, tanto da ricevere la discussa denominazione di Antropocene.

Dall'inizio degli anni '90, un numero crescente di artisti ha iniziato a lavorare su questa condizione, elaborando opere d'arte preesistenti o altri oggetti allo stesso modo in cui, in passato, venivano utilizzati gli oggetti naturali. Nicolas Bourriard (2002) chiama questa tendenza 'postproduzione', per similarità con l'editazione e montaggio che si compie su immagini e suoni già registrati.

Per quanto la modificazione dell'esistente, il recupero e il riciclaggio non siano novità, occorre riconoscere la specificità del dibattito attuale. Se l'Architettura come modificazione' (Gregotti 1984) si preoccupava soprattutto di intessere un dialogo con il palinsesto del territorio investito dalle ultime spinte del boom economico, la complessità della crisi ambientale e sociale contemporanea rende la rieditazione dell'esistente non solo un'istanza culturale ma una necessità pervasiva e radicale, estesa a tutte le scale di progetto.

Alla scala del disegno urbano si riscontra, oltre che l'interesse per le relazioni e sinergie con il sistema insediativo, la tendenza a sfruttare fonti di energia già presenti nel sito. Ad esempio, la *Zollverein School of Management and Design* di SANAA ad Essen (2006) deve la sua composizione diafana anche all'utilizzo a controintuitivo di serpentine a parete alimentate da acqua calda come isolamento. L'acqua, che veniva comunque estratta per necessità da una miniera abbandonata nei pressi dell'edificio, viene così raffreddata in modo che non modifichi la temperatura del fiume Emscher.

Alla scala dell'edificio si hanno esperimenti di costruzione di nuovi orga-

nismi edilizi a partire da componenti che già hanno avuto un loro utilizzo o vengono reimpiegati in maniera laterale, cambiando la loro funzione originaria. La fonte di ispirazione viene dai primi esperimenti degli anni '70, sostituendo alla loro spontaneità un'attenta analisi dei processi industriali e del ciclo di vita dei prodotti.

Nel caso della *Villa Welpeloo* di Superuse (2009) la struttura proviene da un telaio industriale e il rivestimento di doghe in legno dalle bobine di cavi elettrici; il *Museo storico di Ningbo* di Wang Shu (2007) è caratterizzato dalle migliaia di elementi ceramici di recupero; gli appartamenti di Ramin Mehdizadeh a Mahallat (2012) hanno facciate interamente realizzate con materiale lapideo di scarto; Il *PHZ2 Welterbe Zollverein* di Dratz&Dratz (2010), ricerca una dimensione estetica propria del materiale riciclato, suggerendo una mastaba realizzata con balle di cartone proveniente da imballaggi.

Conclusioni

Negli ultimi due secoli la superficie del pianeta è stata oggetto di estese trasformazioni. Come reazione, molte aree vergini e una parte via via crescente di quelle oggetto di trasformazione diventano oggetto di conservazione. Se da un lato il patrimonio sotto tutela viene sottratto alle possibilità di trasformazione, dall'altro la grande quantità di manufatti esistenti rappresenta un patrimonio di energia e di materia con cui è necessario confrontarsi. Per trovare una dimensione operativa tra questi due estremi, il progetto dovrebbe considerare le varie forme di patrimonio all'interno di una nozione di contesto dinamica, che influenza con le sue caratteristiche il processo progettuale. Considerando criticamente l'esistente per selezionare e svilupparne le potenzialità strategiche, si dovrebbero integrare in nuovi sistemi di relazioni il riconoscimento dell'interesse culturale, la materialità, la potenzialità di stabilire col minimo intervento e la massima efficacia, nuovi rapporti tra le comunità e i territori. Queste riflessioni generali possono però trovare una possibilità di verifica solo nel rapporto specifico che ogni progetto istituisce col suo contesto di riferimento.





Didascalie

Fig. 1: Paesaggio epigenetico (da Waddington, mod.). La superficie superiore rappresenta il processo di progettazione, modificato delle alterazioni prodotte dagli agenti contestuali.

Fig. 2: Architettura e Pianificazione s.r.l. (Spin-off dell'Università degli Studi di Sassari), Francesco Spanedda (Direttore operativo), coll. Massimiliano Campus, Silvia Farris, Antonio Serra (energia). *Ampliamento dell'Albergo diffuso, Osilo*, 2008.

Fig. 3: *Rudere dell'Ex-Cartiera di Tresnuraghes, Sardegna*, foto di Bruno Billeci e Maria Dessì.

Fig. 4: Edificio come cava: *Recupero delle conchiglie Costa a Sassari*, Tesi di Giampiero Costa, relatori Francesco Spanedda ed Antonello Monsù Scolaro, 2015.

Bibliografia

Marc Augé (2003), *Le temps en ruines*, Galilée, Paris.

Nicolas Bourriaud (2002), *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world*, New York, Lukas & Sternberg.

Bruno Billeci e Maria Dessì (2017), "I paesaggi del rudere in Sardegna. Verso una progettazione consapevole della rovina", in Aldo Aveta, Bianca Gioia Marino, Raffaele Amore (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, Dipartimento di Architettura, Scuola di Specializzazione in Beni architettonici e del Paesaggio, Napoli, pp. 383-387.

Dixit Manisch (2019), "Life cycle recurrent embodied energy calculation of buildings: A review", in *Journal of cleaner production*, n° 209, pp. 731-754.

Gustavo Giovannoni (1932), *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino.

Vittorio Gregotti (1984), "Modificazione", in *Casabella* n° 498-499, gennaio-febbraio 1984, pp. 2-3.

Bruno Latour (2014), "Agency at the time of the Anthropocene" in *New Literary History*, vol. 45, pp. 1-18.

Kevin Lynch (1990), *Wasting Away*, S. Francisco, M. Southworth.

Kiel Moe (2007), "Compelling Yet Unreliable Theories of Sustainability" in *Journal of Architectural Education*, vol. 60, n° 4, pp. 24-30.

Francesco Spanedda e Antonello Monsù Scolaro (2016), "From cultural to environmental heritage. Design experimentations in ancient settlement", in *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*, n° 12, pp. 214-222.

OMA (2010), *Cronocaos* Visitato il 07/12/2017. <http://oma.eu/projects/venice-biennale-2010-cronocaos>.

Alois Riegl (1903), *Der moderne Denkmalkultus*, Braumüller, Vienna.

Eric W. Sanderson, Malanding Jaiteh, Marc A. Levy, Kent H. Redford, Antoinette V. Wanbo e Gillian Woolmer (2002), "The human footprint and the last of the wild", in *BioScience* vol. 52 n° 10, pp. 891-904.

Francesco Spanedda (2018), *Architecture and Anthropocene*, Milano, FrancoAngeli.

Infrastruttura e connessioni: lo sviluppo della Provincia di Avellino

Emma Buondonno

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 14, emma.buondonno@unina.it

La rete delle città irpine e il sistema integrato dei trasporti

La Provincia di Avellino con la sua armatura urbana storica -118 comuni distribuiti su una superficie di 2.806 chilometri quadrati- è di vitale importanza nell'organizzazione territoriale appenninica, per il collegamento dei versanti tirrenico e adriatico della Regione Campania; ma, purtroppo, si ritrova ad avere precarie condizioni demografiche, pur se, fortunatamente, presenta buoni indici di specializzazione funzionale, rispetto al contesto regionale, nel settore della produzione di beni e servizi; e, diversamente dalla Provincia di Napoli, fornisce un contributo positivo al PIL regionale e nazionale. Essa offre una sostenibilità ambientale teorica all'impatto antropico pari a più di 1.400.000 abitanti – considerando come più che ammissibile una densità territoriale media pari a 500 abitanti per chilometro quadro - mentre attualmente ne ha poco meno di 420.000, facendo registrare una densità territoriale media di soli 150 abitanti per chilometro quadrato di superficie territoriale. Il progetto pubblicato nel 2009 è quello di organizzare un insieme di "città nuove" mettendo in moto un processo di formazione di consorzi di piccoli comuni, per i quali è possibile ipotizzare un incremento demografico ed edilizio in funzione della sostenibilità territoriale all'impatto antropico, articolati in comprensori: le nuove città. Il nuovo modello di assetto prevede l'accorpamento dei 118 comuni della provincia in 23 municipalità consorziate in 'comprensori-città'.

I comprensori definiti in prima istanza - l'ipotesi è comunque da verificare - sono i quattro che seguono:

1. Avellino;
2. Ariano Irpino – Grottaminarda;
3. Bisaccia – Calitri.
4. Lioni – Teora;

Essi sono stati definiti sulla base di tre fattori:

- la struttura geo-morfologica ed idrogeologica dei macrosistemi territoriali: la natura dei luoghi;
- l'armatura urbana storica e la stratificazione dell'attività antropica del territorio: la storia;
- gli indirizzi strategici dei Sistemi Territoriali di Sviluppo indicati dal PTR e lo stato dell'arte: l'architettura del territorio.

Natura, Storia, Architettura, delimitano il campo della sperimentazione progettuale in grado di formulare i nuovi paradigmi dell'abitare e del vivere per il nuovo millennio e per le nuove città, integrando i cuori antichi, e le loro reti di connessione, e proiettandoli nel futuro, onde evitare che i centri storici diventino luoghi senza memoria perché senza vita. I consorzi dei comuni sono costituiti in relazione al sistema integrato dei trasporti pubblici, per cui la rete delle quattro città è connessa, mediante l'anello ferroviario del metrò irpino, con gli scambiatori intermodali previsti ad Avellino, Lioni, Teora, Calitri, Bisaccia, Grottaminarda, Ariano Irpino e Baiano.

Quattro Comprensori e ventitrè municipalità o città medie:

- 1) AVELLINO: Municipalità di Avellino, Altavilla Irpina, Avella, Cervinara, Forino, Montemarano, Montemiletto e Serino;
- 2) ARIANO IRPINO – GROTTAMINARDA: Municipalità di Ariano Irpino, Flumeri, Frigento, Mirabella Eclano, Montecalvo Irpino e Savignano Irpino;
- 3) BISACCIA – CALITRI: Municipalità di Bisaccia, Guardia dei Lombardi, Lacedonia e Vallata.
- 4) LIONI – TEORA: Municipalità di Lioni, Calabritto, Conza della Campania, Montella e Sant'Angelo dei Lombardi;

Con il Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale del 2012 sono stati individuati 19 sistemi di città e in particolare:

- Città di Abellinum
- Città dell'Alta Irpinia
- Città dell'Arianese
- Città del Baianese
- Città della Baronia
- Città della Bassa Valle del Fiume Sabato
- Città Caudina
- Città delle Colline del Fiume Calore
- Città delle Colline del Taurasi
- Città dei due Principati
- Città Longobarda
- Città del Fiume Ofanto
- Città dei Monti del Partenio

- Città dei Monti Picentini
- Città del Fiume Sele
- Città del Serinese
- Città del Fiume Ufita
- Città della Valle del Fiume Calore
- Città del Vallo di Lauro.

Da tali presupposti discendono due considerazioni principali:

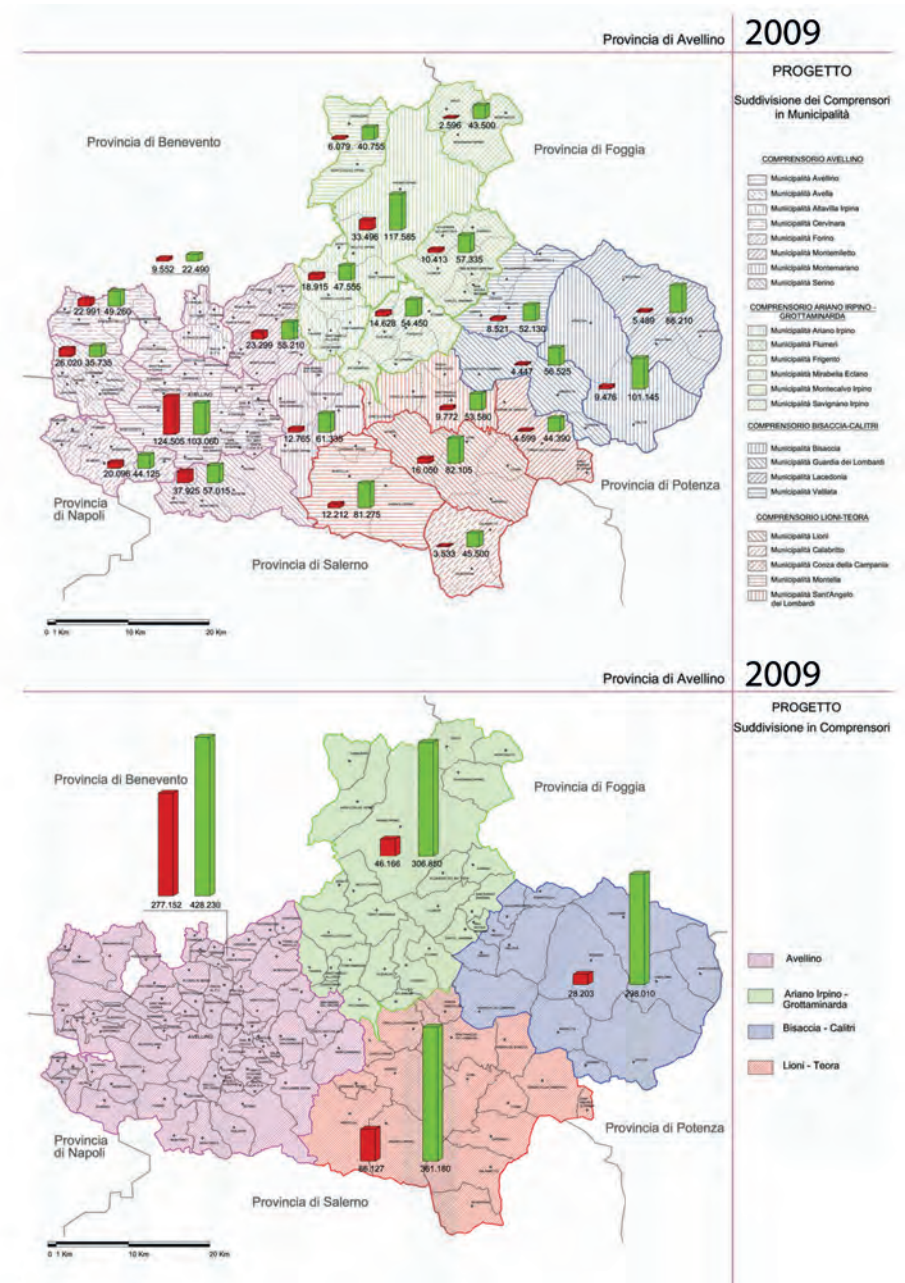
- 1) La Provincia di Avellino ha una sostenibilità ambientale all'impatto antropico tre volte l'attuale popolazione residente, si devono mettere in atto politiche di riequilibrio regionale per trasferire pesi demografici significativi dalla Città Metropolitana di Napoli alla Provincia di Avellino;
- 2) I 118 Comuni che attualmente compongono il sistema dell'armatura urbana della Provincia di Avellino devono trasformarsi in 23 Municipi o Città Medie articolati in 4 Comprensori definiti dal Polo di primo livello di Avellino e dai Poli di secondo livello delle Città Medie di Ariano Irpino – Grottaminarda, Lioni – Teora e Bisaccia – Calitri.

L'Irpinia ha un grande potenziale in termini di sostenibilità ambientale all'impatto antropico e questo significa che può esprimere una forte crescita di valori urbani di alta qualità e di produttività in molti settori economici. Il rischio di un ulteriore spopolamento deve tradursi, invece, nella spinta verso una riorganizzazione politico-amministrativa, come si è già detto, degli attuali 118 Comuni in 23 Municipi articolati nei 4 Comprensori: Avellino, Ariano Irpino, Lioni e Bisaccia. La Provincia deve dotarsi di Scuole Internazionali, che abbraccino l'intero arco dell'istruzione obbligatoria e superiore, e Centri di Ricerca avanzata nei settori soprattutto dell'agroalimentare, dell'allevamento e delle risorse naturali e ambientali così come ad Avellino va potenziato il Polo Enologico e delle Scienze Agrarie dell'Università degli Studi Federico II. Per attrarre le nuove generazioni che ormai fortunatamente hanno orizzonti europei e internazionali bisogna garantire la stessa qualità della vita e opportunità di livello europeo. Il primo requisito dei territori per far parte realmente dell'Unione Europea è l'accessibilità alle reti infrastrutturali e la mobilità integrata dei diversi sistemi di trasporto dal ferro alla gomma e dall'aereo al ciclo-pedonale meccanizzato con scambiatori intermodali di traffico

che consentano di passare da una rete di trasporto all'altra e dai mezzi pubblici a quelli privati. L'Irpinia deve dotarsi di un anello ferroviario metropolitano di connessione tra le quattro centralità urbane e con lo scambiatore intermodale di traffico di Avellino, mediante la trasformazione dell'attuale stazione ferroviaria, agganciarsi all'Alta Velocità del passante Salerno-Avellino-Benevento. Realizzare nuove reti infrastrutturali, da quelle del trasporto veloce a quelle a tecnologia avanzata della banda larga fino a quelle dei corridoi ecologici e delle reti infrastrutturali verdi, è la condizione necessaria per ribaltare definitivamente l'isolamento di questa terra interna appenninica. Sono questi gli investimenti da chiedere al Paese prima ancora della riconversione industriale delle aree produttive ASI che sicuramente dovranno spingersi oltre le opportunità offerte dall'inserimento negli ambiti ZES verso industria 4.0. L'evoluzione degli apparati produttivi potrà essere accelerata soltanto con la diffusione sul territorio di Università e Centri di Ricerca avanzata perché la vitalità e la spinta innovativa di una comunità è generata dalla coesistenza e dall'integrazione delle attività di tutti i settori produttivi e della conoscenza.

Il ruolo di connessione della città di Avellino nello sviluppo della Provincia

Avellino, invece, oggi è una città come sospesa tra una ricostruzione post-terremoto '80 e la "paura di volare" verso il ruolo che realmente le spetta. Avellino deve farsi coraggio e comprendere di essere il capoluogo dell'Irpinia, una "provincia nel mezzo": tra Napoli e la Puglia, tra Salerno e Benevento. Ad Avellino serve comprendere l'importanza della connessione tra luoghi e sistemi urbani carichi di significati e di storia ma soprattutto fondamentali per il futuro. Nella Carta Topografica del Rizzi Zannoni del 1808 sono tracciate le direttrici antiche, la via Appia, 312 a. C., e la via Popilia, 332 a. C., che da Napoli si dirigevano rispettivamente a est verso Taranto e Brindisi e a sud verso Salerno e Reggio Calabria. Da Benevento, con un tracciato leggermente spostato più a nord, ma che si ricongiungeva a Brindisi passando per Bari, nasceva la via Traiana, 110 d. C., 305 chilometri, i Romani la costruirono in due anni! Questa viabilità antica attraversava il Principato Ultra per



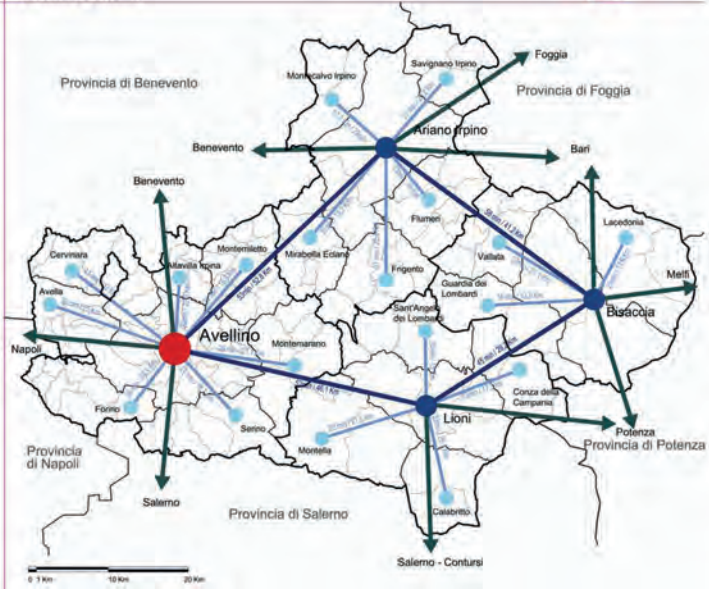
- Polo di I livello
- Polo di II livello
- Polo di III livello

- AVELLINO**
 1 poli di I livello
 3 poli di II livello
 19 poli di III livello
- BENEVENTO**
 1 poli di I livello
 3 poli di II livello
 12 poli di III livello
- CASERTA**
 1 poli di I livello
 5 poli di II livello
 18 poli di III livello
- NAPOLI**
 1 poli di I livello
 6 poli di II livello
 12 poli di III livello
- SALERNO**
 1 poli di I livello
 14 poli di II livello
 21 poli di III livello



Provincia di Avellino

- PROGETTO**
- Municipalità e Poli
- Polo di 1° livello
 - Polo di 2° livello
 - Polo di 3° livello



dirigersi nelle Puglie e il Principato Citra per raggiungere la Calabria. Ma nella Mappa del Rizzi Zannoni è tracciata con precisione anche la connessione Salerno – Avellino – Benevento come passante dalla direttrice sud-nord a quella ovest-est senza dover giungere alla cerniera di Terra di Lavoro – Capua – che oggi è rappresentata da Napoli. Si deve riavvolgere il nastro e ripartire per far svolgere un nuovo ruolo a scala regionale della Campania al sistema urbano Salerno–Avellino–Benevento; ruolo di riequilibrio alla Città Metropolitana di Napoli e allo schema monocentrico e monodirezionale Napoli – Caserta.

Le ferrovie italiane rappresentano il tessuto connettivo che collega tra loro le parti di territorio nazionale e hanno favorito lo sviluppo culturale ed economico del nostro Paese. Anche l'apertura della stazione di Avellino rappresentò un momento importante per lo sviluppo del capoluogo e delle sue aree interne, quello dell'uscita dall'isolamento. Questo sbocco era l'elemento sostenitore di sviluppo, il motore dell'economia irpina, e probabilmente per qualche tempo, la stazione fu luogo di fermento e movimento commerciale. Purtroppo a causa della condizione generale delle aree interne, della predisposizione prettamente agricola, di una politica ancora oggi legata ad una concezione limitata al solo sviluppo edificatorio e priva di una visione strategica più ampia, la provincia rimase in uno stato di arretratezza economica che neanche la ferrovia poté sanare. Per questi motivi, la stazione di Avellino, anche se è la stazione di un capoluogo di provincia, rimase sempre più un nodo di interscambio che una vera e propria stazione. Con il terremoto del 1980 si ebbe senz'altro un'ulteriore battuta d'arresto per i traffici su rotaia e rappresentò il momento in cui dal ferro si passò alla gomma, che divenne da allora il mezzo di trasporto favorito dal punto di vista infrastrutturale, economico e politico. Oggi, il complesso ferroviario di Avellino rappresenta un esemplare unico di Archeologia Industriale della provincia, in quanto è l'unica stazione irpina "terminale" delle ferrovie provinciali e interprovinciali. Avellino è l'unico capoluogo di provincia della Campania privo di connessione su ferro alla mobilità ad alta velocità del Paese. Nell'arco dell'ultimo decennio, inoltre, si è registrato un significativo decremento della popolazione residente nell'intera provincia irpina. Se da un lato lo scopo è quello del recupero del complesso ferroviario, dall'al-

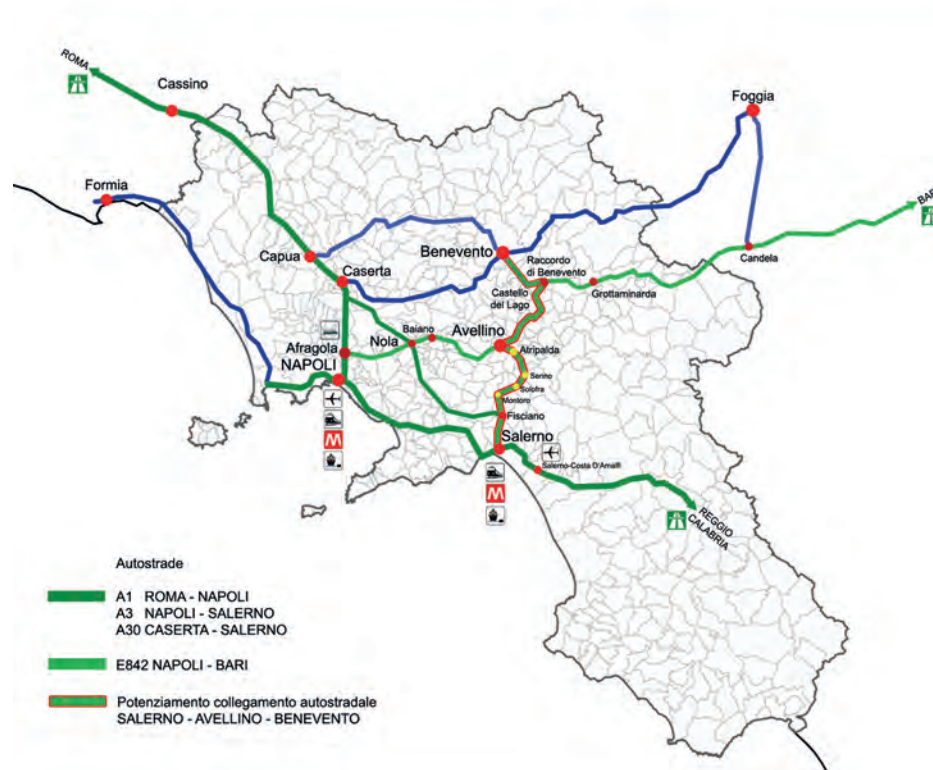
tro bisogna favorire una maggiore integrazione di Avellino attraverso un sistema urbano di riequilibrio territoriale con gli altri capoluoghi della Regione Campania e in particolare Salerno e Benevento.

Volendo riprendere il filo sui temi strettamente legati all'architettura e alla trasformazione della città non possiamo trascurare le pressanti questioni molto attuali degli obiettivi di Agenda 2020/2030, del cambiamento climatico, dell'emergenza del ciclo dei rifiuti, del risanamento ambientale e del risparmio di tutte le risorse naturali non riproducibili. Tutte queste questioni richiedono un'evoluzione dei principi o invarianti dell'architettura moderna, per dirla ricordando Bruno Zevi e il suo Codice Anticlassico, che sono stati gli attrezzi del mestiere validi fino ad oggi ma che ora richiedono una profonda revisione disciplinare. Si ha bisogno oggi di nuove regole, di nuovi paradigmi per l'architettura e l'urbanistica contemporanea. Quali? Si devono contaminare le discipline, integrare i saperi, prendere in prestito da altri campi scientifici idee e sperimentare nuove strade.

Oggi un Piano di una città/paesaggio/territorio/comunità deve sperimentare nuovi paradigmi:

- 1) Consumo di suolo zero/bio-remedation;
- 2) Costruire nel costruito lasciando alla natura il tempo di reagire;
- 3) Architettura bioclimatica che produce energia piuttosto che consumarla;
- 4) Architettura e Natura, architettura come protesi della natura;
- 5) Cooperazione tra costellazioni di città in antitesi alla competizione tra metropoli - decentramento contro desertificazione;
- 6) Flessibilità e reversibilità dell'Architettura con impiego di materiali riciclabili – Riuso e Recupero prudente;
- 7) Nuova etica dell'Architettura.

In conclusione, il principale obiettivo del recupero prudente è non sacrificare gli equilibri urbani dei centri storici per proporzarli alle nuove scale di crescita espansiva incontrollata. La sfida è come adeguare alle esigenze contemporanee tessuti urbani fragili sia per la loro appartenenza a territori di natura sismica sia per la stratificazione storica di opere che ereditiamo dal passato e che possono continuare ad offrire qualità e valori urbani ancora oggi.





Didascalie

Fig. 1 Progetto di suddivisione in 4 Comprensori e 23 Municipalità della Provincia di Avellino, 2009

Fig. 2 Curare la Campania: la costellazione delle Città Campane, da 551 Comuni a 118 Città medie, 2009. Municipalità e poli della Provincia di Avellino.

Fig. 3 Tracciati della grande viabilità antica sulla cartografia di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni del 1808 e sistema dei principali collegamenti su gomma con ipotesi di potenziamento del sistema Alta velocità/capacità Salerno - Avellino - Benevento.

Fig. 4 La linea ferroviaria Avellino - Rocchetta Sant'Antonio e il Borgo Ferrovia ad Avellino.

Bibliografia

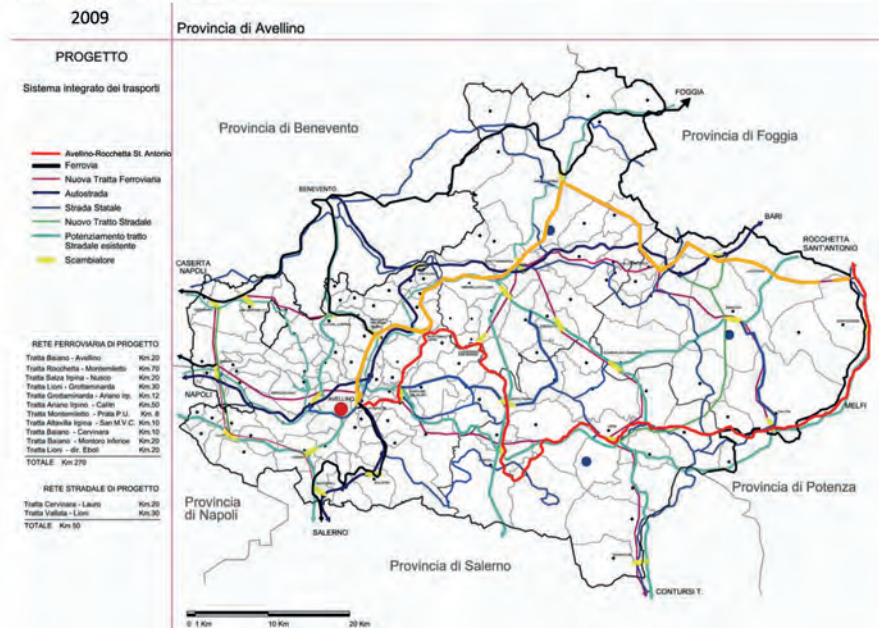
Emma Buondonno (2009), La Regione Metropolitana Campana. Da 551 comuni a 120 municipalità, Napoli, Ed. DPUAA.

Stella Casiello (1995) "Antichi centri dell'Irpinia: storia e trasformazioni", in Colletta T. (a cura di), Storia dell'urbanistica / Campania III: Centri dell'Irpinia, Roma, Kappa.

Mario De Cunzio - Vega De Martini (1985), Le città nella storia d'Italia: Avellino, collana: Grandi Opere, Bari, Editori Laterza.

Cesare De Seta - Buccaro (2007), Iconografia delle Città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta e Salerno, Napoli, Electa.

Toni Morano (2003), La modifica del territorio e degli assetti urbani in Irpinia. L'influenza della Via Appia e del sistema stradale fino all'età contemporanea, Avellino, De Angelis Editore.



Città portuali e rigenerazione urbana nel Mediterraneo

Maria Fabrizia Clemente

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 12, mariafabriziaclemente@gmail.com

L'approccio di tipo ambientale per le proposte di rigenerazione urbana si offre non solo sul piano tecnico ma anche su quello della costruzione semantica. Il progetto di architettura si arricchisce di nuovi input in una dimensione transdisciplinare e multiscale, rompendo le barriere tra le discipline.

Sulle coste del Mediterraneo, nel corso dei secoli, si sono sviluppate importanti città portuali che hanno avuto nel mare l'elemento fondativo sia sul piano della cultura urbana sia su quello della crescita economica e produttiva¹.

La regione mediterranea è caratterizzata da un'eccezionale ricchezza patrimoniale storico-culturale, nonché di biodiversità ed ecosistemi. Dal punto di vista topologico è caratterizzata da una geomorfologia costiera molto ricca e complessa, dal punto di vista meteorologico e climatico dalla variabilità temporale e spaziale e dalla formazione di eventi climatici estremi (Ruti et al., 2016). A causa della conformazione naturale semi-chiusa e della forte pressione antropica lungo le coste, il bacino Mediterraneo viene definito dalla letteratura scientifica un 'hot-spot' dei cambiamenti climatici (Giorgi, 2006).

Il tema della rigenerazione urbana e della protezione climatica, nelle città di mare e, in particolare nelle città portuali euro-mediterranee, si offre come opportunità e strumento di tutela e valorizzazione del patrimonio antropico e naturale, e presenta caratteristiche comuni che derivano dalla storia e dall'identità marittima, fattori unificanti.

Nelle aree portuali storiche appaiono maggiori le opportunità di sviluppo locale e rigenerazione urbana, ma, al contempo, sussistono forti resistenze al cambiamento.

Il Mediterraneo

L'etimo latino *Mediterraneus* –in mezzo alle terre– racconta la conformazione naturale semi-chiusa del bacino su cui insistono tre continenti: Africa, Asia ed Europa.

Le aree costiere e fluviali hanno costituito per secoli un luogo preferenziale per le opportunità fornite dalla navigazione, per l'abbondante presenza di risorse naturali primarie ed infine per le favorevoli condizioni

di mitigazione climatica meteorologica. Sulle coste mediterranee si sono sviluppate alcune tra le civiltà più antiche del Pianeta, tra le altre terra di cretesi, micenei, fenici e romani.

Con il superamento delle Colonne d'Ercole e l'Epoca delle Grandi Scoperte prima, e con la Rivoluzione dei trasporti marittimi e l'introduzione dei containers poi, il Mediterraneo perse parte della sua centralità.

In tempi più recenti il raddoppio del Canale di Suez e il conseguente aumento del traffico navale attraverso le sue rotte² hanno restituito centralità al Mediterraneo (Deandrea, Campioni et al., 2018).

Oggi lungo le coste e lungo i fiumi vi è una forte pressione antropica e demografica, rendendo questi territori altamente vulnerabili ed esposti ai rischi climatici. Circa il 40% dei territori costieri risulta essere antropizzato e sulle coste insistono diverse tipologie di insediamenti antropici e naturali, strategici in termini ambientali, sociali ed economici (Zacharias et al., 2016). Tra gli altri, sono presenti diversi Siti Unesco testimonianze storico-culturali del mondo antico e nella contemporaneità elementi fondamentali per l'economia produttiva legata al turismo (Benoit e Comeau, 2005).

Sul piano fisico-ambientale e socio-economico tra i territori mediterranei insistono forti disparità e disuguaglianze che spesso si traducono in conflitti, migrazioni e instabilità politica.

Città costiere

Le città erano in passato plasmate da fattori ambientali e sociali; la generazione della forma urbana è fin dall'antichità dipesa dalla conformazione del paesaggio naturale, dall'avanzamento tecnologico e dalla necessità di difendersi dagli attacchi esterni.

Le prime città mesopotamiche dipendevano essenzialmente dall'approvvigionamento dell'acqua e il loro sviluppo o declino era segnato dalla geografia e dall'evoluzione dei percorsi d'acqua lungo i quali esse si formavano. La civiltà greca pose molte attenzioni ai caratteri che dovevano avere le città in prossimità del mare, tra gli altri, Platone individuò come principi alla base dei modelli insediativi ideali l'accessibilità al sito e alle risorse naturali, la sicurezza, la produttività e la prosperità

dei luoghi (Coletta, 2013; Morello, 2009).

Oggi le aree urbane occupano il 2-3% della superficie del pianeta. Le città sono caratterizzate da sistemi, infrastrutture ed attività che richiedono un consumo intensivo di energia e risorse naturali primarie³. Al contempo è nelle città che appaiono maggiori le potenzialità di valorizzazione ambientale, sociale ed economica (Bohigas e Montlleò, 2018).

Sul piano climatico le città costiere mediterranee sono aree altamente sensibili a causa dell'alta vulnerabilità ed esposizione al rischio. I principali rischi derivano dall'incremento del livello del mare, dall'acidificazione delle acque, dall'aumento delle temperature marine e terrestri ed infine dall'aumento temporale e di intensità degli eventi climatici estremi (Cramer et al., 2018). Gli impatti climatici influenzano comfort, benessere, salute e sicurezza umana in maniera diretta e indiretta.

Paesaggi costieri

In area Mediterranea il paesaggio costiero è uno dei paesaggi di maggiore rilevanza per la sedimentazione e stratificazione di valori storici, culturali, ambientali ed estetici.

I paesaggi costieri sono fortemente segnati dalla geografia della costa e dal rapporto con l'acqua e devono parte della loro specificità al doppio principio di visibilità dalla costa e dal mare.

Il concetto di paesaggio è stato approfondito nei diversi saperi: scientifico, letterario, artistico, legislativo e normativo. Con l'introduzione della Convenzione Europea del Paesaggio⁴ anche i luoghi della vita quotidiana e perfino gli spazi degradati diventano elementi del paesaggio. Non vi è più distinzione tra aree urbanizzate, degradate, rurali, naturali, costiere e marine, l'intera superficie terrestre diventa paesaggio. In questo contesto risulta evidente come il rapporto città-mare debba essere studiato in termini valorizzativi e non debba limitarsi alle sole misure cautelative introdotte da dispositivi giuridici come la legge Galasso, il Testo Unico dei Beni Culturali ed Ambientali ed altri, basati spesso su logiche quantitative e non qualitative (Acierno, 2017).

Le aree portuali possono essere considerate aree di transizione semantica, dove la città si trasfigura in paesaggio marittimo. I porti nascono

assecondando la morfologia naturale della linea di costa per poi rimodellarla, con moli e banchine, in uno spazio più funzionale che diventa al contempo dispositivo di accesso, linea di costa e fronte urbano (Russo, 2015).

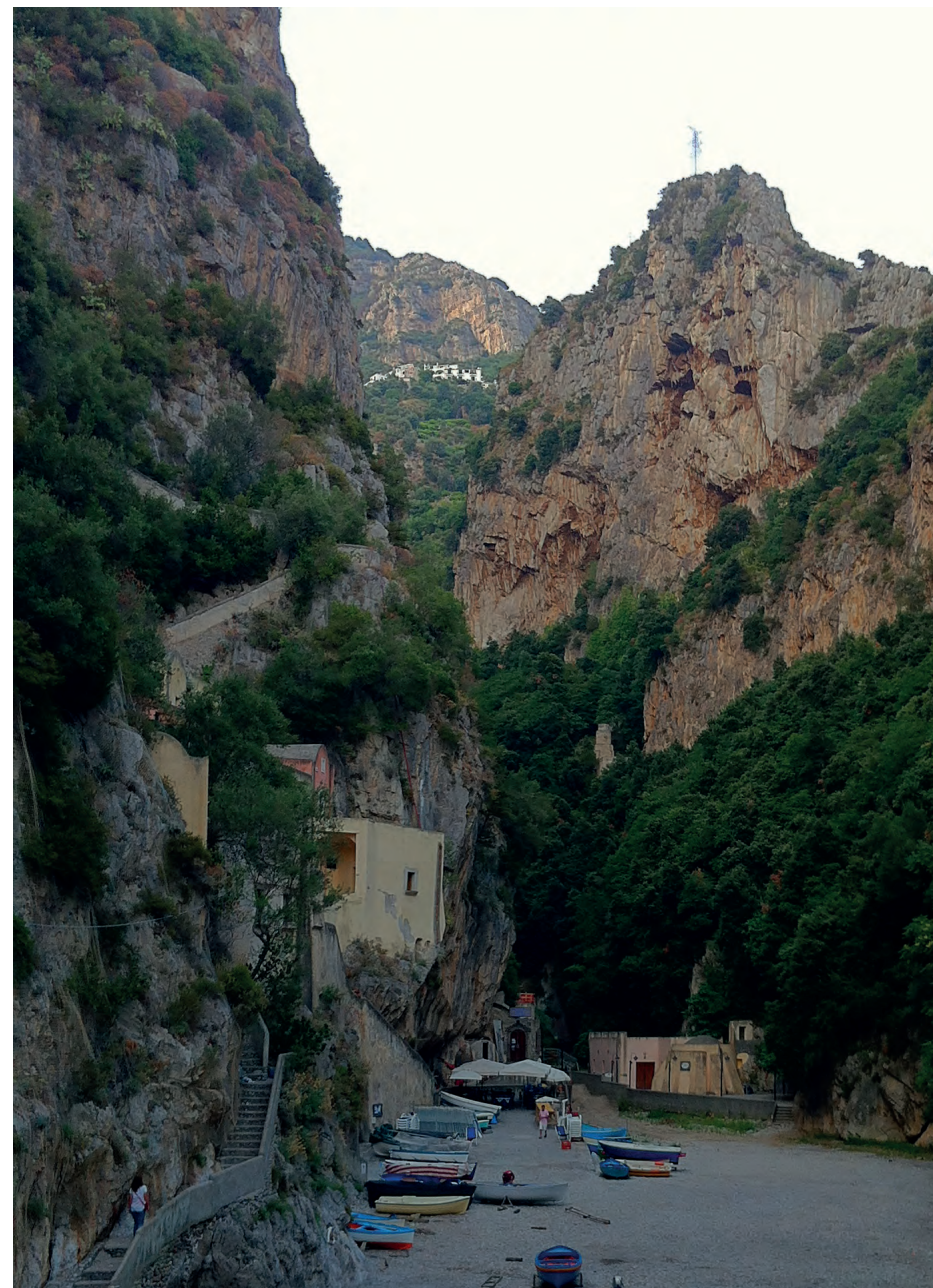
Protezione climatica e rigenerazione urbana

Il tema della rigenerazione urbana e della protezione climatica, nelle città di mare e, in particolare nelle città portuali euro-mediterranee, si offre come opportunità e strumento di tutela e valorizzazione del patrimonio storico-culturale e presenta caratteristiche comuni che derivano dalla storia e dall'identità marittima, fattori unificanti.

Nell'epoca odierna caratterizzata dalla crisi economica e sociale e dalla sempre più evidente e crescente emergenza ambientale appare evidente la necessità di intraprendere in ambito urbano azioni coerenti con obiettivi di riqualificazione fisico-ambientale e al contempo di rigenerazione socio-economica (Cuturi, 2014). L'approccio di tipo ambientale per le proposte di riqualificazione dello spazio pubblico sta assumendo un ruolo sempre più strategico e operativo (Losasso e D'Ambrosio, 2014). In ambito urbano gli interventi di adaptive urban design diventano un'azione strategica sia nel breve che nel medio termine per la riduzione della vulnerabilità del sistema fisico (D'Ambrosio, 2018) e si traducono in opportunità di rigenerazione.

Con la Terza Rivoluzione Industriale (Rifkin, 2011) e l'epoca della new economy e dell'Industria 4.0, sembra si siano rinnovate quelle congiunture favorevoli che, a partire dagli anni Cinquanta, portarono alla riqualificazione di molte aree portuali dismesse sulla costa orientale degli Stati Uniti. In Europa numerosi e rilevanti sono stati i processi di rigenerazione avviati sulla scorta di politiche europee per le aree urbane o di programmi connessi a grandi eventi culturali e sportivi, esemplare il caso di Barcellona.

Nel Mediterraneo, per lunghi anni, Barcellona ha rappresentato un modello di valore assoluto a cui fare riferimento per il recupero dei waterfront portuali storici e per l'integrazione mare-porto-città. La fascia costiera, fino agli anni '80 era considerata una barriera alla continui-





tà spaziale della città (Lynch, 1960), in occasione delle Olimpiadi del 1992, fu interessata da interessanti azioni di rigenerazione e recupero urbano. Sul piano climatico, iniziative come “Els Plans d’Acció per a l’Energia Sostenible”, “Plan de Energía, Cambio Climático y Calidad del Aire 2011-2020” o il “Plan de Resiliencia y Adaptación al Cambio Climático” indirizzano progetti e piani al contrasto dei fenomeni climatici. Nello specifico sono stati avviati programmi e progetti per migliorare la gestione e il degrado delle risorse idriche, contrastare l’erosione costiera e il global warming riducendo le emissioni.

In Italia il tema del recupero dei waterfront ha registrato un rinnovato interesse per il potenziale impatto positivo delle nuove governance portuali introdotte con il D.lgs. 169/2016. Tuttavia nella pianificazione portuale vengono spesso privilegiati i più evidenti e repentini cambiamenti socio-economici rispetto ai più lunghi ma devastanti attesi scenari climatici (Reguero et al., 2018).

Prospettive per il porto di Napoli

Napoli, sin dalla sua fondazione greca, è sempre stata legata alla storia del suo porto. Nel corso dei secoli il binomio città-porto è stato caratterizzato da un’iniziale crescita e sviluppo congiunto fino ad un progressivo allontanamento per cui ciascuna entità si sviluppò in modo autonomo (Colletta, 2006).

Con l’evoluzione moderna il porto ha perso progressivamente il suo carattere di paesaggio urbano ed è diventato uno degli scali polifunzionali più importanti del Mediterraneo per posizione geografica, quantità e varietà di traffico –merci e passeggeri– ed anche per la qualità dei servizi offerti alle navi in transito.

Oggi la fascia costiera offre grandi potenzialità e comprende tratti di porto commerciale, porto turistico crocieristico, approdi diportistici e sportivi, aree militari, lungomare urbano storico, aree protette di grande pregio ambientale e aree industriali dismesse contaminate. Complessivamente misura circa 4.400.000 m², di cui circa 2.700.000 m² di specchio acqueo e circa 1.700.000 m² di aree a terra, ed è incuneato al centro della città confinando con il Centro Antico che nel 1955 ha acquisito

il prestigioso riconoscimento Unesco.

A Napoli, come in tutte le città marittime, il tema del recupero delle aree portuali dismesse si offre come opportunità di rigenerazione urbana e sviluppo sostenibile.

Il sistema porto-città è un sistema complesso, aperto e dinamico, porto e città devono convivere integrandosi in un reciproco arricchimento.

La progettazione ambientale, intesa come approccio culturale e non solo come approccio tecnico, deve entrare nella visione strategica del sistema porto-regione, nel disegno di piani e progetti di spazi e funzioni. Diventa necessaria una visione multiscalare e transdisciplinare per cogliere ciò che i singoli specialismi non riescono a cogliere.

Note

¹ Tra le altre Napoli, Venezia, Barcellona, Marsiglia e Tangeri.

² Il canale di Suez è un canale artificiale navigabile situato in Egitto, che permette la navigazione tra Asia ed Europa. Nel 2015 è stato inaugurato il progetto di ampliamento che ha permesso di ridurre in maniera sostanziale i tempi di transito, con un conseguente aumento del numero e della dimensione del traffico navale.

³ Nelle aree urbane risiede circa metà della popolazione mondiale e le città sono responsabili per il 78% del consumo di energia e del 60% delle emissioni di gas che causano l'aumento dell'effetto serra. È evidente, dunque, che la sfida ai cambiamenti climatici debba partire proprio dalle aree urbane.

⁴ La Convenzione Europea del Paesaggio fu elaborata da un gruppo di studiosi riunitosi a Firenze nel 2000.

Didascalie

Fig. 1: Il fiordo di Furore (Amalfi).

Fig. 2: Il mare da Cadaques e Cadaques dal mare.

Fig. 3: Prospettive dell'hotel W da Barceloneta e dal Port Vell (Barcellona).

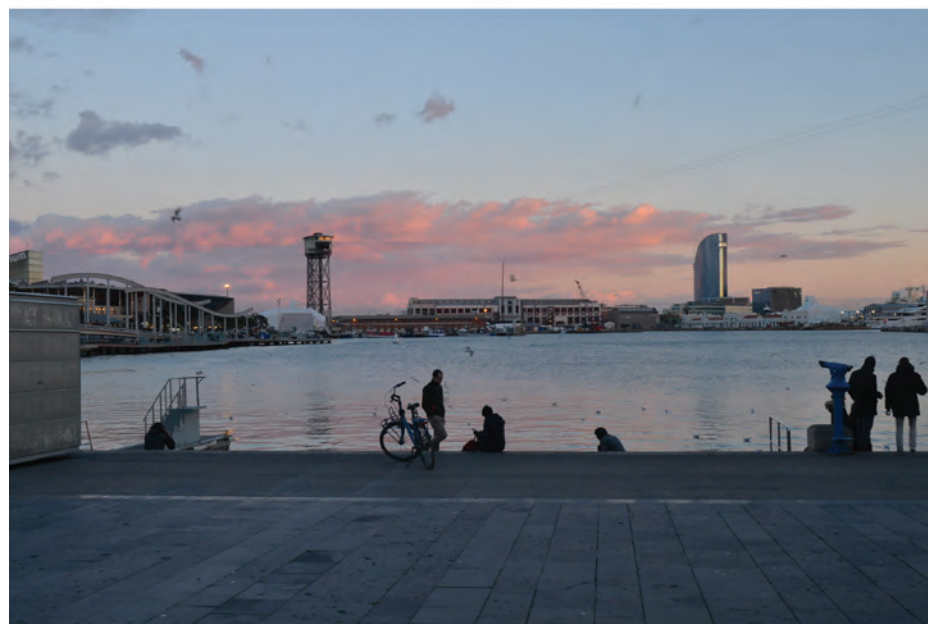
Fig. 4: Il mare dal porto di Napoli e Napoli vista dal porto, fotomontaggio realizzato dall'autrice nell'ambito del progetto HUB Naples, Erasmus start-up.

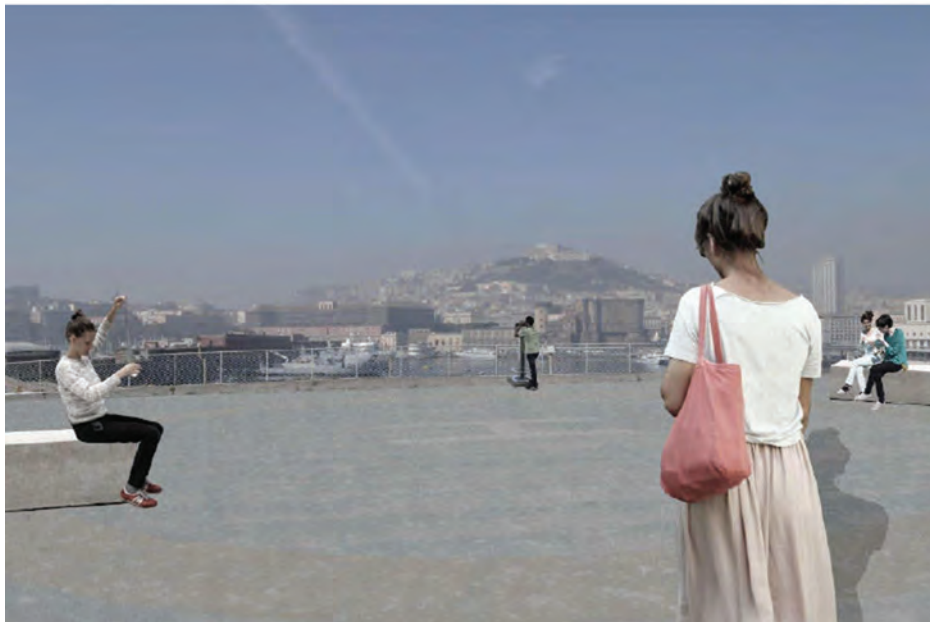
Bibliografia

Antonio, Acierno (2017) "Paesaggi costieri inclusivi in Europa" in TRIA 19, vol.10 (2), pp. 7-20.

Borja G., Reguero et al (2018), "Las ciudades portuarias ante un clima cambiante" in Portus n.24, RETE.

Candida, Cuturi (2014), "Il ruolo delle aree di waterfront per la città storica ed il territorio





urbano. Esperienze di rigenerazione in Inghilterra e in Francia” in TRIA 12, vol. 7 (1), pp. 167-189.

Eugenio, Morello (2009), “Scenari di sostenibilità ambientale e nuovi paradigmi per il progetto di architettura, progettazione ambientale e forma urbana” in Bertoldini M., Campioli A. (a cura di), *Cultura tecnologica e ambiente, Città studi edizioni, Trofarello (TO)*, pp.111-133.

Filippo, Giorgi (2006), “Climate change Hot-Spots” In *Geophysical Research Letters*, let. 33.

Guillame, Benoit e Aline, Comeau (2005), “Sustainable Future for the Mediterranean. The Blue Plan’s Environment and Development Outlook”, Earthscan.

Ierotheos, Zacharias e Zamparas Miltiadis (2016), “Mediterranean temporary ponds. A disappearing ecosystem. Biodiversity and Conservation”, in *Hydrobiologia*, Springer, vol. 782.

Jeremy, Rifkin (2011), “La terza Rivoluzione Industriale”, Mondadori.

Josep, Bohigas e Marc, Montlleò (2018), “Is there anything we can do? Mediterranean cities in the face of climate change” in *TECHNE, SITdA, Firenze University Press*, vol. 15, pp. 27-30.

Kevin, Lynch (1960), “The image of the city”, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA.

Mario, Coletta (2013), “Osservare guardare e ascoltare Napoli. Considerazioni in margine al dialettico rapporto tra la città ed il suo porto” in *Tria n.11, vol.6 (2)* pp.209-219.

Mario, Losasso (2017), “Progettazione ambientale e progetto urbano” in *Eco Web Town n.16, vol.II*, pp.7-16.

Mario, Losasso (2018), “Design, Environment, Resilience” in *TECHNE Firenze University Press*, vol.15, pp. 16-20.

Mario, Losasso e Valeria, D’Ambrosio (2014), “Progetto ambientale e riqualificazione dello spazio pubblico: il grande progetto per il centro storico di Napoli sito Unesco” in *TECHNE, Firenze University Press*, vol.7, pp. 64-74.

Massimo, Deandreis e Dante, Campioni et al. (2018), “The Suez canal after de expansion”, in *Maritime economy 2018*.

Michelangelo, Russo (2015b), “Waterfront portuale. Paesaggi e potenzialità di uno spazio conteso”, in *TRIA, vol.7 (2)*, pp. 235-251.

Paolo Michele, Ruti et al. (2016), “Med-cordex initiative for mediterranean climate studies” in *BAMS, American meteorological society*, 1187.

Valeria, D’Ambrosio (2018), “Conoscenza del sistema urbano e progetto ambientale climate adaptive” in *D’Ambrosio V. e Leone M.F. (a cura di) Progettazione ambientale per l’adattamento al climate change vol.1, Clean edizioni, Napoli*, pp. 26-37.

Wolfgang, Cramer et al. (2018), “Climate change and interconnected risks to sustainable development in the Mediterranean” in *Nature Climate Change*, vol. 8, pp. 972- 980.

Progetto e memoria. Forme della Terra e forme dell'architettura nel progetto di ricostruzione di Arquata del Tronto

Vincenzo d'Abramo

Università IUAV di Venezia, DCP - Dipartimento di Culture del progetto, dottorando, ICAR 14, vindabramo@gmail.com

Esiste una bellezza nel territorio italiano che non si limita solo ai grandi centri e ai grandi monumenti della penisola, ma che riguarda anche i tanti piccoli insediamenti diffusi sulla sua superficie, le cosiddette aree interne, dove l'architettura ha instaurato nei secoli un'alleanza "felice"¹ e profonda con le forme della natura. Questa antica bellezza è però messa in crisi dalla fragilità insita di questi territori, fragilità dovuta al rischio idrogeologico, alla pericolosità sismica e all'abbandono a cui spesso sono soggetti questi piccoli centri. L'inesistenza di una strutturata e condivisa riflessione architettonica, che ciclicamente si ripete facendo riferimento al singolo avvenimento, alla singola emergenza, piuttosto che ad una teoria ed un *modus operandi* più vasto, sta portando alla scomparsa di tale bellezza, o comunque ad un suo oblio culturale, e gli eventi catastrofici che si susseguono e si ripetono inevitabilmente, constatate le fragilità, ne stanno compromettendo anche l'abitabilità, nonché il senso di identità e di appartenenza degli abitanti rispetto al luogo.

La ricerca proposta attraverso il caso paradigmatico di Arquata del Tronto², rasa al suolo dalla scia sismica del 2016, tenta di riflettere su tali temi, ponendo il problema del progetto di architettura come strumento analitico-conoscitivo di una realtà che deve necessariamente congiungere la messa in sicurezza del territorio, al riconoscimento di una identità locale. Il progetto provando ad affermare tale dualità, tenta di intraprendere una terza via, talvolta già percorsa da altre esperienze, alternativa sia alla formula del "com'era, dov'era", sia alla costruzione delle "new towns". Infatti, vengono riconosciuti alcuni limiti nei due procedimenti citati: il primo in quanto elimina il processo di sedimentazione, trasformazione, processualità che solo la storia è in grado di restituirci; il secondo in quanto non riconosce il valore del *locus* nel processo generativo della città, demandando a forme estranee l'atto di ricostruzione. Porre nuovamente il progetto di architettura al centro del dibattito significa tentare di riflettere sul significato ancestrale del gesto del fondare, del confrontarsi con l'orografia e con lo spazio atavico della natura, ma allo stesso tempo di assumere, reinterpretare e superare l'eredità culturale-architettonica di chi prima di noi ha abitato e costruito gli spazi del progetto e che siamo chiamati a riconfigurare.

La forma della città appenninica

L'analisi intrapresa fa riferimento al territorio sul quale insiste Arquata del Tronto, in quell'area definita come Alta Valle del Tronto. Tale analisi individua nella relazione tra sistema antropico e sistema naturale il suo valore portante. Vi è infatti una profonda relazione tra il territorio e le città su esso presenti, una relazione che ci permette di associare e sistematizzare forme orografiche e forme urbane. Ad ogni forma naturale corrisponde una forma urbana, o utilizzando le parole di Carlos Martí Arís «gli elementi geografici contengono la spiegazione dell'origine della città, o, in altre parole, che costituiscono la radice etimologica dei fatti urbani»³. C. Martí Arís prosegue affermando che i fatti geografici svolgono il ruolo di catalizzatori dei fatti urbani, una relazione che è possibile definire biunivoca, ossia che è la stessa forma della città ad esaltare le forme 'maestose' della geografia fisica del territorio, oltre a trarne una specificità rispetto al luogo. Non bisogna però confondere la risonanza e il significato che le forme della natura rivestono nella costruzione dei luoghi urbani con la sovrapposizione tra i due sistemi. Le forme urbane infatti, sebbene conformi e rispondenti al *locus*, non imitano la natura, non ne tentano una mimesi, ma si stagliano riconoscibili, con i caratteri e le tecniche proprie dell'architettura. Sono le relazioni di forma che entrano in risonanza e che fanno esaltare l'identità del paesaggio, mantenendosi pur sempre riconoscibili.

Sulla base di tali riflessioni, è stato possibile individuare, nell'area di riferimento assunta dall'analisi, cinque categorie naturali che esprimono altrettante categorie urbane: colmo, versante, crinale, sperone e valle. Gli insediamenti di colmo assumono la forma acropolica di tale conformazione geografica, adeguandosi concentricamente all'altura. Un percorso principale si inerpica per le pendici del colmo dando forma alla conformazione urbana e raggiungendo l'apice dell'acrocoro. La sommità di questa altura è spesso occupata dalla piazza principale e dagli edifici di rappresentanza civile e religiosa, lasciando al contempo scorci che talvolta permettono la conquista del paesaggio circostante. Ciò che figurativamente ritorna a noi è un grande edificio-città, una roccaforte incrostata sulla superficie modellata del suolo, dove solo i campanili e

i frontoni degli edifici principali emergono dalla massa uniforme degli edifici di base.

Gli insediamenti di versante si adagiano sulla superficie declive, assecondando il progressivo andamento del versante stesso. Gli edifici si dispongono parallelamente tra loro, a cavallo dei vari salti di quota. A chiusura di un possibile, infinito andamento, sono presenti gli edifici specialistici, capisaldi che 'misurano' e chiudono l'insediamento stesso, ossia la porzione di territorio definita dalla forma urbana. L'immagine di tali borghi è rappresentata da alte cortine sovrapposte che sinuose si adagiano sulla superficie inclinata del declivio montuoso.

Gli insediamenti di crinale si sviluppano lungo l'andamento più o meno rettilineo di questa lingua di terra definita da fianchi scoscesi. Il percorso matrice di tali borghi si congiunge alla linea di crinale sul quale si attestano gli edifici, dove aggregandosi tendono ad occupare il variabile spazio disponibile. Gli spazi pubblici sono spesso generati da dilatazioni del percorso principale e dall'innesto di edifici specialistici, che rafforzano il senso dello stare. Ciò che emerge figurativamente è una massa compatta, più o meno uniforme, stesa lungo l'andamento del crinale, puntellata dalla presenza "fuorisca" degli edifici specialistici oltre le case.

Gli insediamenti di sperone si innestano su queste conformazioni orografiche, abbracciandone la forma e sviluppandosi sul forte pendio generato dal naturale salto di quota. Data la forte asperità del terreno, questi borghi risultano compatti, ed ogni loro parte esalta la varietà morfologica dello sperone. Sulla zona apicale infatti insistono, isolati, gli edifici specialistici (come il monastero di Santa Rita a Cascia o la rocca medioevale di Arquata del Tronto) e alle quote inferiori si sviluppa la restante parte dell'insediamento. Gli spazi collettivi si conformano alla forma dello sperone, laddove ciò è reso possibile. Perentori nella loro monumentalità, tali borghi assumono l'aspetto di piccoli castelli compatti, dove le mura e i contrafforti sono rappresentati dalle stesse abitazioni, e i campanili delle chiese assumono l'aspetto di vedette sul paesaggio sottostante.

Infine, gli insediamenti di valle si attestano presso condizioni orografi-

che pianeggianti, racchiuse da catene montuose che circoscrivendo la valle ne definiscono la forma. Tali insediamenti adeguano la loro forma a quella del piano sul quale si adagiano, occupandone lo spazio disponibile. Si costituiscono capisaldi in prossimità delle porte urbane, unici elementi emergenti dall'uniformità del tessuto.

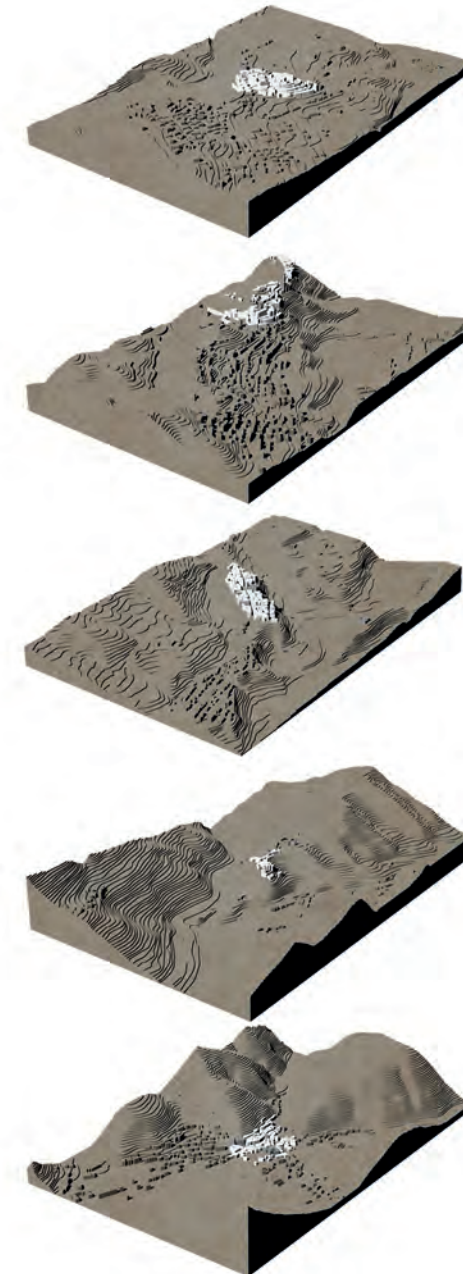
Se è possibile riscontrare una varietà ed una singolarità degli insediamenti in funzione alle forme orografiche, tale specificità tende a dissolversi analizzando i modi con cui le singole unità si aggregano e la forma e i caratteri delle unità stesse. Infatti, se la forma orografica condiziona la specificità della *forma urbis*, gli aggregati variano solo in relazione alla loro disposizione rispetto le curve di livello. Ritroviamo dunque due categorie: aggregati paralleli e aggregati ortogonali alle curve di livello. Questi ultimi, più rari, si ritrovano quando il percorso si inerpica per raggiungere posizioni apicali di particolare interesse dell'insediamento. I primi invece, che si dividono tra quelli giacenti su pianoro e quelli che si dispongono su diverse quote, in relazione alla pendenza stessa del suolo, costituiscono i casi più comuni e definiscono più profondamente il volto e la conformazione degli insediamenti.

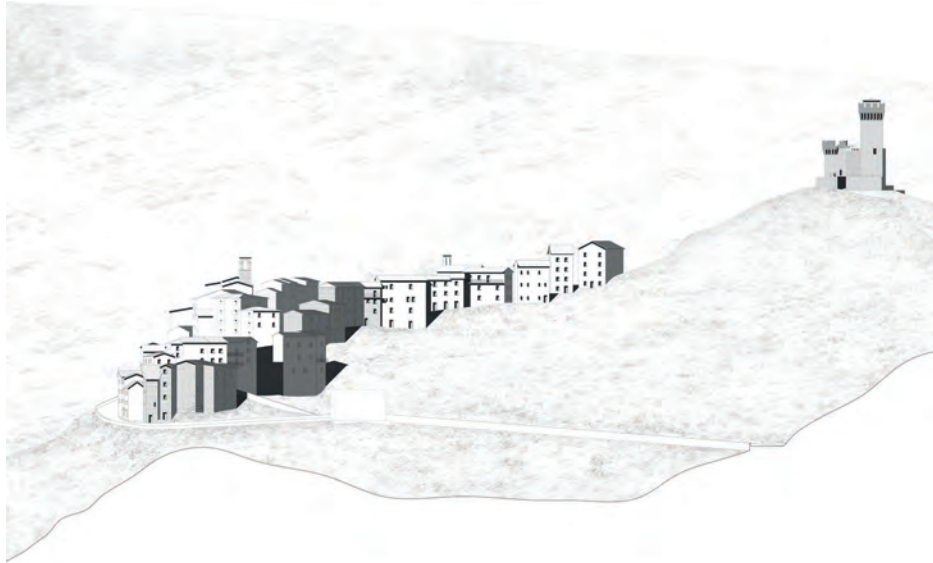
Gli aggregati descritti precedentemente, sebbene nella loro diversità, si presentano in maniera predominante come conformazioni lineari, costituiti dall'aggregazione seriale di unità elementari di tipo a torre, ovvero tipologie edilizie dalla pianta compatta, definite da una sovrapposizione verticale della singola cellula elementare, che si adeguano più facilmente alle asperità del territorio, oppure talvolta a schiera, quando le condizioni del suolo permettono un raddoppiamento della cellula stessa in profondità.

I modi e le tipologie dell'abitare si legano in questo modo ai volti e le forme degli insediamenti, costituendo il loro aspetto, la loro vita, il loro 'essere' sul territorio.

Memoria e progetto

Se le analisi descritte rappresentano la testimonianza dei modi e delle tecniche delle città di 'essere' sul territorio di appartenenza, è necessario che il progetto di ricostruzione si ponga in continuità con tali





analisi, facendo propri gli strumenti forniti dalla lettura dei luoghi. Ogni ri-progetto, infatti, è un atto di riaffermazione dell'architettura, un nuovo "atto di violenza" sul territorio, utilizzando le parole di Paolo Zermani, e come tale il compito dell'architettura dev'essere quello di non sfigurare ulteriormente l'immagine, soprattutto nel momento in cui l'immagine perduta è essa stessa un "atto di violenza", verso il territorio, verso gli abitanti, verso il patrimonio.

Arquata del Tronto sorgeva su di uno sperone alla biforcazione di due gole, una che nei secoli ha accolto l'antica Salaria ed una che permetteva di penetrare più internamente le regioni montuose della catena dei Monti Sibillini. Nella parte più alta dello sperone sorge la rocca medioevale che imperiosa svetta sulla città sottostante e sulla valle del Tronto. La città ai piedi della rocca si adagia sulla parte terminale dello sperone, assumendone la concavità. È possibile dividere l'insediamento in tre parti significative, in relazione alle differenti condizioni orografiche dello sperone. Una prima parte, alla quota più alta, è costituita da una coppia di cortine di case che contiene il percorso che collega l'insediamento alla rocca e si identifica, morfologicamente, con la parte terminale del crinale. Ad una quota più bassa vi è la piazza circoscritta interamente da cortine abitate, coincidente con una piccola porzione di territorio in piano e che assume una forma triangolare, come l'appoggio roccioso sul quale essa è situata. Una terza parte congiunge la piazza alla strada sottostante il borgo, affermandosi alla quota più bassa dell'insediamento e costituita da agglomerati sparsi. Una sostruzione ad archi, che sostiene la via di accesso principale al borgo, conclude l'immagine dell'insediamento. A puntellare le parti descritte vi sono poi la Chiesa, in sommità del crinale, e la Torre Civica, che si impone sul lato maggiore della piazza.

A seguito del sisma ciò che è rimasto totalmente integro è la rocca medioevale, le arcate di sostruzione e sporadici edifici isolati. La Terra, ovvero la sua forma, è tornata ad essere 'immagine' di questo luogo.

Il progetto assume queste tre parti significative dell'insediamento per definire, in prima istanza, tre terrazzamenti principali, terrazzamenti che oltre a descrivere ed affermare le condizioni orografiche dello sperone,

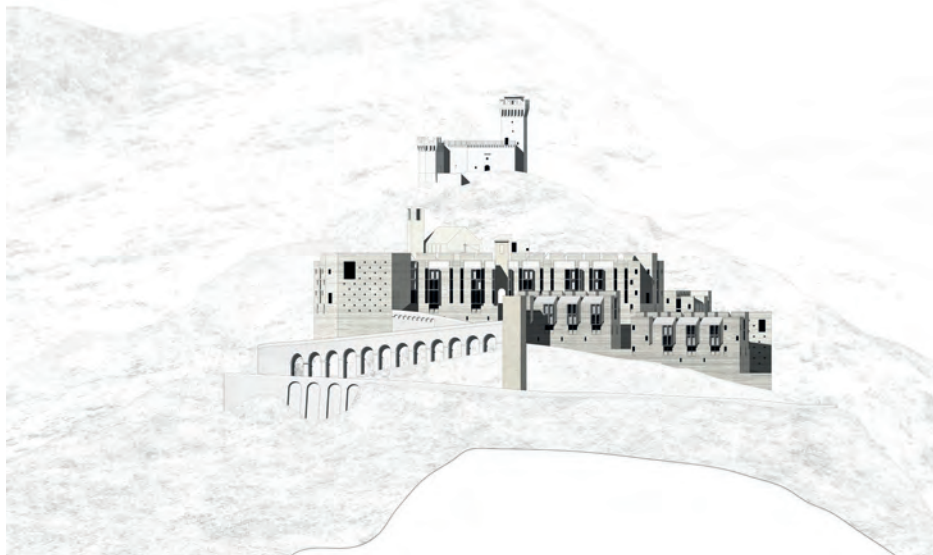
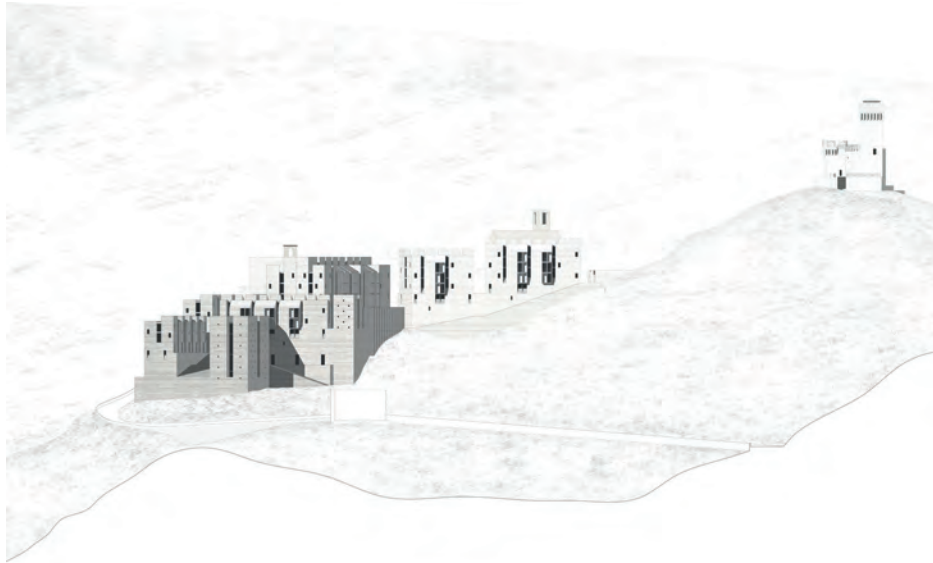
svolgono il compito di contenimento e messa in sicurezza del suolo, in parte franato e dissestato a seguito del sisma. Sui terrazzamenti, modellati seguendo le giaciture delle forme della Terra e mantenendo la memoria dell'antica forma urbana, si dispongono le nuove cortine edilizie che ne cingono il perimetro. Questi nuovi organismi urbani sono costituiti da torri strutturalmente isolate tra loro e legate alla base comune del basamento terrazzato, costituite da un involucro portante in calcestruzzo armato misto a inerti grossolani in pietra grigia locale e da un'anima interna rivestita in legno, che si mostra in facciata tramite imbotti che contengono le bucaure, richiamo alle logge tipiche del territorio arquatano, dette "verdesche". La composizione è quindi conclusa con il posizionamento di cispaldi ripresi dall'antica città o di nuova definizione: la rocca, sempre imperante sull'insediamento, la nuova Chiesa ad accogliere il percorso che congiunge la città alla roccaforte, la ricostruzione dell'antica torre civica a definizione dello spazio pubblico principale dell'insediamento ed un polo collettivo-museale che chiude verso il paesaggio il borgo e allo stesso tempo ne definisce un nuovo scorcio.

Identità e Sicurezza

«Posso condurvi sulle sponde di un lago montano? Il cielo è azzurro, l'acqua verde e tutto è pace profonda. I monti e le nuvole si specchiano nel lago, e così anche le case, le corti e le cappelle. Sembra che stiano lì come se non fossero state create dalla mano dell'uomo. Come fossero uscite dall'officina di Dio, come i monti e gli alberi, le nuvole e il cielo azzurro. E tutto respira bellezza e pace...»⁴.

Le parole di Adolf Loos credo sintetizzino perfettamente il senso che si è voluto dare a questa ricerca, ovvero mettono in luce un interrogativo recondito. Con tale ricerca si pone il quesito se l'architettura sia ancora in grado di far risuonare in sé la "felice alleanza" tra architettura e natura, se sia in grado ancora di affrontare le questioni del nostro tempo senza rifugiarsi nell'imitazione pedissequa dell'antico o nel radicale annullamento di esso, persino del suo luogo. Ancora Adolf Loos sviscera il segreto di tale alleanza quando in un altro saggio "*Regole per chi costruisce in montagna*" afferma: «Fa' attenzione alle forme con cui costru-





isce il contadino. Perché sono patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri. Cerca però di scoprire le ragioni che hanno portato a quella forma»⁵. Architettura e natura, patrimonio e contemporaneità, memoria ed innovazione, identità e sicurezza, sono dualità che dovrebbero essere centrali nell'azione del progetto, perché nella ricostruzione non aleggi solo l'immagine di ciò che è stato, ma venga definita una architettura che sia materia viva, modellata e a disposizione della vita degli uomini.

Note

¹ C. Moccia 2017, p.71

² La ricerca fa riferimento ad alcune riflessioni avviate e portate avanti durante la tesi di laurea magistrale in Architettura "Identità e Sicurezza: Arquata del Tronto" a. a. 2016/2017 al Politecnico di Bari, con relatore il professor Francesco Defilippis e i laureandi V. d'Abramo, E. De Mario, F. Sanseverino, C. Toziano, L. Valentino, A. Volpe.

³ C. M. Arís 2012, p. 56

⁴ A. Loos 2013, p. 241

⁵ A. Loos 2013, p. 271

Didascalie

Fig. 1: Forme della Terra e forme della città: (dall'alto in basso) colmo (Sarnano), versante (Amandola), crinale (Campoli), sperone (Arquata del Tronto), valle (Visso).

Fig. 2: La forma della città antica. Arquata del Tronto pre-sisma.

Fig. 3: Memoria e progetto. Comparazione tra l'antica e la nuova *forma urbis*.

Fig. 4: Identità e Sicurezza. La forma del progetto della città.

Bibliografia

Aldo, Rossi (2015), *L'architettura della città*, Macerata, Quodlibet.

Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione*, Firenze, Aión.

Carlo, Moccia (2017), *Architettura: misura della Terra*, in Camillo, Orfeo (a cura di), *Lectioes. Riflessioni sull'architettura*, Napoli, CLEAN.

Carlo, Ravagnati (2012), *L'invenzione del territorio. L'atlante inedito di Saverio Muratori*, Milano, Franco Angeli.

Carlos, Martí Arís (2007), *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Francesco, Defilippis (2017), *Città e Natura. L'architettura del limite*, Firenze, Aión.

Vittorio, Gregotti (2014), *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli.

Ri_cicli e risignificazioni possibili per infra_ strutture dismesse a NapoliEst

Giuseppe D'Ascoli

Università degli Studi di Napoli Federico II, DIARC - Dipartimento di Architettura, laureato in architettura, ICAR 14, giuseppedascoli1991@gmail.com

Il fenomeno rail_to_trail

Il secolo scorso è stato segnato globalmente dall'ingente infrastrutturazione stradale e ferroviaria, si sono così accorciate, negli ultimi decenni, distanze spazio - temporali tra luoghi, culture, economie e società. Il trasporto su ferro in particolare ha visto contemporaneamente uno sviluppo crescente dell'alta velocità a sfavore delle reti ferroviarie minori, che hanno subito negli ultimi anni un sensibile processo di dismissione.

Il paesaggio delle infrastrutture dismesse, ferroviarie e non, è oggi in forte mutamento: in molti casi gli spazi infrastrutturali, vengono risignificati, parchi di diversa natura vengono realizzati sotto, sopra e di fianco alle infrastrutture esistenti. Lunghissime linee architetturate solcano, si distendono, passano veloci e sopraelevate percorrendo in lungo e in largo l'intero globo. Si recuperano, attribuendovi nuovi valori, tracce, materiali e testimonianze di un passato prossimo che sempre più spesso diventano materia per progetti contemporanei. Una intensa ricerca svolta tra le città di New York e Barcellona ha individuato processi e progetti che, a partire dal riciclo degli spazi di scarto infrastrutturali, hanno restituito alla città luoghi abbandonati e rifiutati. Volano di questo nuovo approccio al progetto dell'infrastruttura è il caso dell'HighLine, «monumento dell'attivismo comunitario»¹ e simbolo progetto d'architettura applicato al riuso dell'infrastruttura urbana. Con il progetto High Line si è creato uno spazio pubblico tutto nuovo che, realizzato sulla traccia di una ferrovia dismessa e destinata allo smantellamento, continua a generare un fortissimo fenomeno di gentrification nelle aree urbane limitrofe.

Il fenomeno High Line ha di contro scaturito una mania di dimensioni globali che vede questo processo rail-to-trail 'da binari a percorso' sempre più imitato e studiato. Nel 2018 ha aperto a Seoul l'ultima High Line, The Seoulo 7017, progettata dal gruppo di Rotterdam MVRDV.

La creazione di Seoul arriva due anni dopo il 2015, un anno particolarmente fertile per questi progetti rail-to-trail, che ha visto l'apertura della Log Road Daikanyama a Tokyo; della Bloomingdale Trail a Chicago; della Goods Line a Sidney. Nella stessa città di New York si possono

trovare numerosi progetti, realizzati ed in fase di realizzazione, che guardando al fenomeno High Line tentano di ripercorrerne il processo. Si tratta soprattutto di interventi ai margini della città, progetti pensati per fasi che, risolvendo questioni strettamente legate a sistemi infrastrutturali lineari, ne stanno trasversalmente ridisegnando la percezione e le relazioni con il tessuto urbano circostante. È dello scorso anno l'inaugurazione dell' East River Esplanade park, un parco urbano lineare che, partendo dal limite più a sud dell'isola, risale lungo e sotto la FDR Drive; il progetto, promosso dal City Council di New York, sta riqualificando l'intero spazio sotto il viadotto che, tinteggiato di un viola acceso, attrae turisti e newyorkesi in un processo ancora in atto e in piena crescita che parte proprio dal ri_ciclo degli spazi infrastrutturali rifiutati.

A latitudini più prossime, nella capitale Catalana, sono stati individuati processi di rigenerazione urbana a partire dal progetto del waste_scape 'il paesaggio dello scarto'; uno fra tutti il Jardin de la Rambla de Sants: il progetto che recupera il sopra infrastruttura con un disegno di parco che non ha bisogno di grandi investimenti, "planeado de las personas y para las personas" il parco lineare di Sants può essere considerato a tutti gli effetti l'HighLine dei meno abbienti. Di notevole interesse sono i materiali utilizzati, tutte materie di scarto, industriali ed edili, e le modalità con cui il disegno di parco riesce a risolvere i salti di quota consistenti che il suo posizionamento nel contesto comporta. Ad essere recuperati sono soprattutto gli spazi di risulta del sopra infrastruttura nella parte in cui la ferrovia, ancora in esercizio in questo caso, esce fuori terra. Si riconnettono parti di città tra loro distaccate. Un parco realizzato dal basso ma che si posiziona su un layer apparentemente indipendente da quello urbano, in alto, alla ricerca di connessioni possibili con la città.

Le esperienze menzionate, se pur di natura diversa e caratterizzate da complesse e differenti condizioni contestuali sono tenute insieme da un'idea comune di ri_ciclo: fondamento delle scelte progettuali sembra essere, infatti, una ri_significazione legata alla consapevolezza che le nuove infrastrutture possano essere portatrici di valori, di luo-

ghi, di usi e di tempi non esclusivamente connessi al movimento e in grado dunque di essere occasione di rigenerazione e riqualificazione di città e territori. Per un lungo tempo le linee della mobilità si sono 'svolte' ignorate e ignoranti nel corpo e ai margini di brani di città ormai consolidati, espressione di un progresso necessario e utile e dunque 'sopportate' e 'supportate' anche laddove generatrici di enclaves di degrado e di fratture. Oggi l'atteggiamento è diverso o potrebbe essere diverso se si guarda ai fenomeni di riciclo, rigenerazione, riuso, contaminazione, partecipazione che in casi esemplari generano riappropriazione da parte della collettività dello spazio delle infrastrutture.

Una ferrovia da e per Napoli

Nel 1888 il comune di Caiazzo si fece portavoce della necessità di realizzare una ferrovia che unisse l'area ai piedi del Matese con la città di Napoli; un'infrastruttura che servisse i paesi rurali che si stavano formando nella campagna napoletana. La richiesta venne appoggiata da diversi comuni tra i quali Marano di Napoli, Miano, Secondigliano. Nel 1898 venne presentato un progetto per prolungare la tranvia Napoli - Aversa fino a Piedimonte Matese, allora denominata Piedimonte d'Alife, ma solo nel 1900 con regio decreto fu concessa ad una società francese la realizzazione e la gestione della ferrovia Napoli - Piedimonte d'Alife.

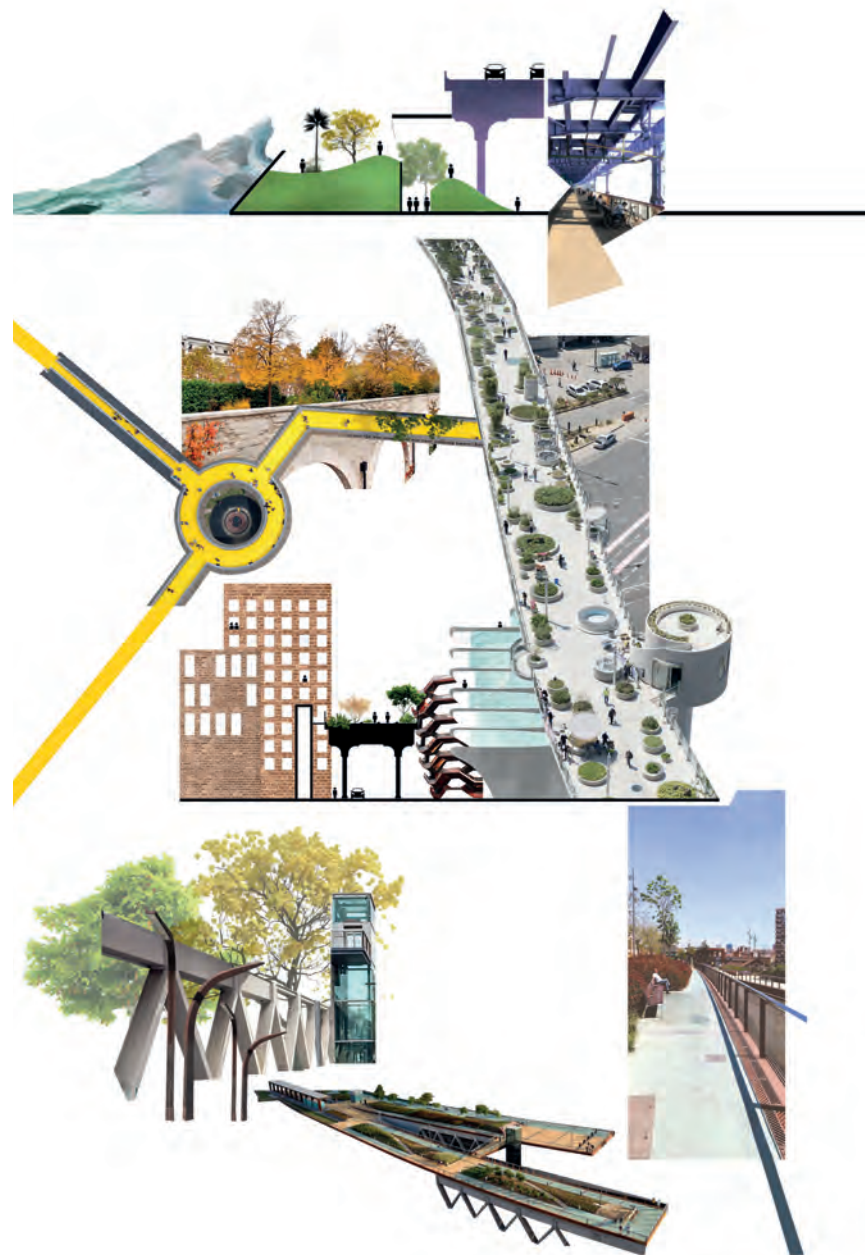
Inaugurata nel 1913 è stata chiusa per cause opposte, si potrebbe dire, rispetto a quelle che in genere hanno determinato la dismissione delle piccole ferrovie italiane. Per quella napoletana è stata la cospicua urbanizzazione dei territori attraversati soprattutto in prossimità di Napoli, a rendere inadeguato il tipo di trasporto. In realtà già dalla costruzione la linea era costituita da due tronconi diversificati, la bassa Alifana, fino a Santa Maria Capua Vetere, e l'alta Alifana fino a Piedimonte Matese. L'alta Alifana è ancora in esercizio. Oggi l'alta Alifana è ancora in esercizio mentre della bassa binari, lampioni, sottopassaggi, gallerie, ponti resistono come tracce isolate e tra loro sconnesse nel tessuto urbano densamente eterogeneo della periferia napoletana. È possibile ripercorrere e ridisegnare il vecchio percorso dell'Alifana

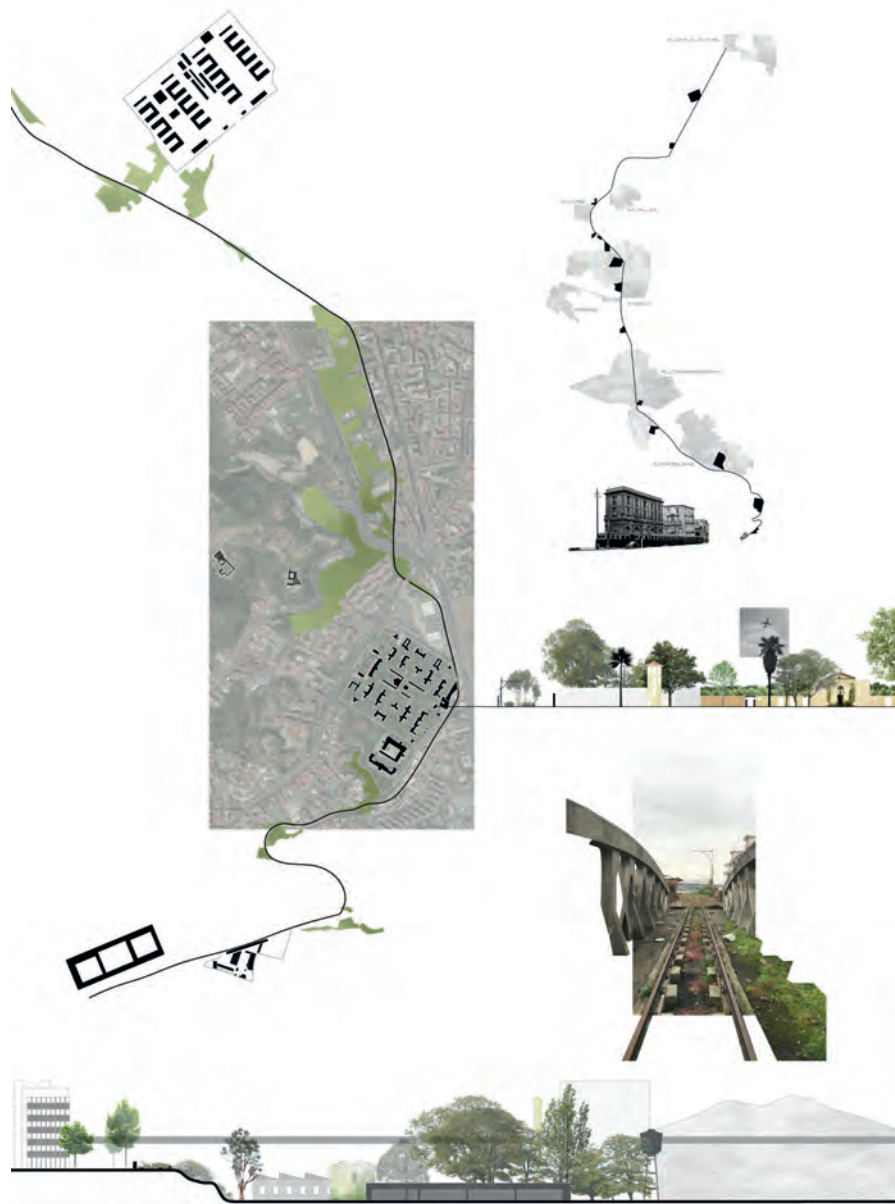
bassa riconoscendo e tracciando le strutture e le infrastrutture che nel tempo si sono affastellate lungo la linea quando era in esercizio. Una successione di grandi recinti: industrie, istituzioni totali, cimiteri. Lo stato di queste strutture è eterogeneo così come la loro condizione contestuale, tutte però, sia le strutture abbandonate sia quelle in esercizio, sono strutture rifiutate e dimenticate dalla società, scarti del nostro tempo, tutti caratterizzati dall'ingente presenza di verde residuale. Una costellazione fatta di grandi elementi di scarto nettamente diversificati e che in modo diverso si relazionano con gli spazi abbandonati del percorso dell'Alifana.

Alcuni ne ignorano il passaggio, come il cimitero abbandonato di Aversa, altri invece già parzialmente ne riutilizzano le aree residuali; è il caso delle aree verdi attrezzate a campi sportivi ai limiti del centro storico di Lusciano.

Una geografia dell'abbandono

A Napoli Est, dunque, al margine del centro urbano consolidato, lungo il tracciato dell'ex ferrovia Alifana, in particolare in corrispondenza del tratto iniziale che da Carlo III saliva verso Secondigliano, costeggiando il limite Ovest di Capodichino, si riconosce un layer continuo, ininterrotto e tendenzialmente pianeggiante; frammenti più o meno spessi di terzo paesaggio. Un layer caratterizzato dalla presenza di verde residuale in stato di parziale o totale abbandono, «rifugi per la diversità»² come scrive Giles Clement; una geografia dell'abbandono che si distende, salta, si arresta, luoghi di scarto e dello scarto. Frammenti in successione continua che si insinuano come una lacuna nelle trame del tessuto urbano. Al layer del verde residuale, si affianca e in alcuni casi vi si sovrappone, interrotto da salti di quota improvvisi e recinzioni leggere, un sistema di scarti di piccole e grandi dimensioni. La città del wastescape 'il paesaggio dello scarto', una città rifiutata, quella dei cimiteri di automobili e dei rivenditori di vasellame; la città dei recinti e delle infrastrutture sopraelevate. All'interno di questa rete di scarti ed aree verdi sono incastonate tre in_fra_strutture abbandonate, inaccessibili ma immerse nel verde, potenziali nuove centralità per Na-





poli Est: La caserma Boscariello di Secondigliano, il Leonardo Bianchi e a valle, in prossimità dell'antico capolinea napoletano dell'Alifana in piazza Carlo III, lo stabilimento industriale Redaelli.

Occasioni trasversali per sistemi lineari

Da quanto detto, numerosi casi di infrastrutture dismesse ma ancora leggibili in diversi paesaggi e contesti urbani, una strategia d'intervento per un possibile recupero dovrebbe prevedere una serie di fasi e processi tra loro connessi, oltre che un approccio interdisciplinare in grado di ampliare orizzonti, possibilità e risultati. Esperienze simili mostrano come, individuate le tracce, risulta necessario scegliere quali segni, rispetto ad altri, meritano un ripensamento e quindi un'eventuale trasmissione alle generazioni future. La condizione dell'Alifana è emblematica dello status dell'abbandono che investe anche i frammenti limitrofi: il verde residuale in stato di abbandono infatti ne caratterizza per intero il sedime. La vegetazione infestante ha aggredito e continua a crescere anche nelle strutture abbandonate affastellate lungo l'ex Ferrovia. Un'atteggiamento consapevole, per quanto unitario, dovrebbe tener conto dell'eterogeneità contestuale che la ferrovia incontra lungo i suoi 12km di percorso e necessariamente prevedere modi e tecniche in grado di riciclare e restituire alla collettività le aree verdi di scarto.

Oggi, lungo le tracce dell'ex Ferrovia Alifana si sta realizzando nel sottosuolo l'anello di chiusura della Linea 1 che, in corrispondenza delle 4 stazioni in superficie di Scampia (aperta pochi mesi fa), Regina Margherita, Secondigliano e Di Vittorio, ha il piano del ferro in corrispondenza quasi perfetta con il sedime dell'ex ferrovia. Quattro nuove stazioni in un tratto della linea poco più lungo di 2km, serviranno la densissima periferia di Secondigliano.

Il tratto dell'anello di chiusura, di proprietà di Metro Campania Nord-Est, non sarà interessato dagli investimenti che hanno caratterizzato i lavori delle stazioni del centro storico. Una serie di metro senza arte, in una periferia troppo spesso vittima di squilibri politici e sociali, che

l'arte 'se la fa per sé'; emblematico è il caso della stazione di Chiaiano, esempio tutto partenopeo della forza dei processi partecipativi che partono dalla città, che arrivano dal basso. Per ognuna di queste stazioni si prevedono ridisegni delle sistemazioni superficiali, indipendenti l'uno dall'altro.

Le soluzioni proposte, infatti, ignorano le potenzialità intrinseche e il valore patrimoniale degli spazi di scarto ferroviari che la Linea 1 incontra durante il suo percorso. Eppure si individuano, negli spazi aperti delle strutture abbandonate lambite dalla ferrovia, una serie di possibili punti nevralgici per questo sistema infrastrutturale verde, che a partire dal riciclo delle aree verdi residuali, potrebbero essere ripensati in relazione al ripensamento superficiale di un tratto di ex ferrovia oggi sede di progetto di nuove stazioni. Si pensa ad un progetto di riverberi dagli scarti alla linea e dalla linea agli scarti. Quello a cui si pensa è un'infrastruttura verde a mobilità dolce che andrebbe a tenere insieme pezzi e parti di città eterogenei e che potrebbe avere come legante un percorso ciclopedonale continuo che da Capodichino in 12km porterebbe ai comuni casertani, restituendo alla periferia napoletana tracce e memorie di infra_strutture passate.

Note

¹ C. Lindner, B. Rosa, 2017, *Decostructing the HighLine. Postindustrial urbanism and the rise of the elevated park*, New Jersey, Rutgers University Press, p.134.

² G. Clement, 2015, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet, p. 23.

³ F. Cheng, 2007, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri, p.76.

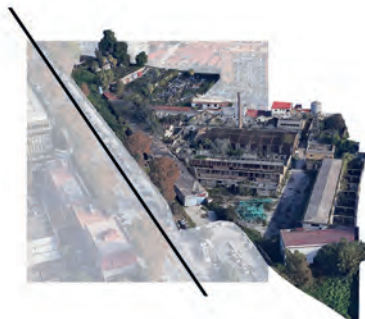
Didascalie

Fig. 1: Infra_spaces, composizione evocativa di spazi infrastrutturali risignificati realizzata a partire da immagini satellitari, sezioni di studio e rilievi fotografici. New York, Barcellona, Rotterdam, Seoul.

Fig. 2: Intersezioni Infra_strutturali, composizioni evocative di spazi di scarto lungo l'ex Alifana. Sotto gli scarti dell'ex ospedale psichiatrico Leonardo Bianchi e dello stabilimento industriale Redaelli.

Fig. 3 e Fig. 4: Waste_scapes partenopei, ridisegni di studio a partire da immagini satellitari delle strutture in stato di totale o parziale abbandono che si incontrano lungo la linea.





Bibliografia

- S. Carr, 1987, *Hudson River Esplanade Park: a design concept for the West Side waterfront*, New York, The Parks Council.
- G. Clement, 1994, *La Friche*, Filigranes Edition.
- G. Clement, 2015, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- D. Durst e B. Ingels, 2014, *Social Infrastructure: New York*, New York, Acta Editore.
- A. Ferlenga, 2012, *L'Architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, Milano, Editrice Compositori.
- V. Gregotti, 1990, *I territori abbandonati*, editoriale di rassegna.
- L. Guerra, 2001, *Discontinuità senza crisi*, Torino, Testo & Immagine Editore.
- C. Lindner, B. Rosa, 2017, *Deconstructing the HighLine. Postindustrial urbanism and the rise of the elevated park*, New Jersey, Rutgers University Press.
- A. Marcarini, R. Rovelli, 2017, *Atlante italiano delle ferrovie in disuso*, Firenze, IGM.
- S. Marini, G. Corbellini (a cura di), 2016, *Recycled Theory: Dizionario Illustrato*, Macerata, Quodlibet.
- E. Smallman, 2017, *The New York High Line, a global craze explained*, in *CNN Style*, New York.

Forme della città e forme della terra: l'architettura della casa collettiva ad Avellino nella seconda metà del Novecento

Felice De Silva

Università degli Studi di Salerno, DICIV - Dipartimento di Ingegneria Civile, assegnista di ricerca, SSD ICAR/14, fdesilva@unisa.it

Sin da quando la geo-grafia è stata misurata geo-metricamente attraverso l'uso di triangolazioni e centuriazioni che la rendessero disponibile all'uomo, il disegno della terra è stato utilizzato come operatore delle trasformazioni da cui si sono originati i sistemi urbani. Lo studio degli insediamenti storici, le cui molteplici forme sono sempre espressione di un forte legame con la geografia, dimostra che la costruzione delle città della storia si è sempre fondata sul dialogo aperto con le forme della natura. Le caratteristiche morfologiche e geografiche del territorio rappresentano in questi casi il dato di partenza di un processo di modificazioni indotte dall'uomo che segnano il paesaggio, rendendo possibile il passaggio da stati puramente geografico-fisici ad ordinamenti spaziali antropici *incessantemente rimodellati*¹ con una chiara e specifica identità.

Nella città della storia la conoscenza della struttura geomorfologica del territorio, cui far corrispondere l'ordine formale della struttura urbana, è sempre stata l'operazione preliminare di ogni atto di trasformazione del territorio; «lo studio dell'esperienza storica», scrive Carlos Martí Aris, «ci dimostra come le città non si siano mai costruite girando le spalle alla natura, ma in aperto dialogo con essa. Lago, collina, penisola, valle, pianura, fiume e baia sono elementi archetipici della geografia che spesso diventano anche elementi primordiali della città. Se esiste qualcosa di permanente nella città, che trascende qualsiasi vicissitudine o trasformazione, è la presenza di luoghi che, pur essendo pienamente urbani, manifestano un forte legame con la geografia, nonostante tale legame possa attraversare fasi di oblio. Un solo esempio: non è possibile capire una città come Napoli senza inquadrarla nel singolare paesaggio dominato dal Vesuvio che la circonda, un paesaggio che va dai Campi Flegrei sino alla penisola di Sorrento. [...]. Per questo motivo possiamo affermare che gli elementi geografici contengono la spiegazione dell'origine della città, o, in altre parole, che *costituiscono la radice etimologica dei fatti urbani*»².

Nella città contemporanea, al contrario, l'applicazione acritica e dogmatica dei modelli urbani derivanti dai postulati teorici del Moderno e il manifestarsi di differenti forme di diffusione urbana hanno generato

composizioni urbane prive di regole, informi e dilatate, costituite da elementi isolati, frammentari e disgregati, indifferenti alle forme della natura che le accoglie. La figura urbana che emerge dall'accostamento di questi frammenti – formali, insediativi e funzionali – è uno spazio delirante che si è dilatato rapidamente alla scala del paesaggio testimoniando un'inversione del tradizionale rapporto topologico figura-sfondo³ tra spazi aperti e spazi chiusi, tra internità ed esternità urbane⁴, degenerando in uno *Junkspace* in cui «ogni elemento svolge il proprio compito in un isolamento negoziato»⁵.

Tuttavia proprio le nuove condizioni estese e dilatate della città contemporanea offrono i presupposti positivi e fecondi per attribuire nuovamente alla geografia e alle forme del sostrato orografico il ruolo ordinatore nel processo di modificazione dei territori urbani. La nuova città potrebbe trovare le ragioni della propria forma nel riconoscimento dei caratteri topografici dei luoghi e nel loro valore di *figurabilità*⁶ che costituirebbero per noi le basi su cui lavorare per provare a costruire la forma e il carattere della *città-aperta* agendo su un rinnovato rapporto con la natura e con la sua dimensione geografica, la cui bellezza, come sostiene Carlo Moccia, «può essere messa in rappresentazione attraverso rinnovate grammatiche di costruzione della *città-natura*»⁷.

A partire da queste premesse è stata condotta un'indagine sul rapporto dialogico tra le forme della città e le forme della terra in riferimento ad alcuni quartieri residenziali pubblici che, a partire dalla seconda metà del Novecento, hanno contribuito a definire l'attuale forma della città di Avellino riconoscendo e mettendo in valore, più o meno efficacemente, i caratteri formali dell'orografia del territorio. Soprattutto nel caso del Rione San Tommaso – progettato e realizzato tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento da Bruno Zevi, Luigi Piccinato e Francesco Della Sala – la geo-grafia ha suggerito la geo-metria e la misura dell'architettura del quartiere assumendo in tal senso una valenza formale strutturale cui si associa un valore di patrimonio, costitutivo di un paesaggio culturale in trasformazione, da cui è possibile partire per ripensare e gestire la modificazione della città contemporanea.

Geografia e forma urbana: caratteri insediativi del Rione San Tommaso ad Avellino

La forma della città di Avellino è determinata dalle contingenze dell'orografia e dell'idrografia e la sua crescita, pur se condizionata dal disegno imposto dai diversi strumenti urbanistici comunali che si sono succeduti nel tempo⁸, è frutto di un processo di adattamento a una struttura obbligata del suolo. Il carattere di legame con le condizioni geografiche ha influenzato lo sviluppo urbano del capoluogo irpino e costituisce un fattore permanente in tutta la storia della forma della città.

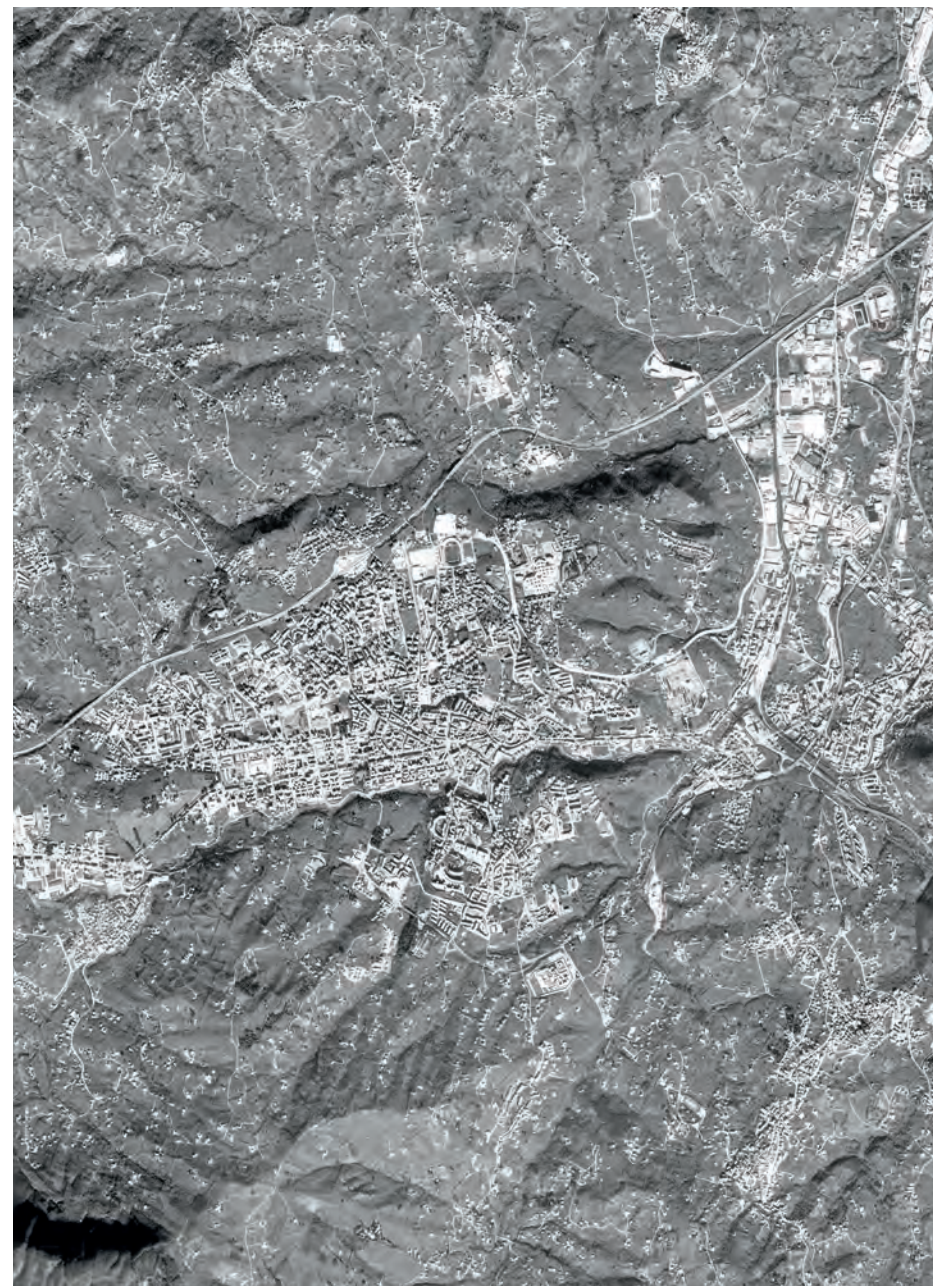
La città è situata nella parte più pianeggiante della cosiddetta Conca Avellinese, una valle di origine vulcanica dell'Appennino Campano, circondata a est dal Monte Tuoro, a sud-est dalla catena montuosa dei Picentini e a nord-ovest dal massiccio del Montevergine. La città è attraversata da alcuni corsi d'acqua, affluenti del fiume Sabato, tra cui il Rigatore e il Fenestrelle a sud e il San Francesco a nord, quest'ultimo oggi in gran parte tombato. Il nucleo medievale della città – distrutto dal terremoto dell'Irpinia del 1980 e successivamente ricostruito – sorge sulla collina di forma ellissoidale della *Terra* e fu crocevia di due importanti assi viari: in direzione nord-sud, la via longobarda tra Benevento e Salerno (via dei Due Principati, asse vitale del medioevo longobardo) e in direzione est-ovest, uno degli assi di collegamento tra i centri dell'entroterra e Napoli. Fino agli anni Cinquanta del secolo scorso la forma della città ha conservato una sua riconoscibilità, stretta tra i due profondi valloni scavati dal torrente San Francesco a nord e dal Torrente Fenestrelle a sud, che sino alla metà del Novecento hanno guidato l'espansione urbana in direzione est-ovest.

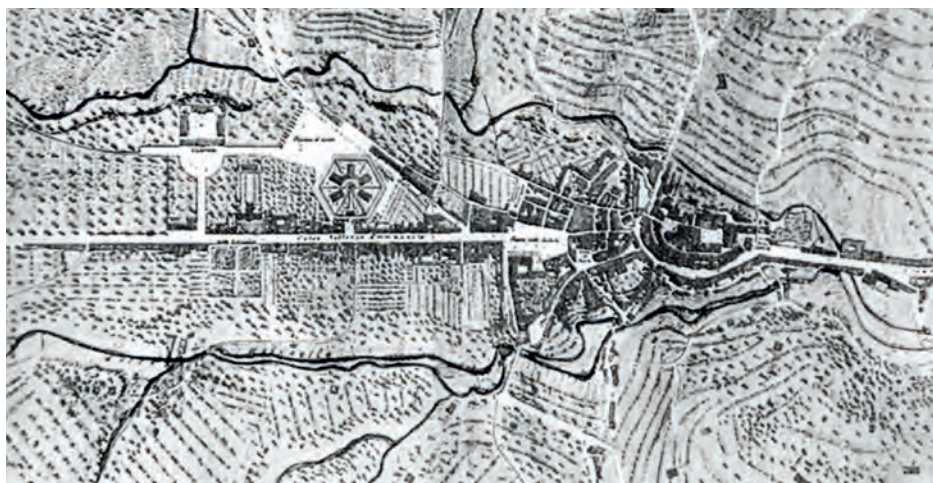
La crescita urbana in direzione sud si è avuta solo a partire dalla metà del Novecento, quando sono stati attuati un insieme di interventi per attraversare il corso del torrente Fenestrelle, che fino a quel momento aveva bloccato la crescita della città. La periferia meridionale di Avellino si configura come un insieme di parti urbane che si sono lentamente connesse al centro consolidato crescendo come addizioni di aree prevalentemente residenziali, soprattutto di iniziativa pubblica.

Quest'area si presenta come una parte discontinua interessata da un processo di progressiva densificazione che, lungo l'antico tracciato di via dei Due Principati, parte dalla sponda meridionale del torrente Fenestrelle ed arriva fino alla frazione storica di Bellizzi, attraverso i quartieri popolari di Rione Mazzini e San Tommaso, progettati a partire dai primi anni Cinquanta, quelli di via Basile, della metà degli anni Settanta, gli insediamenti residenziali degli anni ottanta di Quattrograne est e Quattrograne ovest e infine il centro direzionale denominato Quartiere Q9.

Il disegno insediativo del Rione San Tommaso, il più popoloso della periferia sud della città, si presenta come la giustapposizione di parti chiaramente delimitate e riconoscibili le cui forme appaiono fondate sull'interpretazione dei caratteri formali dell'orografia del luogo.

La prima versione del piano complessivo del quartiere è opera di Luigi Piccinato e Bruno Zevi che lo disegnarono tra 1953 e il 1954. Il progetto prevede il disegno di una pluralità di corti aperte in connessione tra loro che dà vita ad un sistema reiterato di spazi aperti raccolti e di superfici verdi tra cui sono disposti gli edifici, i servizi e le attrezzature collettive. L'idea di base prevede la realizzazione di un sistema stradale gerarchizzato che si organizza intorno ad un grande asse viario centrale che si dilata, in posizione baricentrica rispetto ai diversi nuclei residenziali, generando una figura cruciforme, per accogliere il vero e proprio *Core*⁹ dell'insediamento, una sorta di 'isolato' comune, uno spiazzo aperto e dai margini permeabili, che interseca perpendicolarmente l'asse pubblico e sul quale sono adagiati i servizi e le attrezzature: la chiesa a ovest, il centro sociale, l'edificio del mercato e la scuola a est. Nella versione successiva del progetto, opera di Francesco Della Sala, l'impianto del nucleo dei servizi comuni subisce una parziale modifica che tuttavia non sconvolge l'impostazione iniziale. La prima delle parti che è possibile riconoscere coincide con il primo lotto realizzato su progetto di Bruno Zevi e Luigi Piccinato nell'estremità nord del rione. La struttura insediativa di questa parte, attestata su un'area prevalentemente pianeggiante, prevede una disposizione dei fabbricati che genera continue contrazioni e dilatazioni degli spa-





zi aperti, creando scorci prospettici e aperture visuali sempre diverse sia dagli spazi aperti interni del quartiere verso la città che viceversa. L'apparente casualità con cui si susseguono ambiti spaziali differenti per forma, scala e modi d'uso, dà forma ad un articolato sistema costituito da due piccole e raccolte piazze, intorno alle quali si snodano strade, oggi carrabili ma pensate nel progetto come pedonali, che costituiscono il luogo privilegiato per lo svolgersi delle relazioni pubbliche tra gli abitanti.

Il rapporto con il sostrato orografico è affidato ad un basamento, leggermente rialzato rispetto alla quota delle strade che circondano il quartiere, che determina la creazione di uno spazio di soglia che si configura come filtro tra lo spazio aperto del quartiere e quello pubblico della strada.

Le successive espansioni del quartiere, a sud-est e a sud-ovest, sono state realizzate sulla base dei progetti esecutivi redatti da Francesco Della Sala. Le due parti sono collocate a ridosso del primo nucleo residenziale, comprese l'una tra via dei Due Principati e l'area dei servizi collettivi, e l'altra tra quest'ultima e la strada statale Quattrograna. L'impianto generale consiste in entrambi i casi nella disposizione di sei edifici in linea che delimitano due corti interne disposte in direzione nord-sud, aperte in prossimità delle interruzioni dell'edificato.

A sud di queste due unità residenziali fu costruito pochi anni dopo, su progetto di Luigi Piccinato, un altro nucleo composto da sette piccoli edifici di tre piani, ciascuno dei quali contenente due o tre corpi scala e dipinto con tenui tinte pastello. La struttura insediativa del nucleo è costituita in questo caso da una sequenza di due corti leggermente disallineate, messe in comunicazione dalle aperture generate negli angoli della figura planimetrica, che creano fluide connessioni visive e fisiche con lo spazio esterno alle corti e con il paesaggio.

Tra il 1963 e il 1965 viene completata la realizzazione del Rione San Tommaso attraverso la costruzione dell'ultima parte del quartiere, su progetto di Francesco della Sala, che si organizza intorno a una grande corte. In questo caso gli edifici hanno dimensioni più importanti, arrivando ad ospitare fino a sei corpi scala ciascuno, elevandosi in al-

tezza fino ai cinque piani. Il progetto della grande corte aperta utilizza la particolare condizione orografica del territorio come occasione per proporre una interpretazione originale del tema: la collocazione degli edifici, disposti ortogonalmente alle curve di livello, accompagna il salto di quota ed accoglie il disegno dello spazio aperto. Quest'ultimo è organizzato attraverso una successione di terrazze attrezzate disposte a differenti quote, che generano uno spessore infrastrutturato e permeabile che media il passaggio verso l'asse pubblico che lambisce l'isolato in basso ad est e apre l'insediamento verso il paesaggio montuoso solcato dal Rio S. Oronzo ad oriente.

Note

- ¹ André, Corboz (1985), "Il territorio come palinsesto", *Casabella*, n. 516, pp. 22-27.
- ² Carlos, Martí Aris (2007), *La centina e l'arco pensiero, teoria, progetto in architettura*, Milano, Marinotti Edizioni, pp. 53-56.
- ³ Colin, Rowe, Fred, Koetter (1978), *Collage city*, Cambridge, Massachusetts and London, England, The M.I.T. Press.
- ⁴ Uwe, Schröder (2015), *Pardié. Konzept Für eine Stadt nach dem Zeitregime der Modernity/Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Köln, Verlage der Buchhandlung Walther König.
- ⁵ Rem, Koolhaas (2001), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.
- ⁶ Kevin, Lynch, (1960), *The Image of the City*, Cambridge, The Technology Press & Harvard University Press; trad. It. (2013), *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori, p. 121.
- ⁷ Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione e altri scritti*, Firenze, AIÓN Edizioni, pp. 71-72.
- ⁸ Per una disamina delle politiche urbane della città di Avellino cfr. Roberto, Vanacore (2018), *Atlante dell'abitare nuovo di Avellino/Avellino new housing Atlas*, Napoli, Clean Edizioni.
- ⁹ Cfr. Jaqueline, Tyrwhitt, Josep Luis, Sert, Ernesto Nathan, Rogers (1952), *The Heart of the City: towards the humanization of urban life*, London, Lund Humphries.

Didascalie

Fig. 1: Foto della città di Avellino dall'alto.

Fig. 2: *Veduta di Avellino*, 1832: il disegno – opera di Wenzel, mentre l'ideatore della veduta è Achille Vianelli – mostra lo scosceso versante settentrionale della collina della Terra (in alto); Stralcio della *Pianta topografica della città di avellino, capoluogo della*





provincia di Principato Ultra, rilevata e vista da Federico Amodeo, Federico Amodeo, 1870 (in basso). Fonte: Mario De Cunzio e Vega De Martini, *Avellino*, 1985.

Fig. 3: Avellino: forme della città e forme della terra (in evidenza i quartieri residenziali pubblici della seconda metà del Novecento).

Fig. 4: Il quartiere San Tommaso: orografia e forme insediative.

Bibliografia

Jaqueline, Tyrwhitt, Josep Luis, Sert, Ernesto Nathan, Rogers (1952), *The Heart of the City: towards the humanization of urban life*, London, Lund Humphries.

Kevin, Lynch, (1960), *The Image of the City*, Cambridge, The Technology Press & Harvard University Press; trad. It. (1964), *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori.

Aldo, Rossi (1960), "Il problema della periferia nella città moderna", in Rosaldo, Bonicalzi (1975) (a cura di), Aldo Rossi. *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milano, Clup.

Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Milano, Città Studi edizioni.

Colin, Rowe, Fred, Koetter (1978), *Collage city*, Cambridge, Massachusetts and London, England, The M.I.T. Press.

Antonio, Monestiroli (1979), *L'architettura della realtà*, Milano, Clup.

Mario, De Cunzio, Vega, De Martini (1985), *Avellino*, Roma-Bari, Gius. Laterza e Figli.

André, Corboz (1985) "Il territorio come palinsesto", *Casabella*, n. 516, pp. 22-27.

Rem, Koolhaas (2001), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.

Carlos, Martí Aris (2007), *La centina e l'arco pensiero, teoria, progetto in architettura*, Milano, Marinotti Edizioni.

Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione e altri scritti*, Firenze, AlÓN Edizioni.

Uwe, Schröder (2015), *Pardié. Konzept Für eine Stadt nach dem Zeitregime der Modernity/Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Köln, Verlage der Buchhandlung Walther König.

Roberto, Vanacore (2018), *Atlante dell'abitare nuovo di Avellino/Avellino new housing Atlas*, Napoli, Clean Edizioni.

Strutture di Paesaggio. Un confronto tra alcune opere di Livio Vacchini

Tiziano De Venuto

Politecnico di Bari, dICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR/14,
tiziano.devenuto@poliba.it

Attraverso questo breve contributo vorrei confrontare alcune opere di Livio Vacchini rispetto al valore rappresentativo che le forme della Costruzione assumono in relazione ai luoghi del paesaggio.

L'esperienza dell'architettura ticinese, a partire dai lavori di Rino Tami per l'autostrada N2, può essere assunta come paradigma della volontà di costruire - attraverso il progetto di architettura - una particolare condizione del Paesaggio, nella relazione che gli elementi del progetto stabiliscono con i luoghi e le forme di natura.

L'esperienza di Tami come «consulente in materia estetica per le opere dell'autostrada» offre una chiara prospettiva critica, ponendo come problematico il rapporto che intercorre tra le opere di architettura 'tecnica' ed i luoghi in cui queste si inseriscono; introducendo in tal senso una riflessione sul significato estetico delle forme in relazione al loro valore rappresentativo nella costruzione del Paesaggio.

Il contributo di Rino Tami è estremamente significativo proprio perché - aldilà di aspetti più propriamente legati ad una dimensione 'politica' del suo ruolo professionale¹ - sembra risolvere il tema 'tipologico' della forma tecnica attraverso una interpretazione 'plastica' della sua costruzione, ovvero attraverso una forma costruttiva che trovi espressione in una figuratività non univocamente derivante dalla oggettività del suo comportamento strutturale.

Jurg Conzett descrive - nel suo *Landscape and Structures* - il lavoro di Tami a partire dal valore espressivo degli elementi della costruzione e del loro principio di ordine:

«According to Seifert, road construction should relate to the surrounding landscape in an organic way. His specifications on the building of retaining walls reappear in the work of Rino Tami, the architectural consultant involved in the construction of the Ticino motorway - only here, Tami transferred the principles of stone construction to a different material: concrete.

The coping of the walls runs parallel to the roadway deck slab; the contours are staggered and differences in height are overcome by means of short inclines»².

La mostra *Landscape and Structures* per la Biennale di Venezia del 2010, infatti si articola proprio a partire dal riconoscimento di questa dialettica tra le forme 'tecniche' della struttura e la loro relazione con il paesaggio; nella prefazione del catalogo Conzett sostiene infatti come il tema di indagine del lavoro sia la *Kunstbauten*³, ovvero quella particolare relazione che lega le strutture della ingegneria civile alle forme del paesaggio ed espressa nel termine svizzero con cui si 'apre' il catalogo. Dai progetti di Tami ai temi dell'*AlpTransit Ticino*⁴ - proposti al Consiglio di Stato svizzero da Mario Botta, Aurelio Galfetti, Luigi Snozzi e Livio Vacchini – si evince come l'attenzione ai temi del paesaggio e a quello delle forme della sua costruzione sia un tema fondativo nella ricerca progettuale dei ticinesi.

Il lavoro di Vacchini, in riferimento ad alcune opere di natura 'tecnica', credo possa offrire un punto di vista critico rispetto al rapporto che il progetto può stabilire con i luoghi del paesaggio attraverso le forme della sua costruzione.

La struttura come «gesto verso il paesaggio»

L'architettura di Livio Vacchini trova sempre la sua 'ragione' costitutiva nel valore pubblico o privato dell'opera, riconoscendo in questa condizione il principio fondativo attraverso cui costruire l'idea dell'edificio e la sua struttura formale.

Vacchini sosteneva come «esistono due tipi di edificio: l'edificio privato e quello pubblico. Ognuno di questi si relaziona all'ambiente circostante in maniera diversa.»⁵.

Pubblico per Vacchini significa non orientato⁶. Pensare all'edificio pubblico in questi termini significa assumere come principio compositivo strutture di forma capaci di costruire una condizione isotropa degli elementi nello spazio in modo da non orientarlo in una direzione prevalente. La condizione urbana diviene la premessa attraverso cui interpretare il piano pavimentale della città come il basamento⁷ su cui costruire l'edificio. Il paesaggio urbano, inteso come artificio, si distingue costitutivamente dalle forme della natura. Lo zoccolo per Vacchini «ha una

ragione profondamente antiurbana essendo ciò che serve a dichiarare la radicale differenza tra l'artificialità dell'architettura e la natura tutt'intorno»⁸.

I progetti per il *Centro dei servizi comunali* e la *Centrale di cogenerazione Morettina* a Locarno e l' *Impianto cantonale di termovalorizzazione dei rifiuti* a Giubiasco - pur rispondendo a due diverse destinazioni funzionali – ritrovano probabilmente la loro ragione costitutiva nella volontà di interpretare, con le forme della loro costruzione, i luoghi con cui si confrontano: il paesaggio urbano e il paesaggio della campagna alpina. L'architettura di Livio Vacchini ci rivela una tensione del pensiero rivolta a de-scrivere il significato dell'opera attraverso la materialità 'oggettiva' della sua costruzione.

La sua opera si propone probabilmente come paradigmatica rispetto alla capacità che le forme della costruzione hanno nel rendere manifesto il carattere espressivo dell'edificio. In questo senso la struttura per Vacchini supera il funzionalismo della sua ragione tecnica per diventare espressiva di precisi rapporti architettonici.

I due progetti per Locarno si confrontano con la dimensione urbana ed interpretano con le loro forme questo valore. Il Centro dei servizi, a differenza degli altri due edifici indicati, accoglie alcune 'funzioni' per la comunità (uffici municipali stazione di polizia, etc); il tema è quello di un edificio pubblico ma come sostiene ancora Vacchini «[...] il suo contenuto non chiama la realizzazione di un monumento. Il tema di progetto resta comunque un servizio. La sua valenza pubblica viene espressa nella facciata principale senza che la costruzione assuma carattere monumentale.»⁹.

Il valore urbano della facciata trova probabilmente espressione nella costruzione di un 'portico' che attraverso una condizione astratta della sua forma si configura come spazio attraverso cui guadagnare l'accesso all'edificio mediandone la relazione con l'esterno urbano. L'organismo architettonico è costituito da due nuclei scatolari in calcestruzzo (in cui si dispongono i sistemi di distribuzione e di servizio) che – posti alle

due estremità dell'edificio - portano longitudinalmente i solai in precompresso. Il piano della scatola muraria è 'scavato' in angolo per essere sostenuto in un unico punto attraverso un 'plinto' monolitico in *béton*. Tralasciando in questa trattazione alcune più specifiche considerazioni legate alla dinamica del comportamento strutturale degli elementi, credo sia possibile sostenere che Vacchini provi a descrivere la relazione con l'esterno urbano attraverso l'adozione di una soluzione strutturale riferibile alla spazialità del 'portico'. Lo spazio al piede dell'edificio è descritto secondo precisi rapporti architettonici; attraverso una sintassi disgiuntiva il pilastro monolitico del portico sostiene in angolo il piano 'murario' del nucleo scatolare in calcestruzzo. Questa condizione è probabilmente definita attraverso una scelta che come Vacchini stesso affermava non doveva esprimere un carattere monumentale per l'edificio. Il tema urbano sembra essere descritto attraverso l'adozione di un sistema strutturale capace di definire una precisa spazialità. Dal progetto per La Posta di Locarno alla interpretazione matura della Ferriera, la sua ricerca spazio-strutturale trova la propria ragione 'urbana' nella capacità di costruire una relazione tra lo spazio interno dell'edificio e l'esterno urbano senza soluzione di continuità.

Nella *Centrale di cogenerazione Morettina*, costruita in adiacenza al *Centro servizi*, Vacchini interpreta il valore rappresentativo dell'edificio ancora rispetto alla sua urbanità. Vacchini risolve il programma funzionale/tipologico della centrale interpretando gli elementi funzionali dei camini attraverso le forme di una piccola torre urbana sostenuta da uno zoccolo costruito in calcestruzzo. All'interno di questo si sviluppa il luogo delle macchine accessibile attraverso un sistema di scale dalla quota della strada urbana. Il piano 'murario' che definisce lo "zoccolo" è rastremato verticalmente quasi secondo le forme di un muro di contenimento, costruendo una figuratività che lo relazione fortemente alle forme della terra. Seppur il volume dello "zoccolo" sia costruito come un solido inclinato per risolvere le istanze legate al contenimento degli impianti, la sua forma plastica ne descrive chiaramente la sua ragione espressiva: una forma astratta 'poggiata' sul suolo di natura.





Il calcestruzzo viene impiegato attraverso una concezione plastica delle sue forme interpretando probabilmente l'espressività figurativa del muro. La torre è infatti concepita come una forma monolitica modellata secondo un principio di sottrazione materica attraverso delle fenditure che accolgono i corpi illuminanti per l'illuminazione notturna della torre.

«[...] Affinchè la torre diventi un elemento rappresentativo, la sua struttura assume le caratteristiche di una lampada collocata alle porte della città»¹⁰.

Quest'ultimo edificio - così come l'impianto di Giubiasco - ci permettono di riconoscere come problematico il valore che la Costruzione può assumere rispetto alla sua ragione figurativa. I due progetti descrivono una funzione riferibile a quella di un involucro per la 'macchina'. Rispetto a tale definizione si potrebbe sostenere che la loro costruzione provi a stabilire, pur attraverso una condizione astratta delle forme architettoniche, una figuratività riferibile alla loro relazione con il paesaggio. Se nel paesaggio urbano il camino viene interpretato attraverso le forme di una piccola torre, nel paesaggio delle valli alpine le forme costruttive dell'edificio si fanno metafora di una plastica scultorea che interpreta l'edificio prevalentemente rispetto alla sua relazione con l'esterno di natura. A Giubiasco, per il progetto del termovalorizzatore, Vacchini risolve il tema dell'edificio attraverso un organismo compatto ad impianto quadrangolare. Il tema espressivo della sua forma, quindi il suo significato architettonico, è descritto dalle grandi 'bugne' tetraedriche che rivestono l'edificio e che risolvono le istanze tecnologiche della facciata. Dall'esterno l'edificio sembra descrivere l'artificio di una forma astratta modellata secondo una plastica scultorea propria di una forma litica. Vacchini concepisce probabilmente una soluzione concettuale analoga a quella ideata per la costruzione del centro sportivo Mülimatt, realizzato attraverso un 'guscio monolitico' poligonale. Vacchini descrive il valore espressivo di quella forma architettonica come «una pietra tagliata dal fiume» nella sua relazione che l'aula per lo sport stabiliva con il paesaggio ed il fiume.

Conclusioni

Le architetture di Livio Vacchini riconoscono nella Costruzione lo strumento più efficace per rappresentare il carattere dell'edificio. La Costruzione è per Vacchini una operazione logica del pensiero attraverso cui dare forma ad una idea di spazio attraverso una necessità di ordine spirituale.

L'idea dello spazio e quella delle forme della sua costruzione si sviluppano attraverso il riconoscimento di un principio di consustanzialità tra la concezione dell'organismo architettonico e quella del suo organismo strutturale. La ricerca sulle forme della struttura corrisponde ad una ricerca sulla identità degli elementi architettonici. Queste opere probabilmente, superando le ragioni 'tecniche' della loro funzione pratica, costruiscono la loro espressività proprio nella relazione che stabiliscono con il loro paesaggio, trasformandolo. Nei suoi *Capolavori*, Vacchini ripercorre alcune parole dello scrittore Borges: «A circa trecento o quattrocento metri dalla Piramide mi chinai, presi un pugno di sabbia, lo lasciai cadere silenziosamente un po' più lontano e dissi a bassa voce: «Sto modificando il Sahara».»¹¹.

Le architetture per Vacchini cercano il loro significato in una dimensione atemporale, la loro costruzione è per lui in primo luogo una modificazione della crosta terrestre, una costruzione del Paesaggio.

Note

¹ Masiero 1999, 7-19

² Conzett 2012, 14

³ Conzett 2012, 13

⁴ Azzoin, Muttin 1999, 35

⁵ VACCHINI 2003, 49

⁶ Masiero 2017, 122

⁷ Gmür, Vacchini 2013, 40

⁸ Masiero 2004, 36

⁹ Vacchini 2003, 49

¹⁰ Vacchini 2003, 51

¹¹ Vacchini 2003, 29-30





Didascalie

Fig. 1: Il Centro servizi ed il 'portico' visto da Via della Peschiera (foto dell'autore).

Fig. 2: Il Centro servizi ed il 'portico' visto da Via della Morettina (foto dell'autore).

Fig. 3: La Centrale Morettina vista da Via della Morettina (foto dell'autore).

Fig. 4: L' Impianto cantonale a Giubiasco visto dal treno (foto dell'autore).

Bibliografia

Stefano, Azzolin, e Massimo, Muttin (1999), "Ticino: architettura e territorio 1960-1995", in Roberto, Masiero (a cura di), *Architettura in Ticino*, Milano, Skira editore.

Jurg, Conzett (2012), *Landscape and Structures: A Personal Inventory of Jürg Conzett*, Zurigo, Scheidegger & Spiess.

Silvia, Gmür, e Livio, Vacchini (2013), "Concorso per la sistemazione del quartiere Libération-Malaussèna e la costruzione del nuovo municipio di Nizza", in Roberto, Masiero, *Nel- il +. Livio Vacchini disegni 1964-2007*, Melfi, casa editrice Libria.

Roberto, Masiero (1999), "Laboratorio Ticino", in Roberto, Masiero (a cura di), *Architettura in Ticino*, Milano, Skira editore.

Jacques, Lucan (1994), "Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto", in Peter, Disch, *Livio Vacchini Architetto*, Lugano, ADV Publishing House.

Roberto, Masiero (2017), "Un antico greco", in Livio, Vacchini, *Capolavori*, Melfi, casa editrice Libria.

Roberto, Masiero (2004), "Perché si torna sempre a Stonehenge. Intervista a Livio Vacchini", in *Casabella*, n° 724, luglio/agosto 2004, pp 34-37.

Philippe, Meyer (2018), "L'artifice du rocher", in *Faces Journal d'Architecture*, n° 74, 2018, pp 36-37.

Carlo, Moccia (2012), *Architettura e Costruzione*, Firenze, Aion

Livio, Vacchini (2003), "Centro servizi a Locarno", in *Anfione e Zeto Rivista di architettura e arti*, n° 16, 2003, pp 49-50.

Livio, Vacchini (2003), "Centrale di cogenerazione Morettina a Locarno", in *Anfione e Zeto Rivista di architettura e arti*, n° 16, 2003, pp 51-52.

Per una archeologia futura

Corrado Di Domenico

Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore associato, lcar14, corrado.didomeico@gmail.com

Il sogno del luogo

Ogni città conserva la memoria del suo luogo originario, ne custodisce il sito ancestrale e percorso nel tempo delle trasformazioni come una lontana immagine. Ogni territorio conserva il suo più lontano ricordo. Come in un 'ritardo temporale', anche le nuove architetture devono appartenere ad una sorta di rimembranza del luogo. Anche nell'effimero deve baluginare una traccia di eterno. Qui, il vero spirito del moderno, la sua 'archeologia futura'.

Jean Baudrillard descrive il paesaggio urbano di New York, fatto di grattacieli e profonde, veloci strade che fendono orizzontali e scavate, la base di alte costruzioni, proprio come le zolle del deserto erose del Grand Canyon. Paesaggi ibridi in cui l'immagine virtuale del loro doppio si forma sulla retina degli abitanti confondendosi con i paesaggi dei nativi americani. Rocce svuotate o pareti verticali.

Oppure ricordiamo in *London Orbital* di Iain Sinclair un lungo viaggio-passeggiata anulare attorno ad una Londra dove le esperienze e i paesaggi della metropoli si confondono nella molteplicità di un organismo centripeto, come fosse una enorme Stonehenge futura. Memoria del passato e propensione ad una prodigiosa resilienza dei luoghi.

Così, mi capitò di constatare, con lo stupore di una scoperta, come, nella pianura Campana, i saggi archeologici predisposti per la costruzione della Stazione di Alta Velocità', a trenta centimetri dal suolo, mostravano affioranti tracce di strade romane e, a due metri e mezzo in giù, si trovano accidentali impronte umane appartenenti ad una passeggiata preistorica di quattromila anni fa. Lì, già si rintraccia quello che gli archeologi chiamano il 'terreno vergine', cioè non antropizzato. Penso allora a quella parabola di Jorge Luis Borges, su di un luogo dove «talvolta le cose si duplicano, ma tendono anche a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente li dimentichi» e dove «è classico l'esempio di un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla [...]. Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono le rovine di un anfiteatro».

Le città romane custodivano un *Lucus*, un giardino-foresta, un luogo in cui è negato l'accesso della luce (per contro: *lucus*) luogo primordiale e allo stesso tempo apotropaico che in qualche modo lasciava traccia di

una origine antecedente alla storia della città stessa. La città conteneva il suo «bosco sacro», come anche un punto singolare di comunicazione sotterranea, il *mundus*, punto di contatto e rispecchiamento sferico. Tra terra e cielo, anche la città veniva fondata geometricamente in un centro. E questo centro era anche un foro a terra in cui, in fase di fondazione, insieme con i riti aruspici, veniva piantata un'asta verticale. Asse fondamentale. Così come il nucleo principale del palazzo greco-miceneo, il *megaron*, aveva un radicamento terra-aria-fuoco sull'asse fondamentale della cadente al cielo: *da* e *verso*. Raccolta e proiezione.

La geometria cartesiana viene riconosciuta nella sua terna, ma la libertà di movimento sul piano è infinita. Nessuna scacchiera ha senso come griglia compositiva se non come campo formale dei movimenti sul piano. Traslazioni e slittamenti interpretano allora le possibilità dei luoghi.

Così, anche in molti siti greci albergavano presenze antecedenti la 'storia' o appartenenti ad una dimensione mitica del passato inteso come fertile crogiolo della civiltà. Ad Olimpia, ad esempio, uno dei più importanti santuari del mondo antico, si conservavano nella memoria le fattezze della foresta antichissima che ospitava il più importante tempio di Zeus, nella valle denominata *Altis*, termine che indica appunto, in greco, il «bosco sacro». Un luogo non solo 'arcadico', ma senz'altro 'originario', fondante custodia di senso e forma.

Architettura è Paesaggio

Il paesaggio non esiste: memoria o storia da raccontare, è un'immagine mentale. In ogni luogo è così. L'architettura è il nostro modo di organizzare lo spazio che eventualmente possiamo chiamare paesaggio. Il paesaggio che sia naturale - foresta -, o artificiale - città -, territori antropizzati, luoghi abbandonati o dimenticati, non esiste se non in virtù dello spettatore che ne rintraccia, prefigura o definisce alcuni rapporti intrinseci che configurano una determinata situazione spaziale. Lo spettatore, l'abitante, il viandante, è architetto. Perché 'vede'. La banalità dello sguardo (l'asino di Le Corbusier) è come il lavorio dell'occhio che scava le cose e che gli dà forma: allora, si stende la mappa dinanzi.

L'architettura e il paesaggio, sono sempre stati indissolubilmente legati,

l'una specchio dell'altro, così come i luoghi e le loro storie, il sito antico e l'immagine del dio, la pietra e le sue forme, le distanze calcolate per tessere geometrie a volte vastissime, altre volte concentrate nel piccolo dominio di una radura. Interi territori erano considerati come colossali allineamenti tra oggetti ed elementi naturali, posizioni e distanze nei siti neolitici che si rapportavano contemporaneamente alla scala geografica e a quella 'cosmografica', quando la terra e le sue architetture erano veramente parte di un sistema formale, persino con il firmamento.

Forse Architettura e Paesaggio sono stati la stessa cosa per svariati millenni. Anzi, potremmo dire che l'architettura nasce da una interpretazione del paesaggio e da una sua figurazione. Il mondo e la sua musa, o viceversa.

Il paesaggio non esiste se non in virtù dei suoi connotati spaziali, della sua immagine plastica; ovvero è (o genera) architettura. Il rapporto è, se non altro, diretto, consequenziale. Un volto che si presenta nelle sue fattezze come in un'apparizione. Il fatto è che «il paesaggio» non è ciò che è 'fuori' di noi, o lo scenario in cui l'architettura si trova. Non si tratta semplicemente del contesto naturale o artificiale che sia. È il contesto pensato nello spazio che *si fa* paesaggio. È il complesso di Chandigarh, ad essere 'paesaggio' con le catene del Punjab e con le erosioni carsiche di quel territorio. Le Corbusier nei suoi schizzi definisce chiaramente i rapporti che fondano il progetto della nuova sede del Campidoglio, dove la massa dell'Himalaya, da un lato, e il canyon naturale, dall'altro, al negativo, concentrano la scena come ambivalenza che si rapprende nello schizzo prospettico dello straordinario giardino antistante il Palazzo del Governatore. Uno schizzo eroico a volo d'uccello che racchiude un'intera teoria dell'architettura, nella parabola di un giardino scavato, in cui tempo e storia si comprimono svelando presenze future ed antichissime o 'oggetti trovati' appartenenti ad una Natura immaginaria.

Le masse, le forme, gli atti plastici artificiali della costruzione, costituiscono l'architettura della terra, l'unico paesaggio che l'uomo comprende. Non penso, sinceramente, ci sia differenza tra l'architettura dell'uomo, e l'architettura di Dio o della Natura. Si fondono nell'attualità del gesto artistico.

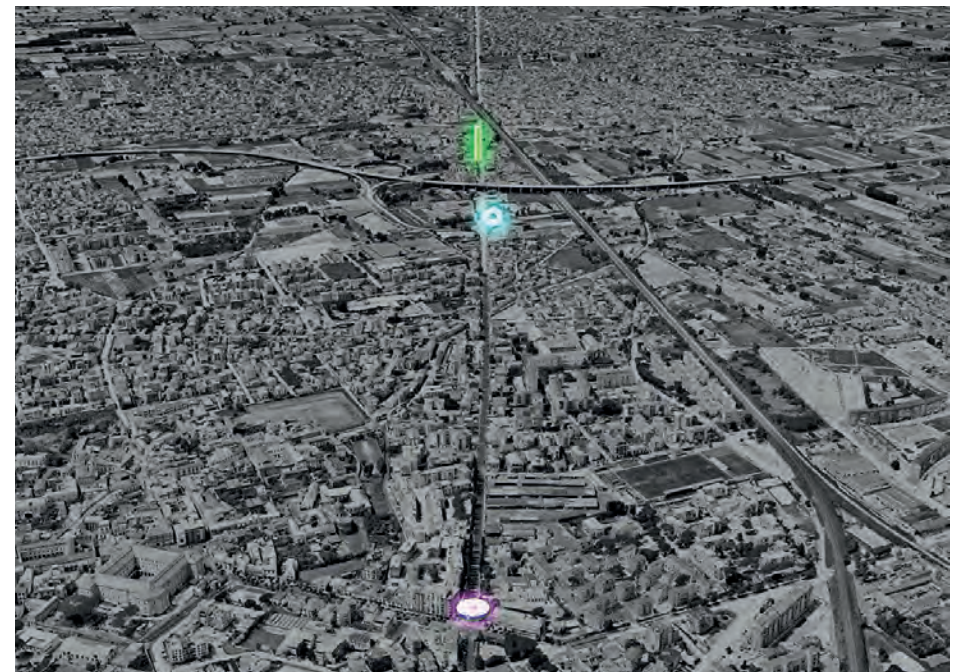
Labirinto contemporaneo

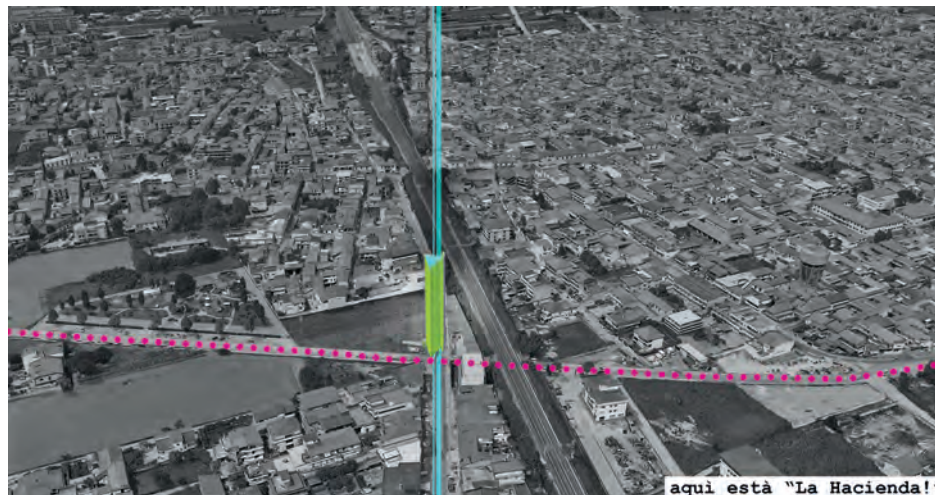
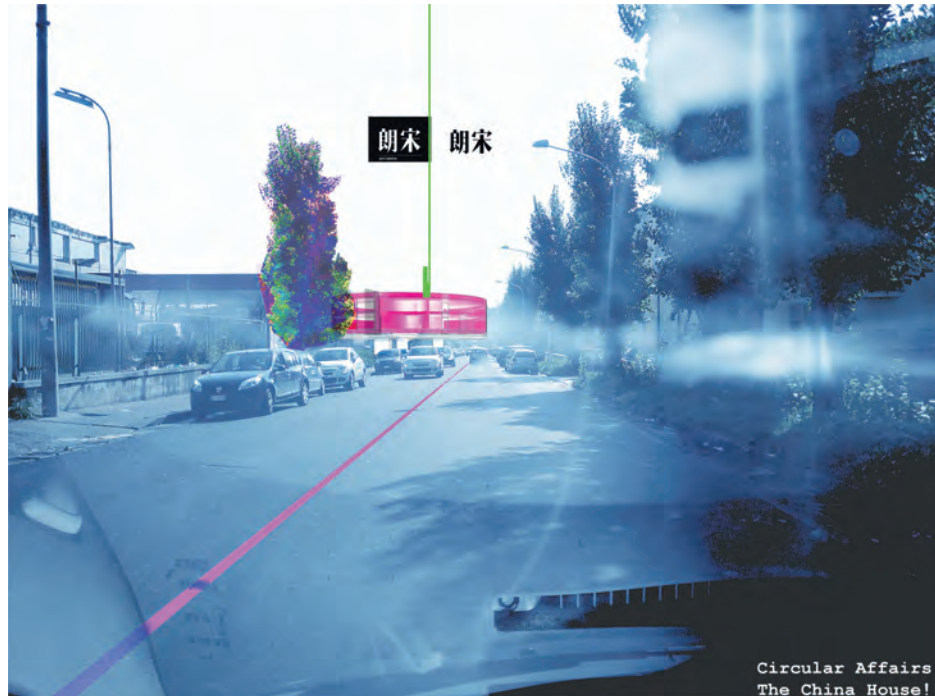
La complessità della città contemporanea è resa inestricabile ancor più dal fatto che le istituzioni democratiche hanno perso la forma come veicolo di significato. O la forma stessa si è svuotata di contenuto. Pianificazione ed economia non ragionano sulla natura dello spazio, unico terreno dell'architettura e della città. Lo spazio, invece, ha una sua ragione ed una sua possibile configurazione in ogni dove, che va indagata e sperimentata per dar evidenza ad una forma adatta all'essenza dell'istituzione che rappresenta, sia essa civile o religiosa di una *res publica*. Forma e cosa pubblica sono intimamente legate in una società, così come forma e mondo nell'arte.

La relazione con il suolo - ed con le topologie che di lì si innescano -, richiama non solo ad un concetto di radicamento e fondazione ma anche ad un sistema di rapporti spaziali che, dalla realtà al sito, interpreti l'invenzione dello spazio che le è propria. Le città si costruiscono su una dialettica a distanza a partire da relazioni complesse: nel tempo cronologico dei luoghi si articolano tempi storici differenti, come differenti classi formali in *un unico presente*. Così, città nascoste e architetture di pietra, gesti reali e analogici riaffiorano nel tempo attuale costruendo relazioni e geografiche reali.

La città non è forse lo spiccato più esteso sulla superficie della terra? Nella fusione che essa opera con la crosta terrestre, si mettono in atto rapporti ed allineamenti, ordini semplici, ordini che si sovrappongono o si confondono, e disordini. Ricordo sempre una straordinaria dichiarazione di Daniel Libeskind a proposito del suo progetto a Berlino: «un viaggio nella sostanza di una città e della sua architettura [...] riallineando di punti arbitrari, linee sconnesse e nomi fuori posto lungo l'asse della Speranza Universale». Era il periodo in cui, nei suoi modelli, in molti suoi progetti 'urbani', la città era considerata come deposito di scrittura, luogo di sedimentazione di segni e sovrapposizioni.

In città non è detto che la principale dimensione spaziale sia demandata al rapporto tra strada ed edificio, quando oggi sembra l'unica dimensione certa, come se lo spazio concepito potesse essere solo attuato





nel movimento lineare tra invasi direzionali, come se l'unica ratio potesse essere definita da sistemi elementari giustapposti. Città come 'spazio striato' - direbbe un filosofo francese -, sola possibilità di una 'superscacchiera' prigioniera di un modello bloccato.

Insomma due semplici modelli contrapposti: *il liscio e lo striato*; dove però la 'città liscia' sia la città in cui le armonie dimensionali, i contrasti e le distanze, i rapporti spaziali, insomma, siano complessità geometrica e lavoro sulla forma relazionale tra masse ed elementi. Polarità e relazioni plastiche. Ancora ritorna alla mente, lo straordinaria espressione inventata dal poeta-'architetto' Paul Valery, «acustica spaziale», assunta in toto da Le Corbusier.

Ma non è sempre stato così e sono sempre esistiti modelli più 'naturali' o liberi, di spazio e di forma urbana. Già nella città greca c'era differenza tra sistema funzionale dell'edificato - demandato al semplice 'rapporto ippodameo' tra blocchi edilizi in alternanza regolare -, e i rapporti intrinseci tra gli edifici, nonché degli stessi e del loro sistema con il paesaggio attorno. Pensiamo agli studi di Kostantinos Doxiadis, ma estendiamoli come ragionamento anche alla scena paesistica e alla grande dimensione. Senza di questo passaggio non si comprende il vero senso dello spazio greco, nostro autentico riferimento. Ma anche lì, ancora come nel neolitico, era una questione di rapporti a grande scala. D'altro canto il paesaggio delle polis greche era rapportato alla mappa della Grecia intera, sempre. Esisteva una geografia politica e simbolica che includeva tutto il Peloponneso e l'Attica, con le isole. *Omphaloi* territoriali e reti a distanza tra città, popoli e santuari. E Forma dentro, dappertutto.

Nel tempio greco, ancora, il posizionamento è l'atto fondamentale: ad esso è demandato il rapporto con il paesaggio come linguaggio sacro e quindi la forza della forma come sistema. Il tempio, per il resto, è nelle sue linee generali, tipizzato. Gli ulteriori attributi - e differenze - esprimono caratteri aggiuntivi o distintivi legati al luogo, alla divinità cui l'edificio è dedicato, ecc. I recinti sacri, sempre nella Grecia antica, - da Olimpia all'Acropoli di Atene, da Delfi ai paesaggi che contengono e sono contenuti, come gli spazi delle istituzioni politiche - da Mileto ad Assos -, presentano una concezione dello spazio architettonico tutta basata sulle posizioni e i punti di vista. Su *polarità*.

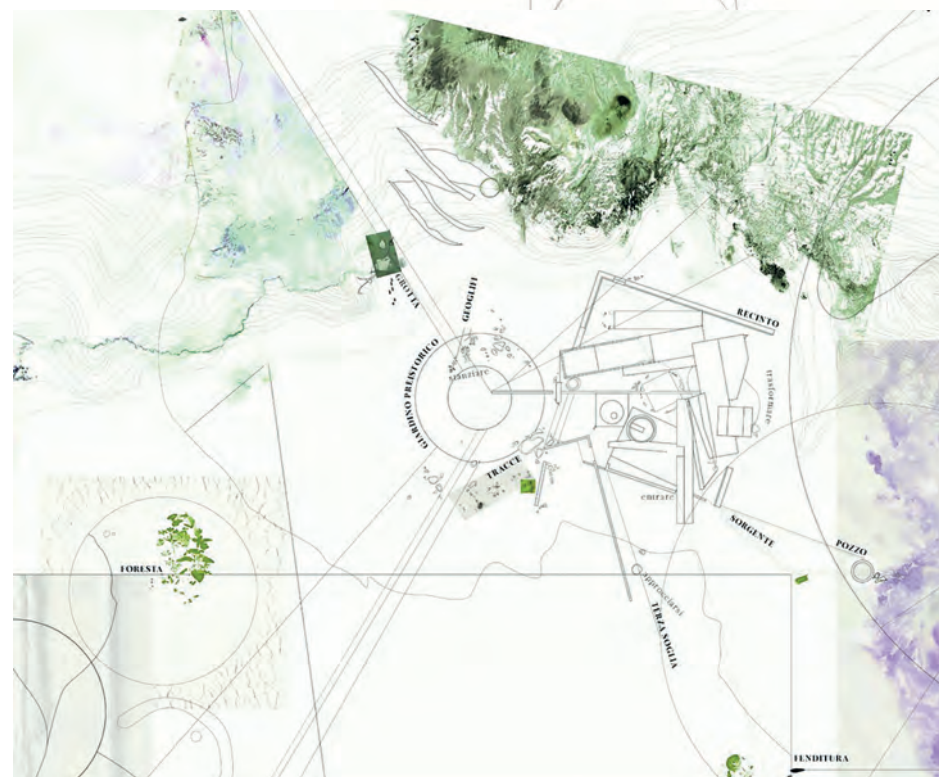
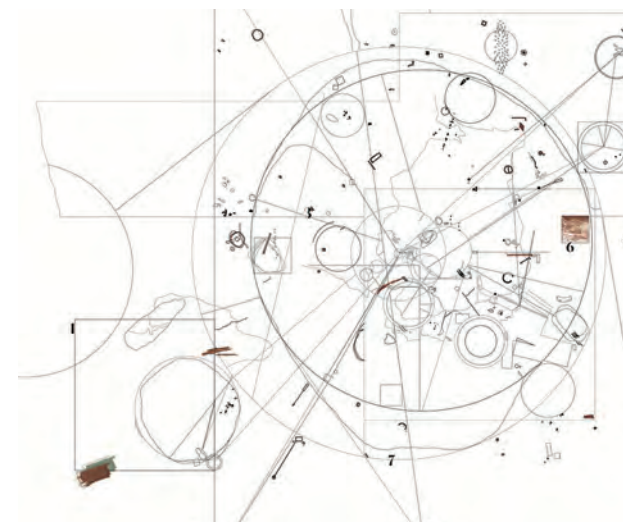
I paesaggi plastici delle città sono in tutti i punti rappresentati e vissuti come una musica della pietra, dove la composizione e la disposizione è tutta basata sulla concentrazione di forme complesse data dall'interazione prossemica delle masse.

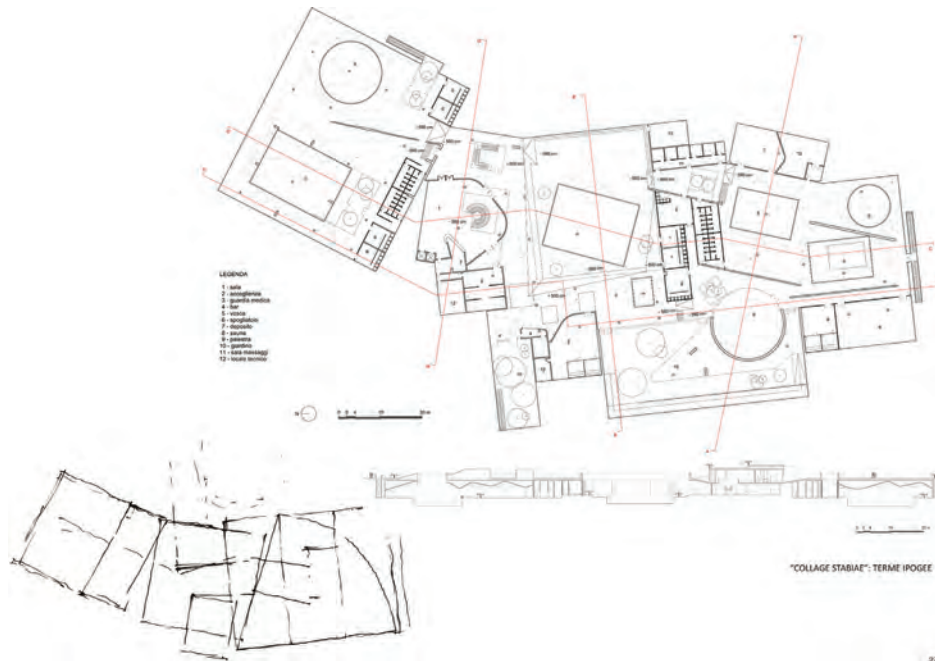
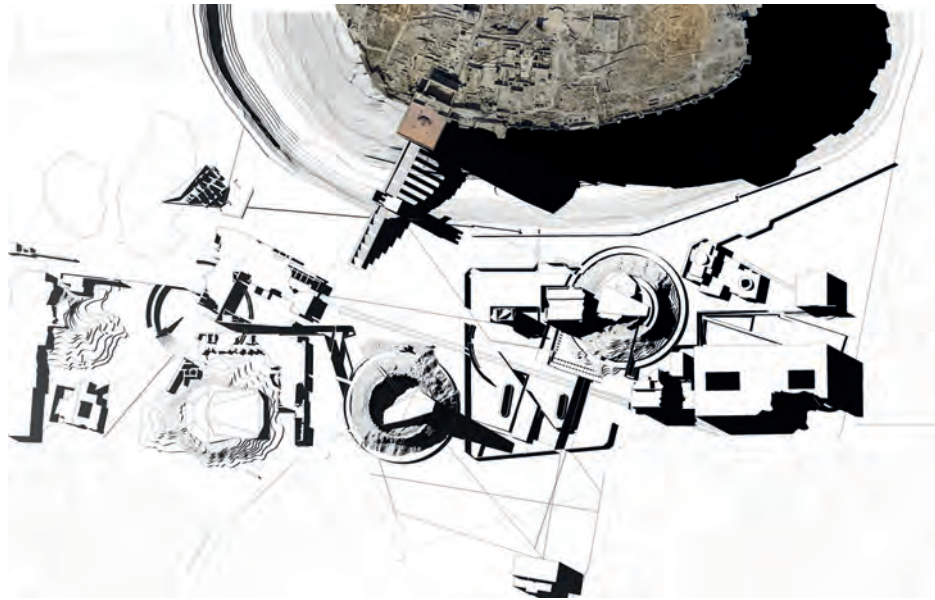
L'architettura è l'arte del disporre e del porre, attraverso *utensili plastici*, un nuovo paesaggio - interazione e nuova formazione -, fino a rintracciare il 'nucleo originario', l'inizio di uno spazio che si conforma nuovamente. È l'architettura a dare senso al paesaggio e svelarlo, come un film compone nel montaggio le sue storie, i suoi personaggi, i suoi significati. Intendo, allora, per paesaggio in senso generale (sia quello naturale che quello artificiale, urbano o altro) la somma di *Paesaggio Interno* e *Paesaggio Esterno*, sempre interconnessi ed inclusi come nell'algebra insiemistica, due proiezioni di situazioni viste e riviste come in una *mise en abyme*. La città ospita paesaggi interni e paesaggi esterni che l'architettura inanella in forme e posizioni.

Il paesaggio primordiale delle città

Una roccia scavata che mostra nel suo bassorilievo portentoso l'entrata ad un tempio scavato nella montagna. La sequenza di cortili aperti al cielo, tra i terrazzamenti del famoso complesso di *Deir el Bahari*, dove è evidente che l'architettura è la nuova montagna, solo con fattezze geometriche e gerarchie spaziali che permettono di 'vivere quella roccia' esplorandola, vivificandola di funzioni e proiezioni. Proiezioni e ritensioni dei luoghi: l'architettura opera una duplice 'cattura' del mondo, prende e rilancia. Scava ed aggiunge, raccoglie dal cielo e si dirama in terra.

Ancora di più, paesaggio e spazio erano racchiusi in una sola esperienza, ad esempio nella preistoria, se pensiamo alle caverne dipinte, a quell'arte della roccia dove le superfici ricurve cambiano continuamente forma e direzione. Una completa libertà di profili e di linee, di piani curvi e macchie d'ombra, alla luce di fiaccole primordiali, scavavano lo spazio in una narrativa durata millenni che rappresenta natura e sogni, animali e movimento senza alcun ordine cartesiano. La 'verticale' e l' 'orizzontale', non avevano ancora reclamato la loro supremazia in quelle che Siegfried Giedion chiama «le grandi civiltà». In loro assenza, nell'arte della roccia,





arte del continuo, del movimento infinito della superficie (in una sorta di barocco leibniziano ante litteram), le figure si muovevano come la luce sulla superficie lentiforme, sovrapponendosi, galleggiando, accelerando o scattando con pause e tempi compositivi che non seguivano il coordinamento verticale o orizzontale.

Ma pensiamo anche ad alcune piazze rinascimentali, Pienza, il Campidoglio, non sono forse veri e propri paesaggi?

I posti sono ancestrali in ogni dove, dai canyons alle radure, dalle voragini alle città, dalle piazze intercluse ai basamenti da dove ammirare il panorama; dalle strane forme delle montagne, alle stanze che guardano orizzonti o tetti. Poi, i satelliti in orbita e di nuovo nelle grotte e negli spazi sconosciuti dei residui o dei deserti della parabola urbana.

Tutto è paesaggio, tutto è architettura. Questa sarà la prossima archeologia.

Note

¹ Si tratta del concorso internazionale di progettazione in due fasi con procedura ristretta per la Stazione di Afragola, cui partecipammo come DiDomenicoArchitetti con Jo Coenen, nel 2003. Il progetto fu redatto nel nostro studio di Napoli. La prima soluzione -poi abbandonata in favore di una stazione 'a ponte'-, era pensata come una stazione ipogea, la cui grande piazza di accesso recuperava il 'terreno vergine' archeologico e mostrava impresse sul suolo le tracce primordiali del sito, componendo i tempi della storia sull'unico piano presente.

Didascalie

Figg. 1-2: «*Hell, Yes!*», Workshop intensivo di progettazione, DADI, 2018. Una strada come 'invaso territoriale' per ridare forma alla città diffusa. Una Alfa e una Omega allineate all'orizzonte. Tre edifici in 10 chilometri. Docente: Corrado Di Domenico; tutors: Giada Altieri, Pasquale Pianese, Pasquale Iodice, Pasquale Pianese, Francesco Ricciardi.

Fig. 3: «Autobiografia di una casa. Per una Geografia Ideale», tesi di Laurea in progettazione architettonica, di Giada Altieri. Relatore: Corrado Di Domenico. DADI, 2019.

Fig. 4: Sopra, «*Chora Rift. Architecture and War*», tesi di Laurea in progettazione architettonica, di Giuseppe Di Chiara. Relatore: Corrado Di Domenico. DADI, 2019. Sotto: «*Collage Stabiae*», tesi di Laurea in progettazione architettonica, di C. Fusco e V. Dell'aversano. Relatore: Corrado Di Domenico. Dipartimento di Architettura, SUN, 2012.

Forme dell'acqua. Progetti ed esperienze per territori resilienti: l'esperienza della Delta International Summer School

Romeo Farinella

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura
- laboratorio di ricerca CITER, professore associato, ICAR 21,
fll@unife.it

Elena Dorato

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura
- laboratorio di ricerca CITER, assegnista di ricerca, ICAR 21,
drtlne@unife.it

Questo breve contributo presenta parte del lavoro svolto dal laboratorio di ricerca CITER del Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara sui temi della riqualificazione territoriale, paesaggistica e urbana dei contesti d'acqua. Nello specifico, si concentra sulla nozione di progetto come processo multi-obiettivo e multi-settore di trasformazione del territorio, finalizzato anche alla valorizzazione del patrimonio inteso in senso ampio e capace di mettere in relazione diversi saperi e componenti: urbanistiche, architettoniche, patrimoniali, paesaggistiche, ecosistemiche, socio-economiche, di governance. A questo proposito, viene presentato il progetto triennale finanziato della *Delta International Summer School*¹: un'esperienza multi-disciplinare di approfondimento e progettazione per il Delta del Po emiliano-romagnolo, che mira all'interazione tra riflessioni globali e possibilità locali, attraverso progetti collettivi per città, territori e comunità più sostenibili e paesaggi più resilienti.

Acqua come patrimonio

Facendo eco all'omonimo progetto europeo Cultura², il concetto di acqua come patrimonio incarna una duplice valenza evocativa e propositiva. Da un lato, guarda alla storia delle città e di interi territori e alle relazioni che questi hanno stabilito con l'elemento acqua - nelle sue svariate forme - nel corso dei secoli; dall'altro, si interroga sulle forme presenti e future di tali relazioni (Farinella, 2013). Acqua come elemento di prima necessità, come risorsa urbana, fonte di energia, infrastruttura di mobilità e, più recentemente, come ambito da riscoprire per possibili interventi di rigenerazione, trasformazione, creazione di nuove polarità o ristrutturazione di corridoi ecologici. Non ultimo, acqua come elemento patrimoniale che, in un'ottica di territorio come palinsesto (Corboz, 2011), nel corso dei secoli scrive e riscrive la struttura dei luoghi e li ri-significa attraverso progetti e politiche che intedono la complessità della storia come materiale del progetto urbano e territoriale, così come discusso da Chastel (2012).

Se, come ci rammenta Françoise Choay (1992), il concetto di patrimonio è un'acquisizione relativamente recente, quello di paesaggio culturale (introdotto nel 1992 dalla Convenzione sul Patrimonio Mondiale dell'U-

NESCO) ha permesso di ampliare ulteriormente il dibattito, portando il bene paesaggistico-territoriale all'interno di strategie più vaste e di lungo periodo. Per usare le parole di Carl Sauer (1925: p.46), «Il paesaggio culturale è modellato a partire da un paesaggio naturale da un gruppo culturale. La cultura è l'agente, l'ambiente naturale è il *medium*, il paesaggio culturale è il risultato». I paesaggi culturali, prodotto dell'interazione tra uomo e territorio, sono capaci di generare un equilibrio stabile nel tempo, producendo ambienti di particolare valore ecologico ed estetico. Tuttavia, le profonde modificazioni indotte da fenomeni climatici, sociali ed economici rappresentano oggi una minaccia per questi territori e per le comunità che li abitano. Una sfida per comprendere come indirizzare la loro evoluzione nel senso di una rinnovata corrispondenza tra forme dell'attività umana e produzione del paesaggio (Dorato, 2019).

Il caso studio del territorio del Delta del Po: un patrimonio a rischio

Cogliendo tale sfida, il laboratorio di ricerca CITER (DA UniFE) da anni lavora sul territorio del Delta del Po, integrando progetti di ricerca scientifica con contributi e percorsi didattici con studenti universitari ed esperienze di coinvolgimento delle comunità locali. Il Delta emiliano-romagnolo è un territorio fortemente antropico; un paesaggio inventato, plasmato dall'opera dell'uomo che, nei secoli, attraverso il controllo del sistema delle acque e la bonifica dei suoli, l'ha reso fertile e abitabile. Tuttavia, condizioni e dinamiche contemporanee (in primis, l'effetto dei cambiamenti climatici), stanno creando nuove condizioni di pressione territoriale e sociale, mettendo in crisi un già delicato equilibrio e obbligando - in un'ottica di maggior sostenibilità - a indagare nuove strategie e soluzioni progettuali resilienti, alle diverse scale.

Secondo la Commissione Europea (2012), la costa del Delta del Po è seconda in Europa per grado di artificializzazione (pari al 70% del territorio), condizione direttamente connessa all'elevato rischio idraulico cui è soggetta l'area. Con la sempre più frequente estremizzazione degli eventi meteo-marini, l'azione combinata dell'innalzamento del livello del mare, dell'erosione costiera, dell'intrusione salina (Deserti et al., 2011),

della subsidenza e dell'alternanza di periodi di siccità a precipitazioni violente, sta fragilizzando il territorio rendendolo il più a rischio della penisola italiana (Trigilia et al., 2018). Il riconoscimento dell'estrema urgenza di tali dinamiche non basta, però, a garantire l'efficacia di politiche e soluzioni contingenti e fortemente mono-disciplinari, che ancora stentano ad assumere una dimensione processuale e a intendere il progetto di paesaggio e di territorio anche come un dispositivo capace di contrastare i rischi cui l'area è esposta, offrendo soluzioni integrate e meglio rispondendo alle mutate esigenze locali.

Parallelamente, l'attenzione turistico-culturale che oggi si presta al Delta e al suo Parco è ancora concentrata sulle emergenze monumentali, le eccellenze 'naturali' e storiche, ignorando quei paesaggi ordinari, patrimonio della quotidianità, che descrivono l'intero territorio con i suoi conflitti e le sue contraddizioni. Situazioni di qualità diffuse fatte di relitti di vegetazione, tracciati dunosi, percorsi rurali, stazioni ferroviarie abbandonate, manufatti idraulici, edilizia rurale e piccoli borghi non più connessi all'interno del sistema territoriale che, se integrati, potrebbero contribuire a una più ampia strategia di valorizzazione di questo straordinario paesaggio culturale.

L'esperienza della Delta International Summer School 2018-2020

Al fine di promuovere un approccio interdisciplinare allo studio e all'elaborazione di nuove proposte e strategie per questo ricchissimo e al contempo fragile territorio, l'esperienza in corso di realizzazione della Delta International Summer School si pone come biennio primario quello di favorire il confronto tra diverse tradizioni, metodi e strumenti riguardanti le politiche di valorizzazione dei paesaggi patrimoniali rurali e d'acqua, seguendo l'approccio proposto dal *Delta Urbanism* (Meyer, Bobbink, Nijhuis, 2010). La Summer School, con carattere residenziale triennale, ospita ogni anno fino a cinquanta partecipanti non paganti provenienti dal territorio Leader del Delta emiliano-romagnolo, ripartiti tra tecnici di Enti pubblici, tecnici progettisti del mondo privato che lavorano nel settore della progettazione (architetti, ingegneri, agronomi, geologi, biologi, archeologi, ecc.) e studenti universitari, dottorandi,

neo-laureati in discipline attinenti alle materie trattate. Attraverso il confronto di esperienze nazionali e internazionali, la DISS vuole favorire una sperimentazione progettuale intesa anche come processo di conoscenza delle trasformazioni storiche del territorio, offrendo nuovi strumenti di conoscenza, lettura e interpretazione dei fenomeni paesaggistici; diffondendo un approccio al progetto complesso e globale; consolidando una cultura del paesaggio attraverso differenti attività dedicate anche alle comunità locali e promuovendo processi di identificazione di tali comunità con i propri territori.

Lavorando insieme ai principali attori pubblici del territorio, la prima edizione, svoltasi a Ravenna nel giugno 2018, ha affrontato tematiche legate agli effetti della resilienza costiera nelle zone rurali, lavorando, grazie al contributo di docenti italiani e stranieri, all'elaborazione di strategie e prefigurazioni progettuali su cinque diversi ambiti all'interno dell'area Leader. La seconda edizione 2019 si è tenuta a Comacchio e si è concentrata sulla dicotomia patrimonio progettato / patrimonio gestito, approfondendo obiettivi strategici e proposte meta-progettuali per la valorizzazione del patrimonio deltizio, sia materiale che immateriale. Il percorso proposto attraverso la DISS si pone, quindi, come un contributo alla costruzione di un'idea di territorio e di paesaggio futura, eppure ancorata nel presente e consapevole dei processi che hanno generato tale contesto e le comunità insediate, in una riflessione globale su città sostenibili, territori resilienti e sulle prospettive associate ai cambiamenti climatici, cercando di mettere in relazione desideri e prospettive di rigenerazione con i mezzi a disposizione per l'azione.

Note

¹ Progetto a convenzione DISS, Misura 19.2.02.10 *Progetto Pilota per Aumentare la Cultura e la Conoscenza del Paesaggio*, PAL Leader per il Delta emiliano-romagnolo 2014-2020. Ente beneficiario: Dipartimento di Architettura UniFE con SSSCT UniBO; ente finanziatore: GAL Delta2000 Soc. Cons. ar.l. (<https://drtlne.wixsite.com/ilmiosito>).

² Progetto Europeo CULTURA "Acqua come Patrimonio. Esperienze e savoir faire nella riqualificazione delle città d'acqua e dei paesaggi fluviali", VII Programma Quadro (2007-2013); coordinamento del progetto: Ente di Gestione per i Parchi e la Biodiversità - Delta del Po; responsabilità scientifica: laboratorio di ricerca CITER, DA UniFE.





Didascalie

Fig. 1: Il palinsesto delle terre basse del Po di Volano (dalla tesi di laurea di E. Seconi e P. Lisotti, "Il confine dell'acqua" a.a. 2017-18, relatore Prof. R. Farinella, DA UniFE).

Fig. 2: Alcune elaborazioni e suggestioni dalle prime due edizioni della DISS, all'interno dell'area Leader del delta emiliano-romagnolo.

Bibliografia

- André, Chastel (2012). *Architecture et Patrimoine. Choix de croniques parues dans Le Monde*, Parigi, Patrimoine Monum Editions.
- Françoise, Choay (1992). *L'allégorie du patrimoine*, Parigi, Editions du Seuil.
- Commissione Europea (2012). *Water Framework Directive, 3rd Implementation Report*.
- André, Corboz (2001), *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur.
- Marco, Deserti et al. (2011). *Le mareggiate e gli impatti sulla costa in Emilia-Romagna 1946-2010*, Bologna, Arpa Emilia-Romagna.
- Elena, Dorato (2019). "Prospettive disciplinari per il patrimonio paesaggistico terrazzato del Parco Nazionale delle Cinque Terre", in *Paesaggio Urbano*, n°1/2019, pp. 181-209.
- Romeo, Farinella (2013), "Città, Acqua, Patrimonio. Le ragioni di un progetto", in Romeo, Farinella (a cura di), *Acqua come Patrimonio. Esperienze e savoir faire nella riqualificazione delle città d'acqua e dei paesaggi fluviali*, Roma, Aracne editrice.
- Hans Meyer, Inge Bobbink, Steffen Nijhuis (a cura di) (2010), *Delta Urbanism. The Netherlands*, Chicago, America Planning Association Planners Press.
- Carl O., Sauer (1925), "The morphology of landscape", in *University of California Publications in Geography*, vol.2, n°2, pp19-54.
- Alessandro, Trigila et al. (2018). *Dissesto idrogeologico in Italia: pericolosità e indicatori di rischio- Edizione 2018*, ISPRA, Rapporti 287/2018.

La città e l'acqua: progetti per Palazzo Ducale a Mantova

Massimo Ferrari

Politecnico di Milano, ABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato ICAR14, massimo.ferrari@polimi.it

Considerare le nostre città e il nostro paesaggio come Patrimonio da tutelare – nell'etimologia latina di *patrimonium*, derivato di *pater-tris, padre* – è ormai una cosa scontata, una declinazione prepotentemente italiana che ci spinge da tempo a considerare l'insieme dei luoghi, della cultura, dei beni materiale e immateriali come segni tangibili di ciò che è arrivato fino a noi e quindi da preservare come possibilità, per noi e per le generazioni future di fare memoria; una denominazione che sempre più spesso diventa catalogazione acritica allontanandoci dal significato di valore che a partire dalla radice di *Pater* ci ricorda un radicamento solido paragonabile al DNA, alla consanguineità, nella metafora con la vita umana, al valore della terra nell'origine più remota.

Un'appartenenza concreta che unisce natura, carattere, vissuto, storia, politica di un luogo in una direzione unica capace di legare le tre dimensioni del tempo; quello trascorso, l'odierno e il futuro.

In quest'intreccio virtuoso, da sempre sospeso tra racconto e memoria, tra realtà e trasformazione, la base sicura di tanta immaginazione è quindi la naturale adesione del progetto al luogo al quale appartiene. Quel radicamento obbligato ad un ambiente, non solo fisico ma anche ideale, che rappresenta il bacino culturale che lo ha prodotto, quell'indescrivibile sillogismo che trae il progetto dalle ragioni del *locus*. Un radicamento – ancora – che richiede la più profonda conoscenza dei fenomeni che hanno portato allo stratificarsi delle nostre città e dei luoghi che abitiamo.

« [...] Due forze essenziali » – scriveva E.N. Rogers – « compongono la tradizione: una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini; la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina. Ogni artista e, anzi, ogni opera d'arte, sono all'incrocio di queste due forze che collaborano al processo storico e ne sono la vera essenza [...] »¹

Ecco allora la nostra posizione, nei confronti della città, dei luoghi che ci troviamo a criticare attraverso il progetto; lo "scambio intellettuale" che proprio nella città, nel patrimonio storicizzato, intreccia conoscen-

ze e discipline differenti. Il *locus* inteso come il rapporto singolare tra un orizzonte locale e le sue costruzioni, i suoi monumenti si incarna nella lettura della città di Mantova di Aldo Rossi come «un punto analogo di questa terra padana»². L'analogia ancora una volta come mezzo per ricondurre il particolare ad un generale. I luoghi come possibilità di evocare, nell'assenza, una civiltà più radicata della veloce contemporaneità. Questo rinnovato dittico di termini serve oggi a definire una possibile interpretazione delle molteplici sfaccettature che solo parzialmente riescono a restituire la complessità del patrimonio, ancor di più quando il luogo di attenzione è Mantova e Palazzo Ducale lo spazio d'accoglienza. Un patrimonio che aggiunto del termine "dell'umanità" (Unesco) allarga l'orizzonte ad una condivisione di un valore universale ancora oggi difficile da definire nella sua traduzione certa.

Mantova, patrimonio dell'Unesco dal 2008, quasi avvolta dall'acqua, custodisce nella storia della sua formazione una straordinaria condizione "liminare" ben espressa ancora nelle precise parole di Aldo Rossi; una condizione di equilibrio che, con gli occhi di oggi, sembra determinarne ogni possibilità di crescita. [...] «l'indefinito virgiliano rimane nelle città padane come i laghi che circondano Mantova sono sempre una situazione liminare tra solido e non solido, naturale costruito. Dove il costruito non è artificiale ma per le stesse condizioni del clima, dello stesso clima atmosferico, è destinato ad una particolare consunzione. Se questo è vero per molta architettura, è condizione della scrittura mantovana; tra l'Alberti di Rimini e di Mantova c'è la differenza tra un monumento fissato per sempre e una costruzione legata alla luce e alla nebbia. Il Sant'Andrea è foro e piazza coperta, ancora interno/esterno, città/campagna; quasi indefinito nel suo preciso disegno. [...]»³

Un'acqua così naturale e innaturale al tempo stesso, nella sua forma unica e senza uguali, che è pausa, strozzamento e poi ingrossamento di un fiume – il Mincio – che dal Garda scorre al Po; un'acqua capace di sciogliere confini come le argille del suolo, un'acqua quieta che nel tempo ha difeso stabilmente memorie e identità così lentamente attraversate. [...] «Ivi convien che tutto quanto caschi ciò che 'n grembo a Benaco star non può, e fassi fiume giù per verdi paschi. Tosto che l'acqua a correr mette co, non più Benaco, ma Mencio si chiama fino a

Governol, dove cade in Po. [...]»⁴

Spirito e carattere della città, già nell'interpretazione di Aldo Rossi, trovano la massima rappresentazione nell'equilibrio costante tra il paesaggio dei laghi e le grandi fabbriche mantovane, un rapporto inscindibile, dialettico nell'immagine della città lombarda che spiega definitivamente per l'architetto milanese la connessione tra il tempo intenso in senso atmosferico e quello cronologico.

«Proprio stando nel Sant'Andrea di Mantova ho avuto questa impressione del tempo, nel doppio significato atmosferico e cronologico, e l'architettura; vedevo la nebbia entrare nella basilica, come spesso amo osservarla nella galleria milanese, come l'elemento imprevedibile che modifica e altera, come la luce e le ombre, come le pietre ridotte e lasciate dai piedi e dalle mani di generazioni di uomini»⁵

Affacciato ai laghi, Palazzo Ducale è la scena fissa di questa condizione di soglia, è profilo maestoso e concitato, porta della città, è argine-fortezza, protezione; è esso stesso, nel sovrapporsi tenace di epoche e invenzioni tipologiche, "città in forma di palazzo"⁶ è confine tangibile tra acqua e terra. Il costruito e il non costruito in questo frammento padano si fondono tra possenti muri di mattoni nel concatenarsi di spazi, ora più urbani, ora più domestici, in cui spesso solo lo sguardo al paesaggio – i laghi – consente l'orientamento.

«[...]perché più dell'artificiale Venezia è Mantova che esprime al suo interno il campo e il costruito, la terra dell'acqua [...]»⁷

Un progetto unitario, proposto come ricerca didattica, distinto in proposte puntuali, recupera la naturale vocazione d'ingresso del Palazzo gonzaghesco, riscoprendo antichi accessi, addomesticando spazi dimenticati, proponendo futuri usi che esaltano ancora oggi questo rapporto, a volte sopito, tra acqua e architettura. Uno sguardo concreto su un monumento amato che manifesta nella contemporaneità una necessità d'uso, fruibile anche per frammenti, al servizio della città. Somma di esperienze uniche che si affiancano senza ansia di confronto alle preziose sale di Giulio Romano.

Sono piccoli congegni espositivi, dispositivi per traguardare, guardare oltre e allo stesso tempo mostrarsi da lontano, architetture identitarie come memoria di una storia trascorsa; un percorso unico fatto di

tappe che assecondando l'architettura mai finita della grande fabbrica di mattoni e pietra l'avvicinano bruscamente al presente. Il carattere di provvisorietà definisce tutte le scelte costruttive che raccontano con coerenza la possibilità dei singoli progetti di trasformarsi o addirittura in alcuni casi smontarsi. Questa lettura di Mantova non può quindi che interrogarsi, attraverso il progetto, sul destino della città e dei suoi luoghi. Aggettivi, avverbi ed altri elementi si coagulano a creare quella materia costruita dalla struttura cristallina, perfetta, geometrica che è il disegno ducale.

Un dialogo serrato prosegue in questa direzione da oltre cinquant'anni ed è accomunato dall'appartenenza e profondità di sguardo su quel territorio padano che trova in Mantova uno dei suoi possibili centri. Le architetture di Leon Battista Alberti fotografate e misurate magistralmente dall'occhio di Gabriele Basilico, l'occasione professionale del progetto della Cartiera Burgo che lega la figura di uno dei più grandi ingegneri italiani del Novecento, Pierluigi Nervi, al profilo unico della capitale del sud lombardo, i tanti progetti mantovani immaginati e costruiti da Aldo Rossi, già citato, di cui quello per Fiera Catena rimane il simbolo più evidente ma ancora le tante tesi di laurea che Giorgio Grassi, come in una scuola-atelier, ha fatto dialogare con l'opera non finita di Palazzo Ducale e infine il più recente incontro di Eduardo Souto de Moura con la città "liminare" nel progetto per il padiglione navigante immaginato per Expo 2015, sono i lavori che oggi riconosciamo come parte di questa strada già tracciata a cui aderire e su cui radicare la Scuola oggi.

Il perimetro del Palazzo lungo il lago ospita quindi il tema scelto nella coincidenza delle tante suggestioni raccolte in questi anni, il terreno di battaglia per quietare le frasi sospese di un progetto mai finito, per mettere in luce possibili connessioni cancellate o incompiute e riportarle all'oggi. Un fronte compatto e serrato, un piano bidimensionale capace di mostrare con il suo profilo – dai laghi – ogni complessità interna all'edificio. Le logge come i portici, le aperture minute e le grandi finestre da cui guardare, le murature cieche e i contrafforti a bastione mostrano la ricchezza di un rapporto costruito tra interno ed esterno della città che interpreta il tema della soglia adeguando le qualità tipologiche del volume frammentato al rapporto con il paesaggio. Parti distinte, per epoca,



carattere e uso, definiscono nella riconoscibilità dei solidi geometrici una composizione unitaria che alla scala maggiore racconta proprio la stessa complessità urbana di Mantova. D'altra parte nulla più del confine – nel nostro caso tra acqua e terra, tra paesaggio e città, tra architettura e natura – nell'etimo proprio della sua origine latina *cum finis*, riesce a rappresentare allo stesso tempo il concetto di chiusura e di apertura di un luogo ad un altro. La sospensione di un limite che separa e unisce al tempo stesso divenendo centro più che periferia di ogni azione sulla città. Piccoli contributi puntuali affrontano questo tema interpretando proprio il limite come occasione di confronto con l'originale disegno tracciato di città-isola, città che «[...] è stata approdo di navigatori-fondatori provenienti dalle vie d'acqua che la cinturavano: basse, silenziose, impaludate, penetrate sin nelle fondamenta della città, rimescolata tacitamente dall'acqua nel profondo delle case, dei palazzi, dei selciati e degli acciottolati nelle vie e nelle piazze.[...]»⁸

Tre laboratori di laurea⁹, in tre anni successivi, hanno verificato strade opposte ma altrettanto possibili per interpretare il nuovo ingresso a Mantova che inanella lungo il margine ducale affacci pubblici e possibili spiragli riscoprendo memorie che spesso confondono il ricordo con l'archeologica certezza.

A est, affiancato allo storico ingresso in città attraverso la Porta di San Giorgio il complesso teatrale di Palazzo Ducale riscrive da sempre il limite superiore del perimetro del Palazzo. Costruito nel 1549 come Teatro di Corte dei Gonzaga, ampliato, poi parzialmente demolito, quindi ricostruito e ancora modificato poi rifondato attraverso gli ingegni di Giovanni Battista Bertani, Antonio Maria Viani, Ferdinando Galli da Bibbiena e Andrea Galluzzi fino a Giuseppe Piermarini cessa il suo uso, a vantaggio di altri teatri della città, alla fine dell'Ottocento. Nel 1896, venduto dal Demanio al Comune di Mantova, viene radicalmente trasformato prima come sede del Mercato dei Bozzoli poi ortofrutticolo e in tempi recenti come sede del Museo Archeologico Nazionale di Mantova. Lo spazio vuoto costruito per liberare la vista del Castello di San Giorgio ad opera della destinazione mercatale di fine Ottocento è stata l'occasione di confronto con la successione dei segni incisi nel terreno libero che, tra cavee, *foyer*, logge di palchi, non hanno dimenticato le antiche melodie.

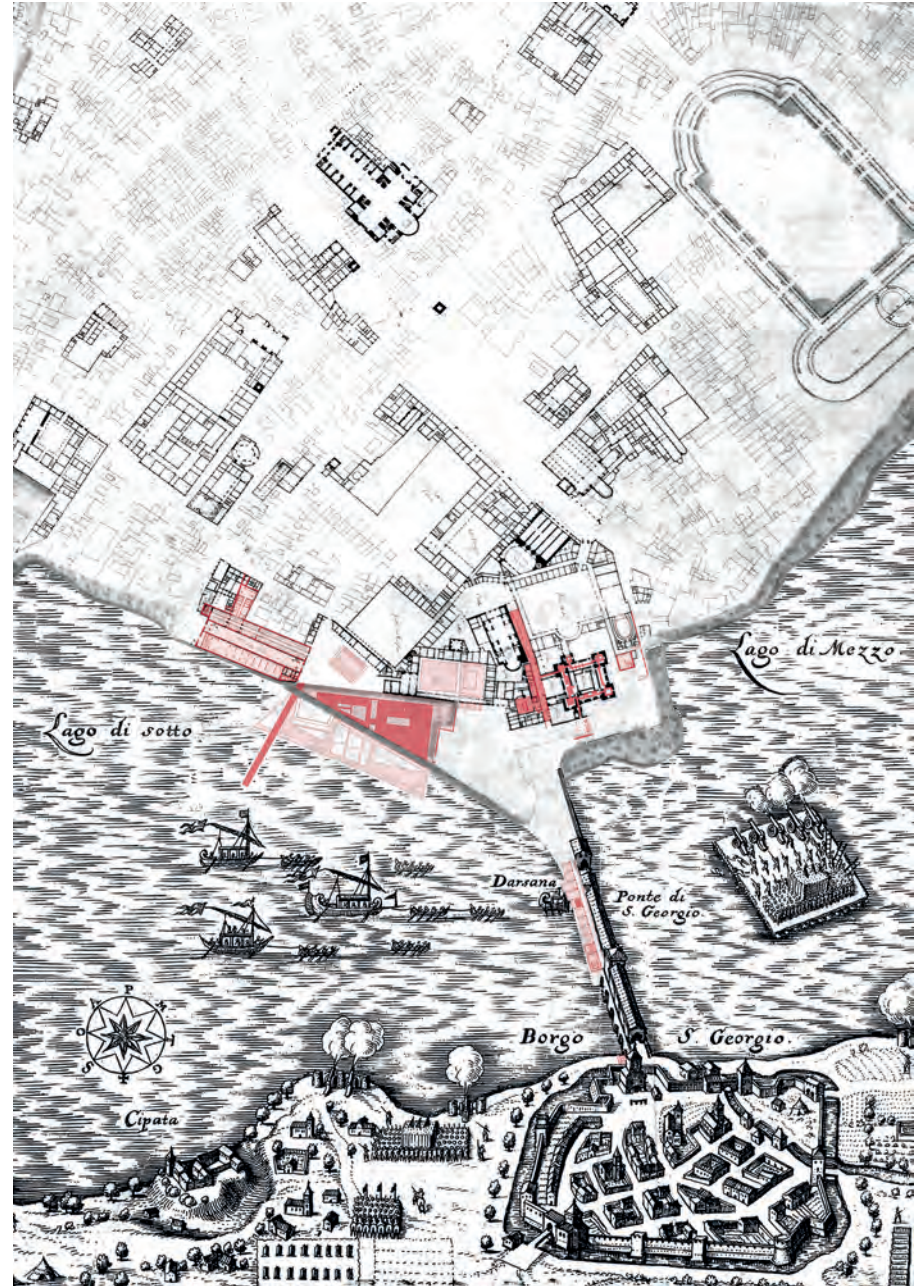
L'occasione dell'ampliamento del Museo Archeologico Nazionale, attraverso l'introduzione di spazi di servizio e di un collegamento ripensato con Piazza Castello, hanno costruito il misurato progetto che ricuce trame oramai mute segnando profondamente un terreno quanto mai ricco. Appena più a ovest il fantasma della Paleologa, la sua storia e la sua riproposizione culturale, segnano il fronte nudo del Castello di San Giorgio verso il lago, un'operazione doverosa nei confronti dell'architettura di Giulio Romano scomparsa alla fine dell'Ottocento già ri-immaginata negli anni '80 da una ricerca progettuale guidata da Giorgio Grassi.

Archeologica certezza o scenografica ricostruzione si sono alternate nei progetti proposti quali modelli di un ripensamento capace di restituire all'arrivo in città quel profilo urbano stratificato che la demolizione della Palazzina ha cancellato da oltre un secolo per privilegiare la massa autoritaria di una nostalgica bellezza medioevale.

Appena staccato l'antico ingresso del Volto Oscuro, al di sotto della splendida Sala di Manto, offre al progetto la possibilità di riflettere sul tema di quell'asse antico che dalla Rocchetta di Sparafucile attraverso il Ponte di San Giorgio – nelle sue differenti conformazioni – permetteva di guadagnare un ingresso diretto alla città. Funzioni di accoglienza, capaci di svelare l'antico sedime del ponte soffocato sotto la recente viabilità, sono state interpretate come viatici d'accesso in grado di penetrare il Palazzo fino alla chiesa di Santa Barbara, baricentro fisico e simbolico di tutto il complesso, con il sostegno di una musealizzazione in situ di contenuti ancora non esposti.

Dentro e fuori dalla Cavallerizza di Giulio Romano il progetto contemporaneo non può che cercare di godere il suono di spazi tanto magnifici cercando di farsi solo intravedere all'interno del cortile perimetrato dalle straordinarie colonne tortili come un tempo la Cavallerizza austriaca aveva già provato; fuori dal confine, quello stato liminare rossiano, ha l'occasione di manifestarsi sopra il terreno di fango e argilla che solo in tempi recenti ha allontanato l'acqua dai muri a scarpa da sempre difensori dell'imprevedibilità anche dell'acqua dolce.

Infine, al confine inferiore della reggia, il Cortile delle Rimesse libera il bordo esterno del Palazzo Ducale dalla solida perimetrazione serrata aprendo uno slargo piano, approdo dal lago tanto per le barche quanto





per l'immaginazione. Come descritto dalle carte storiche il progetto ridefinisce un triangolare varco vuoto pronto ad accogliere un differente ingresso fino al Giardino dei Semplici proprio a partire dai disegni a stampa di Gabriele Bertazzolo nel 1597.

Sono punti discreti di un unico progetto contemporaneo, necessario nella sua idealità, tappe di una memoria stratificata che proseguono il dialogo dell'architettura con la "città in forma di palazzo".

Note

¹ E. N. Rogers, Le responsabilità verso la tradizione, in: Casabella Continuità, n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3; poi in E. N. Rogers, Esperienza dell'architettura, Einaudi, Torino 1958

² Aldo Rossi. Architetture padane, Edizioni Panini, Parma 1984

³ Aldo Rossi. op.cit

⁴ Dante Alighieri, Commedia, If XX

⁵ Aldo Rossi, op.cit.

⁶ con l'accezione "città in forma de palazzo esser pareva" è solito descrivere il Palazzo Ducale di Urbino, secondo la celebre definizione di Baldassare Castiglione nel Libro del Cortegiano (1528) tuttavia nel tempo l'analisi storico architettonica della composizione spaziale degli elementi ha acquisito questa descrizione anche per il Palazzo Ducale a Mantova.

⁷ Aldo Rossi, op.cit.

⁸ Gian Maria Erbesato, La città e l'acqua in: Mantova. Il Museo della città. Skira, Milano 2005

⁹ Final Workshop Antico e Nuovo all'interno del Corso di Laurea Magistrale in Progettazione Architettonica e Storia del Politecnico di Milano – Polo Territoriale di Mantova, M. Ferrari con N. Cimarosti, A. D'Erchia, C. Tinazzi

Didascalie

Fig. 1: Andrea Mantegna, La morte della Vergine, 1462

Fig. 2: Progetti per Palazzo Ducale, Final Workshop "Antico e Nuovo", a.a. 2016-2017

Fig. 3: Progetti per Palazzo Ducale, Final Workshop "Antico e Nuovo", a.a. 2017-2018

Fig. 4: Progetti per Palazzo Ducale, Final Workshop "Antico e Nuovo", a.a. 2018-2019

Progettare la rigenerazione del waterfront mediterraneo: soluzioni tecnologiche sostenibili e flessibili

Dora Francese

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 12, francese@unina.it

Luca Buoninconti

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, cultore della materia, ICAR 12, luca.buoninconti@unina.it

Introduzione

Un progetto tecnologico del waterfront urbano si configura come tematica complessa e ricca di insidie, che non prefigura interventi aggressivi e invadenti e/o molto appariscenti, ma richiede invece «to process visions [...] not plans, not regulations, but recognitions of meta-preferences [...] not final images, but trajectories, paths which explore the possible.»¹.

Confrontando le parole di Bernardo Secchi con il problema della valorizzazione e rigenerazione urbana – sia in aree storiche interne che in ambito litoraneo – si potrebbe osservare come sia stato affrontato in svariate modalità, quali l'armonizzazione sotto il profilo della configurazione, l'approccio relativo alle prestazioni funzionali, il punto di vista che privilegia gli aspetti sociali, ed infine l'*approccio sostenibile* che prevede una serie di scelte progettuali orientate alla mitigazione dei problemi ambientali, coniugato a strategie tecnologiche e materiali, che molto spesso individuano appunto "visions", piuttosto che interventi "hard".

Nell'ambito della trasformazione del territorio, che modifica nel tempo l'ambiente antropizzato, un ruolo essenziale è svolto dai progetti relativi alle zone costiere: qui i fattori fisici e culturali che ne caratterizzano tanto la ricchezza quanto la fragilità sembrano richiedere l'applicazione di soluzioni eco sostenibili e bio compatibili. Per fare ciò si rende però necessaria la conoscenza di tutte le componenti biotiche e abiotiche che compongono il paesaggio, e dei relativi processi dinamici di trasformazione, le cui cause sono tanto fisiche quanto antropiche.

Le zone costiere nelle aree urbane sono poi caratterizzate da un ulteriore elemento di complessità, perché rappresentano linee di contatto tra la bio regione rigogliosa del mare e un luogo spesso aggressivo nei confronti della natura: la città. Qui è ancor più auspicabile trovare il giusto equilibrio tra le spinte umane e le esigenze degli ecosistemi marittimi in un tratto che non è solo frontiera di separazione tra terra e acqua, ma soprattutto un punto dove si stabilisce un legame tra il suolo ed il mare. Le città storiche, soprattutto del tirreno e dell'adriatico, forniscono spesso soluzioni interessanti, sia quando offrono un'*apertura* nei confronti della costa, mantenendo ad esempio le spiagge sabbiose o rocciose, che quando al contrario devono *difendersi* dall'acqua, attraverso moli, banchine, scogliere e frangiflutti. In questi casi il tempo, l'esperienza, la

povertà dei mezzi (se paragonati ai nostri) ha reso necessarie soluzioni progettuali ponderate, capaci di inserirsi nello scenario naturale senza stravolgerlo, *addomesticandone* in alcuni casi l'aggressività.

Come sempre la tradizione costruttiva fornisce non solo esempi tecnici, ma soprattutto metodologici, perché impone la conoscenza del luogo come primo elemento di riflessione progettuale.

Metodologia

L'Approccio Sostenibile utilizza gli strumenti di analisi ed elaborazione già in uso nella Progettazione ambientale, e cioè un processo² che si fonda su quattro tappe fondamentali: l'analisi, la metaprogettazione, la progettazione e la verifica. Nella fase di analisi, è fondamentale che siano messe in luce criticità e potenzialità che offre la zona di intervento allo scopo di mitigare le prime e rafforzare le seconde. Per tale motivo i campi a cui estendere l'osservazione sono numerosi: dalle caratteristiche fisiche, meteorologiche, geografiche e orografiche³, a quelle sociali e culturali; dalle emergenze storiche, artistiche alla viabilità e ai sistemi di trasporto presenti: una progettazione sostenibile attenta cercherà infatti di utilizzare al meglio le risorse del luogo, non solo intese dal punto di vista materico, ma soprattutto intese come il tessuto sociale, culturale, economico all'interno del quale inserire nel modo più armonioso possibile il progetto di trasformazione da proporre per quel territorio⁴.

Gli elaborati grafici di sintesi realizzati durante l'analisi costituiranno la base attraverso la quale elaborare la fase metaprogettuale, dove trovano luogo le prime idee con cui si intende potenziare il territorio in esame. Attraverso il *masterplan* dovranno decantare e prendere forma quelle primitive intuizioni che nascono già durante il primo approccio, che dovranno assumere il connotato di *sistema* grazie al quale gli interventi devono interrelarsi tra loro e con la preesistenza. Tale operazione, strategicamente cruciale per l'evoluzione dell'intero progetto, richiede una grande cura perché qui si dovranno declinare i principi della Sostenibilità, nelle sue tre accezioni: economica, ambientale e sociale⁵. Un errore nella fase metaprogettuale si riverbererà con progressione geometrica sull'intero progetto, e sarà molto complesso porvi rimedio durante i successivi momenti del processo.

Il masterplan deve quindi essere la naturale evoluzione dell'analisi condotta; ogni risorsa riconosciuta come tale deve essere strutturata all'interno di un insieme decisionale coerente che permetta di valorizzarla; ogni criticità deve essere contenuta e, se possibile, rimossa: in altre parole, una metaprogettazione accurata deve soprattutto affrontare e risolvere strategicamente i processi attraverso i quali utilizzare le risorse e mitigare le criticità, e non essere un semplice esercizio di abbozzo delle forme da svilupparsi successivamente nel progetto⁶.

Nella terza fase, quella appunto progettuale, dovranno concretizzarsi le strategie proposte precedentemente, e si dovrà verificarne la fattibilità tecnica, formale ed estetica: è il momento in cui l'Architettura si conforma e si sviluppa in modo pieno e maturo. La progettazione dovrà soddisfare numerose esigenze⁷, soprattutto se riguarda un territorio complesso come un waterfront, dove i bisogni da assolvere sono molteplici, contrastanti e fortemente intrecciati: basti pensare alle necessità di tipo pratico di difesa dal lavoro di erosione delle onde, che richiede dei sistemi di protezione e che – di fatto – allontanano gli utenti dal mare.

L'approccio sostenibile, ed il metodo qui proposto, non rende meno complessa la progettazione dell'intervento; ha lo scopo di suggerire un *metodo di controllo* dell'azione progettuale, grazie al quale il *governo del progetto* diventa verificabile e valutabile.

La valutazione è la fase conclusiva del percorso perché, attraverso stime della qualità (tecnica, tecnologica, ambientale, funzionale spaziale, operativa e di accessibilità) permette una *misura* delle prestazioni, e quindi un apprezzamento del soddisfacimento dei bisogni⁸. La valutazione però non è un'azione *ex post* che chiude il processo progettuale, perché può – e deve – evidenziarne eventuali carenze: è essa stessa strumento di elaborazione del progetto che, in un percorso circolare, permette di raffinarne le caratteristiche.

Caso studio

Il luogo preso in analisi è il litorale di Rovigliano, frazione del comune di Torre Annunziata in provincia di Napoli⁹. L'area di progetto si trova poco distante dal porto, ed è caratterizzata dalla presenza di una nuova edificazione che – sotto la spinta demografica dello scorso secolo – è

caratterizzata dal solo criterio quantitativo, e si sovrappone senza alcun criterio al tessuto storico.

L'analisi ambientale, che ha previsto il calcolo delle temperature medie mensili, l'analisi solare e la ventilazione naturale in estate ed inverno, ha permesso di stabilire che il luogo gode di un clima temperato¹⁰; il mare costituisce un perfetto *volano termico* che accumula e rilascia il calore favorendo la riduzione dell'escursione termica sia durante il giorno che nel corso dell'anno. L'assenza di rilievi sul quadrante occidentale (a causa della presenza del mare) permette di godere di molte ore di sole, a partire dalle 12:00 e fino al tramonto, favorendo il riscaldamento in inverno. In estate il vento di Libeccio riduce il calore e mitiga la percezione del caldo da parte degli utenti¹¹.

Lo studio dell'ecosistema, con riferimento alla flora autoctona, fornisce le indicazioni necessarie per un eventuale uso del verde allo scopo di creare ombra e un efficace schermo per contrastare l'inquinamento acustico.

È infatti di grande importanza inserire essenze arboree e arbustive tipiche della macchia mediterranea, evitando specie estranee che, se infestanti, possono alterare anche in modo significativo l'equilibrio dell'habitat naturale esistente. Un approccio sostenibile è infatti realmente attuato solo se riesce a generare una proposta che sia rispettosa del luogo, e che quindi l'intervento stesso risulti poi in armonia con l'intero tessuto costruito e vegetale preesistente¹².

A tale scopo, con lo studio a scala territoriale, vengono analizzate la viabilità e gli accessi al lotto di studio, mettendo in rilievo la presenza di tre assi che emergono dal tessuto urbano esistente. A questi si aggiunge un ulteriore accesso nella parte terminale, che però riveste un ruolo più marginale rispetto agli altri tre.

Ciò ha permesso di individuare già la posizione di tre *attrattori* meta progettuali, e delle relative aree di connessione da realizzarsi con l'uso del verde.

Ulteriore analisi alla scala edilizia ha evidenziato la qualità e la consistenza delle *emergenze architettoniche*, indicative appunto dello stato di abbandono nel quale versa il waterfront.





Queste costruzioni, allo stato di scheletro in calcestruzzo armato, potranno essere recuperate ed inserite nella nuova risistemazione o, in casi estremi, demolite allo scopo di riutilizzarne il materiale: per quanto degradate, costituiscono una risorsa e, secondo i principi tipici dell'approccio sostenibile, richiedono uno studio per un possibile riuso.

Terminata l'analisi è stato possibile redigere un masterplan che, come già detto, prevede l'individuazione e l'inserimento di tre poli di attrazione, collocati nella parte nord, ai quali si aggiunge un *tessuto verde* di collegamento che completa l'intervento.

Le essenze arboree, definite in base alle caratteristiche proprie e alla relazione con l'ecosistema locale, vengono dunque selezionate, in tal modo che, tra quelle autoctone con un alto potenziale di adattabilità all'ambiente e al contempo una ridotta capacità di danno per le specie già presenti, sono poi localizzate e posizionate in funzione della geometria della chioma e del fusto; l'obiettivo finale è quello di creare zone ombreggiate in estate lungo i percorsi principali, così da aumentare il comfort degli utenti¹³. Inoltre, tra le differenti opzioni, sono state prese in considerazione quelle che nel periodo di gemmazione e fioritura possono offrire una gamma cromatica interessante, per rendere evidente il passare delle stagioni attraverso il naturale ciclo di vita della flora (ad esempio l'albero di Giuda). Per quanto riguarda le già evidenziate emergenze architettoniche, si prevede di recuperare ma, laddove necessario, ampliare con corpi di nuova costruzione: i volumi realizzati sono bassi (un solo livello) e rispettano l'orografia degradante verso il mare: tale strategia progettuale è mirata a non costituire un ostacolo alla vista che si gode dalle aree retrostanti, e cioè il mare e la penisola sorrentina. Tale scelta permette anche di consentire il passaggio dei venti di libeccio in estate, che altrimenti sarebbero rallentati dagli edifici comportando un incremento dell'effetto *isola di calore* che nelle città costiere viene infatti, di solito, mitigato dalle brezze marine¹⁴.

La progettazione ha sviluppato dunque alcuni dei temi proposti nel masterplan, avendo cura di scegliere materiali, componenti e tecniche costruttive sostenibili, a basso impatto ambientale e possibilmente smontabili e reversibili.

Il legno, ad esempio, è stato selezionato proprio per il suo elevato livello di *naturalità*, per la tecnica di montaggio a secco che permette un'assoluta reversibilità del sistema, per la possibilità di smetterlo con un basso residuo di elementi destinati alla discarica. Contestualmente, il legno è uno dei materiali *marini* per eccellenza, che ricorda gli scafi e le tolde di barche e delle navi storiche, e richiama la piantumazione realizzata nel resto della zona¹⁵.

L'uso del legno viene esteso non solo ai percorsi esterni, ma anche agli ambienti interni che sono stato oggetto di approfondimento. Nell'area espositiva, uno spazio a pianta quadrata parzialmente interrato e con un tetto giardino che lo rende *invisibile* dalla strada, la superficie dedicata alle esibizioni è realizzata con una struttura in legno ed attacchi metallici, smontabile e riutilizzabile. Il progetto prevede anche la realizzazione di una vasca di fitodepurazione a flusso sommerso orizzontale, allo scopo di recuperare le acque meteoriche e di scarico, riducendo la richiesta di acqua potabile che si renderà necessaria esclusivamente per il consumo umano¹⁶. L'acqua *pulita* – ma non potabile – ottenuta dalla fitodepurazione potrà essere impiegata per l'irrigazione del verde e la pulizia delle aree, riducendo sensibilmente l'*impronta idrica* dell'intervento proposto.

Conclusioni

In conclusione si potrebbe affrontare il tema delle soluzioni progettuali per il waterfront urbano in termini di sviluppo sostenibile e di risposta resiliente, mediante nuove declinazioni, quali quelle del «[...]aprire nuovi spazi (fisici e mentali) dove il processo è più importante del progetto e dove, temporaneamente il non costruito ha più importanza del costruito. La sottrazione riprende il suo carattere addizionale per immaginare nuovi beni comuni e relazionali, capaci di aggiungere alla comunità nuove virtù civiche, nuove urbanità di senso, in cui appartenenza e di identità non abbiano i caratteri dell'isola o dell'enclave ma definiscano la voglia nuova di ibridarsi basandosi sui concetti di inclusione e di fertilità»¹⁷.

L'approccio sostenibile, infatti, appropriato al caso qui proposto, fornisce indicazioni procedurali con le quali sviluppare progetti che hanno lo sco-



po non solo di ridurre il carico ambientale, ma anche di inserirsi in modo armonico all'interno del contesto, potenziandone le caratteristiche. Oggi si assiste sempre più spesso ad un'Architettura *autoreferenziale*, dove professionisti famosi e meno famosi elaborano un proprio linguaggio compositivo, una sorta di codice che utilizzano al di là del contesto, un *marchio di fabbrica* formale che permette di riconoscerne la firma. Qui invece si assume un punto di vista diametralmente opposto: la Sostenibilità non può ridursi ad un conteggio di numeri, dove si calcola l'energia risparmiata o i chilogrammi di CO2 equivalente rilasciati nell'ambiente; l'approccio sostenibile persegue il dialogo, il rapporto di mimesi con un luogo, ne richiede lo studio dal punto di vista eco sistemico, economico, sociale e culturale. L'Architettura che produce è *mimetica*, non perché *copia* le forme esistenti in un sito, ma piuttosto perché ne imita i processi allo scopo di inserirsi in essi in modo armonico e circolare. In ultima analisi si potrebbe considerare il tema progettuale del waterfront come una sperimentazione delle nuove tematiche di cultura ambientalista e sociale attuale, in cui, come, ad esempio cita Franco Casano, «Integration with the responsible thought, the epistemologically privileged place is the BORDER”, as contact frontier and exchange place “with which to be measured with the others, as a place of knowledge, thanks to the presence of multiplicity and diversity.»¹⁸.

Note

- ¹ Cfr. B. Secchi, *Dialogo oltre la crescita*, in M. Russo, *Urbanistica per una diversa crescita*, Donzelli, Roma 2014, p. 313.
- ² Cfr. J. Marston Fitch, *La progettazione ambientale*, Muzzio, Roma 1980.
- ³ Cfr. V. Olgyay, *Design with Climate*, Princeton University Press, Princeton 1963.
- ⁴ Cfr. D. Francese, *Il benessere negli interventi di recupero edilizio*, CUSL Nuovavita, Padova 2002.
- ⁵ Cfr. WCED, *Our common future*, Oxford University Press, Oxford 1987.
- ⁶ Cfr. L. Buoninconti, P. De Joanna, *From Metadesign to evaluation: Guidelines for Sustainable design of Buildings*, in *Sustainable technologies for the enhancement of the natural landscape and of the built environment*, Luciano Editore, Napoli 2019.
- ⁷ Cfr. UNI 8289:1991, *Edilizia. Esigenze dell'utenza finale. Classificazione*, 1991.
- ⁸ Cfr. D. Francese, *Architettura e Vivibilità. Modelli di verifica, principi di biocompatibilità, esempi di opere per il rispetto ambientale*, FrancoAngeli, Milano 2007.

- ⁹ Il progetto è emerso dallo studio per una tesi di Laurea in Architettura, di Nunzia Cesarano, relatore Dora Francese,
- ¹⁰ Cfr. L. Buoninconti, E. Bronzino, *Environmental analysis for Sustainable design, in Sustainable technologies for the enhancement of the natural landscape and of the built environment*, Luciano Editore, Napoli 2019.
- ¹¹ Cfr. M. Petralli, *Ruolo delle aree verdi nella mitigazione dell'isola di calore urbana: uno studio nella città di Firenze*, in *Rivista italiana di agrometeorologia*, Logo s.r.l., Firenze 2006.
- ¹² Cfr. C. Norberg Schulz, *Genius loci*, Mondadori Electa, Milano 1997.
- ¹³ C. Leonardi, F. Stagi, *L'architettura degli alberi*, Lazy Dog, Milano 2018.
- ¹⁴ Cfr. M. Petralli, *op. cit.*, Logo s.r.l., Firenze 2006.
- ¹⁵ Cfr. M. Volz, W. Winter, T. Herzog, J. Natterer, R. Schweitzer, *Construire en bois*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Losanna 2005.
- ¹⁶ Cfr. F. Romagnolli, *Fitodepurazione. Gestione sostenibile delle acque*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2013.
- ¹⁷ Cfr. P. Persico, *La città e l'altra città*, Palazzo Bonaretti ed., Novellara 2013, p. 11.
- ¹⁸ Cfr. F. Cassano, *Sapere di confine*, in *Pluriverso* n. 1, RCS ad., Milano 1997.

Didascalie

- Fig. 1: Analisi della vegetazione.
Fig. 2: Studio funzionale delle infrastrutture sul caso-studio.
Fig. 3: Prima ipotesi di progetto con indicazione delle specie arboree.
Fig. 4: Vista del progetto per il waterfront Rovigliano.
Fig. 5: Proposta del Museo del mare.
Fig. 6: Dettaglio del Museo.

Bibliografia

- AAVV (2011), *Les Portes Urbaines du port*, Marseille, Edition ENSA.
James Marston, Fitch (1980), *La progettazione ambientale*, Padova, Muzzio.
Dora, Francese (2016), *Technologies for Sustainable Urban design and Bioregionalist Regeneration*, London, Routledge.
Victor, Olgyay (1963), *Design with Climate*, Princeton, Princeton University Press.
Riham A., Ragheb (2017), *Sustainable Waterfront Development. A Case Study of Bahary in Alexandria, Egypt*, in *Journal of Civil Engineering and Architecture* 11_ 380-394.
Bige, Simsek; Zeynep, Özdemir (2014), *Public Space Production as a Part of Urban Riverfront Development Scheme: A Contemporary Approach for Turkey, Case of Amasya*, in, 50th ISOCARP Congress.

Sabbioneta. Una idea di città

Martina Landsberger

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito, professore associato, ICAR 14, martina.landsberger@polimi.it

Angelo Lorenzi

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito, professore associato, ICAR 14, angelo.lorenzi@polimi.it

La nozione di Patrimonio è stata, negli anni recenti, al centro di un complessivo ripensamento. Da un lato, nell'ambito delle discipline del restauro, si sta riconsiderando ciò che definiamo come Patrimonio, estendendo il suo ambito dai manufatti concreti alla cultura immateriale, dall'altra, nell'ambito delle discipline del progetto, si sono ripensati i termini dell'intervento sul Patrimonio, spostando l'attenzione dalla conservazione alla valorizzazione e all'impegno a mantenere vitali i beni cui riconosciamo un valore collettivo.

Le aree UNESCO, riconosciute universalmente come patrimonio dell'umanità, sono un terreno particolarmente produttivo per queste riflessioni, che coinvolgono la dimensione culturale e la sostenibilità dello sviluppo, mettendo a confronto due aspetti apparentemente contraddittori, la necessità di salvaguardare l'integrità materiale e di consentire margini di trasformazione necessari alla vita contemporanea.

Sabbioneta rappresenta uno degli esempi meglio conservati di città ideale realizzata del Rinascimento, un luogo protetto dall'UNESCO (*World Heritage List 2008*) e insieme un territorio fragile, una città in corso di rapido spopolamento, fino a rischiare di sopravvivere come fatto materiale ma di scomparire come organismo urbano vivente, come *civitas*¹. «Il complesso costituito dal centro storico di Sabbioneta, dalle mura gonzaghesche e dall'intorno delle fortificazioni rappresenta un unicum a livello urbanistico, architettonico e paesaggistico, che Unesco ha recentemente riconosciuto quale patrimonio mondiale dell'umanità come parte integrante di un sito più articolato che comprende anche la città di Mantova. [...] la disciplina per il centro storico di Sabbioneta è stata concepita innanzitutto a partire dai dati relativi al progressivo spopolamento della città murata, [...], con l'obiettivo quindi di promuovere il riuso del patrimonio edilizio esistente e favorire così un'inversione di tendenza rispetto ad un fenomeno che, se non governato, rischia di produrre effetti irreversibili. Primo fra tutti, risulta infatti evidente il pericolo che Sabbioneta, quasi interamente svuotata dei propri abitanti, divenga una sorta di sito 'archeologico', costituito solo da monumenti e da qualche funzione amministrativa, con il restante patrimonio edilizio ridotto alla stregua di una 'scenografia' per i turisti in visita.

Al contrario, il centro di Sabbioneta risulta fisiologicamente vocato ad ospitare la funzione residenziale, tanto che la destinazione “naturale” degli edifici che lo compongono, anche sotto l’aspetto della compatibilità a livello tipo-morfologico, è appunto l’uso abitativo»².

Sabbioneta viene rifondata nella seconda metà del 1500 ad opera del duca Vespasiano Gonzaga su un borgo medievale preesistente. La nuova fondazione stravolge la precedente struttura urbana. Prevede un impianto di forma esagonale, definito da una cinta muraria difensiva a scarpa con bastioni angolari a cuneo, rafforzata all’interno da un terrapieno e protetta all’esterno da un fossato. All’interno delle mura la città si struttura su una maglia viaria regolare, pressoché ortogonale che definisce una scacchiera di una trentina di isolati.

Una strada principale, orientata in senso nord-ovest/ sud-est, chiamata originariamente via Giulia e rinominata in seguito via Vespasiano Gonzaga, collega le due uniche porte di ingresso alla città, la porta Vittoria a ovest e la porta Imperiale a est. I fuochi urbani, le centralità, sono rappresentati innanzitutto da due ampie piazze regolari, ritagliate nella misura degli isolati.

La prima, piazza Ducale, è il luogo del Palazzo di rappresentanza del duca, della chiesa principale di S. Maria Assunta e del mercato. La seconda, piazza d’Armi, è delimitata dalle fabbriche private del duca: la Rocca, una fortificazione di origine medievale demolita alla fine del 1700, il Palazzo Giardino, residenza di svago del duca, collegate tra loro da un sistema di gallerie, in gran parte ancora esistente, il Corridore piccolo e il Corridore grande, chiamato anche Galleria degli antichi.

La Galleria degli antichi è la costruzione più impressionante di Sabbioneta, un edificio lungo 100 metri e largo 6, con un piano inferiore porticato su cui poggia un unico lungo ambiente destinato a ospitare la collezione di antichità di Vespasiano. Questo edificio rappresenta un riferimento tipologico esemplare per molte architetture successive.

Su via Giulia si collocano alcune delle altre principali emergenze urbane, il Palazzo del Capitano e il Teatro all’antica, uno dei primi teatri stabili della storia dell’architettura, altra opera eccezionale del tardo Rinascimento costruita da Vincenzo Scamozzi, il principale allievo di Andrea Palladio.

Gli edifici civili e monumentali, aulici e densi di rimandi classici, si dispongono sul piano della città come su un vassoio ed emergono dal tessuto delle case d’abitazione che costruiscono la struttura degli isolati e definiscono la cortina edilizia delle strade.

Il carattere della residenza è minuto e spoglio e straordinariamente continuo e stabile nel tempo. Case elementari, costituite da due piani fuori terra e da un tetto a falde, del tutto simili alle case isolate che si incontrano percorrendo lo spazio orizzontale della pianura, ma che qui sono raccolte in schiere compatte. Nel tempo gli isolati si articolano al loro interno in sistemi complessi di cortili e passaggi, sovente attraversabili. Dalla relazione tra tessuto residenziale e monumenti nasce il carattere ambiguo e singolare di Sabbioneta, sospeso tra la misura e i luoghi della casa rurale, l’aia, la cascina, e modelli urbani più complessi.

La ricerca su Sabbioneta e il suo territorio, che stiamo portando avanti da alcuni anni all’interno del Polo di Mantova del Politecnico di Milano, ha coinvolto differenti discipline (del progetto, della storia, del restauro, del disegno), esperienze didattiche e workshop. Il lavoro si concentra sul tessuto residenziale, delicato e sofferente e oggi difficile da ripensare. Il tentativo è quello di elaborare logiche di intervento che da un lato ipotizzino nuove destinazioni che riattivino la struttura urbana, dall’altra di guidare e controllare questa trasformazione a partire da una lettura e una conoscenza adeguata del tessuto edilizio che possano orientarne la trasformazione e, dove necessario, l’integrazione e il completamento. In quest’ottica il tema proposto dalla nostra ricerca fa riferimento al concetto di residenzialità già introdotto dal PGT del 2015 secondo una accezione più vasta e introducendo il concetto della temporaneità.

La città di Sabbioneta diventa l’occasione per pensare a un nuovo ‘campus’ ideale della ricerca in cui possano convergere e incontrarsi studiosi provenienti dagli Atenei limitrofi (Mantova, Parma, Brescia, Cremona, Modena, ecc.) ma grazie alla sua eccezionalità architettonica e geografica, capace di accogliere anche presenze internazionali. Al fine di una rivalorizzazione di Sabbioneta come centro urbano o della ricerca risulta imprescindibile un ripensamento generale delle condizioni di accessibilità oggi molto limitate³.

«Il tipo non si individua se non nella sua applicazione concreta, cioè in un tessuto edilizio; a sua volta, un tessuto urbano non si individua se non nel suo termine totale, cioè nell'organismo urbano e il valore totale di un organismo urbano lo si afferra solo nella sua dimensione storica, poiché, nella sua intrinseca continuità, la sua realtà cresce col tempo e si attua solo come reazione e sviluppo conseguente alla condizione posta dal suo passato [...]»⁴. Queste parole a premessa della più nota delle pubblicazioni di Saverio Muratori dedicate alla città di Venezia ci sembrano adatte per introdurre il lavoro avviato su Sabbioneta.

L'esperimento gonzaghesco, in virtù della sua misura, si rappresenta come una città prototipica su cui facilmente sperimentare l'idea di conoscenza tipico degli Studi Urbani che permette di mettere in relazione tra loro gli aspetti della morfologia, della composizione, dei caratteri e della tipologia.

La ricerca, a partire da una rilettura dei pochi documenti cartografici esistenti (Catasto Teresiano, 1775; Catasto Lombardo Veneto, 1848; stampe e iconografia storica, rilievi dello stato attuale e verifiche in situ) ha portato all'elaborazione di una sorta di "atlante" della città che costituisce un racconto e una rappresentazione di questo piccolo centro. L'analisi urbana applicata a Sabbioneta ha seguito una strada già battuta con il duplice obiettivo di costruire un terreno conoscitivo comune utile all'applicazione di un'esperienza progettuale e di riconoscere all'interno della città quei principi stabili su cui appunto fondare il nuovo progetto. In questo senso - riprendendo il pensiero di Aldo Rossi - Sabbioneta deve essere intesa come una unica architettura di cui è possibile riconoscere e studiare gli elementi che la compongono secondo un approccio riproponibile in contesti analoghi.

Note

¹ I censimenti della popolazione registrano a questo proposito, un calo demografico impressionante: da 7000 individui nel 1951 si assiste a una diminuzione progressiva tuttora in atto. La popolazione attuale consta di circa 4200 abitanti distribuiti sull'intero territorio comunale. All'interno della città murata oggi gli abitanti sono circa 200.

² Studio Architetti Benevolo, *2 Piano di Governo del Territorio, Relazione illustrativa*, adozione 12.11.2015, approvazione 20.05.2016, p. 75.





³ La tramvia Mantova-Viadana che metteva in collegamento Mantova con i piccoli centri lungo il Po viene dismessa nel 1933 senza trovare adeguata sostituzione.

⁴ Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia I*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960, pp. 5-8.

Didascalie

Fig. 1: Pianta tipologica di Sabbioneta.

Fig. 2: Progetti elaborati dagli studenti dei Laboratori di progettazione architettonica 2, prof. M. Landsberger, A. Lorenzi, A.A. 2018-2019, Scuola Auic, Politecnico di Milano, sede di Mantova.

Bibliografia

AA.VV (1985), *Sabbioneta. Una stella e una pianura*, Milano, Cariplo

Agosta Del Forte, E. (1981), *Sabbioneta e il suo Comune (dalle Origini al 1980)*, Sabbioneta, Tip. "La Sabbionetana".

Paolo Bertelli (a cura di) (2017), *Costruire, abitare, pensare. Sabbioneta e Charleville città ideali dei Gonzaga*, Mantova, Universitas Studiorum.

Paolo Carpeggiani (1972), *Sabbioneta*, Quistello, Officina Grafica Ceschi.

Ivor De Wolf (1962), "Italian Townscape. Sabbioneta", in *The Architectural Review*, CXXXI, n.784, giugno, 1962.

Kurt W. Forster (1988), "From Rocca to Civitas: Urban planning at Sabbioneta", in *L'Arte*, s.II, V, 1969 e traduzione italiana in *FMR*, n.58

Piero Gazzola (1967), "Sabbioneta: Proposte per la rinascita della Città", in *Civiltà Mantovana*, n.7, gennaio 1967.

Alberto Gozzi, Antonio Medici (1993), *Sabbioneta, Guastalla, Gualtieri, Pomponesco città dei Gonzaga*, Milano, CittàStudi.

Angelo Lorenzi (2017), "Sabbioneta. Forma urbana e temi d'architettura", in Maria Cristina Loi, Angelo Lorenzi, Vittorio Uccelli (a cura di), *Sabbioneta, Teatro all'antica. Omaggio A Scamozzi*, Firenze, Aion edizioni, pp.94-101.

Trame infrastrutturali e paesaggi culturali

Gianni Lobosco

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura,
assegnista di ricerca, ICAR 15, lbggn@unife.it

Storicamente, lo sviluppo delle reti infrastrutturali è uno dei fattori che maggiormente determina gli assetti e le gerarchie di un territorio. In paesi come l'Italia, caratterizzati da una geografia complessa e da un'estrema dispersione degli insediamenti, il nesso tra crescita urbana, economico-sociale e livello di infrastrutturazione si è evoluto nel corso dei secoli secondo traiettorie complesse, e spesso non lineari.

Lo studio delle forme storiche del paesaggio e delle tracce dell'azione umana su di esso dimostrano, infatti, come i motivi che spingono alla realizzazione delle infrastrutture e quindi alla creazione di un nuovo ordine spaziale evolvano continuamente: per adattarsi alle trasformazioni ambientali, ma soprattutto per rispondere a sempre diverse intenzionalità, mitiche o politiche, di appropriazione del territorio (Corboz, 1985).

Se, come affermano Star e Ruhleder (1996), l'infrastruttura è un concetto relazionale prima ancora che fisico, essa dovrebbe sempre essere concepita come un dispositivo in grado di generare legami, rappresentazioni e visioni del contesto culturale su cui insiste. Purtroppo, per una serie di motivi che cercheremo di delineare in questo contributo, tale prospettiva risulta sempre più complessa, ma necessaria.

La deriva tecnicistica

Fino all'avvento della modernità, si può affermare che l'infrastruttura abbia rappresentato un riferimento geografico certo per decifrare l'azione dei gruppi umani nel proprio contesto, per comprenderne necessità e aspirazioni. Successivamente, con l'avanzare del progresso tecnologico e dei fenomeni legati alla globalizzazione, si assiste ad un progressivo scollamento semantico tra l'opera e il territorio che attraversa. Le grandi vie di comunicazione, le reti di trasporto e stoccaggio degli idrocarburi, dell'acqua potabile, o ancora dell'energia, rappresentano l'esempio più immediato di questa distopia. La produzione dei paesaggi che ne deriva si inquadra in un diverso sistema di forze e interessi che afferiscono a una scala più ampia e *bypassano* il contesto.

Alcuni fenomeni incidono poi ulteriormente in maniera indiretta, determinando una sorta di "fuori scala" dell'infrastruttura rispetto ai soli bisogni di chi abita un dato territorio. Si pensi, ad esempio, al turismo: per soddi-

sfare picchi di presenze estremamente limitati nel tempo occorre dotarsi di servizi e sottosistemi spesso sovradimensionati rispetto al contesto e alle sue effettive esigenze, oppure prettamente dedicati a chi vi transita solo temporaneamente (Emanuelli e Lobosco, 2015).

In questo scenario è sempre più difficile trovare delle corrispondenze spaziali univoche tra sviluppo infrastrutturale e territoriale. Le categorie di 'vicinanza' e 'lontananza', 'centralità' o 'marginalità', si legano sempre più alle nozioni qualitative di 'accessibilità', 'inclusione' e 'connettività'.

Alla luce di questa nuova condizione, le scienze sociali e urbane hanno cominciato a interrogarsi sul tema del "diritto all'infrastruttura" (Jiménez, 2014) sottolineando l'importanza di riformare i processi decisionali che ne determinano la realizzazione. A tal proposito, la sociologa americana Susan Leigh Star, affrontando la questione da un punto di vista etnografico, rileva la sostanziale 'opacità' dei sistemi infrastrutturali contemporanei nei confronti di chi li utilizza; a questa caratteristica associa una volontà tecnocratica che si realizza attraverso una serie di dispositivi di 'auto-difesa' del sistema rispetto ad ingerenze che non siano prettamente tecniche e standardizzate (Star, 1999).

Questa chiusura ha un effetto estremamente negativo anche sulle logiche di progettazione e valutazione delle opere perché stabilisce di fatto un'autonomia delle considerazioni quantitative - misurabili - da quelle relazionali e qualitative. Da questo presupposto, la concezione secondo cui ogni tipo di infrastruttura e le conseguenti modifiche del territorio rappresentino inevitabilmente un danno che occorre 'mitigare', 'compensare' o 'risarcire', in forme spesso ulteriormente slegate dalla fisicità del contesto. Lo stesso concetto di 'rinaturalizzazione', largamente impiegato per giustificare questo tipo di interventi, rivela spesso una sostanziale indifferenza ai processi formazione e sviluppo del paesaggio o dell'ambiente che si cerca di ripristinare. Riferirsi ad uno stato di Natura precedente o idealizzato è quanto di più lontano ci possa essere da una visione consapevolmente ecologica del progetto. Sicuramente aiuta ad affrontare il 'senso di colpa' di cui sopra, ma raramente incide sulla concezione dell'opera e le sue possibili interazioni.

Pertanto, non stupisce il fatto che, molto spesso, il dibattito attorno alla

realizzazione delle infrastrutture, soprattutto in Italia, venga completamente eluso o, al contrario, finisca per ridursi a scontro ideologico tra posizioni diametralmente opposte. In entrambi i casi, si riscontra una totale indifferenza al progetto - territoriale, urbano e paesaggistico - come possibile strumento di mediazione e regolazione spaziale dei conflitti e delle opportunità che tali interventi inevitabilmente comportano (Emanuelli e Lobosco, 2016). Le ripercussioni di questa mentalità sono sotto gli occhi di tutti: molte delle grandi opere che comunque si faranno, si stanno facendo o si sono fatte rappresentano un'occasione ormai sprecata di ripensamento, assetto e gestione del paesaggio. (Figure 1 e 2) A pagarne le conseguenze non sono soltanto le comunità locali quanto anche i soggetti promotori dello sviluppo infrastrutturale: la mancanza di una visione strategica integrata e l'incapacità di sintetizzarne a priori i contenuti in un disegno che tenga conto dei rapporti con il contesto aumenta infatti i rischi comunicativo, sociale e di conseguenza economici legati a tali operazioni.

Numerosi studi - tra cui alcune analisi commissionate dalla Banca d'Italia (2012) - dimostrano, ad esempio, come gli scostamenti di costo e di tempo legati all'esecuzione delle infrastrutture siano primariamente imputabili alla qualità della progettazione, ai processi di rinegoziazione ex-post e alla dispersione della spesa dovuta alla frammentazione degli attori in gioco. In questo senso, come rileva Millet (2019), è chiaro che un progetto omogeneo e orientato al risultato ha più possibilità di rispettare tempi e costi. Questo assunto, che può sembrare a prima vista scontato, ha il merito di porre l'accento sul progetto come momento centrale di risoluzione delle diverse istanze sia quantitative che qualitative connesse all'opera.

L'attuale sistema normativo e la pratica disattendono in gran parte questa necessità perché, ponendo la questione fondamentale in termini consequenziali e di impatto, nei fatti, sanciscono una netta divisione tra ideazione dell'intervento e ricadute sul territorio.

Un simile approccio influisce, inoltre, sulla rilevanza che possono assumere nel processo decisionale le indagini preventive di carattere archeologico, ambientale e sociale. Queste, ad oggi interpretate più che altro

come strumenti di controllo dei 'fattori di rischio' per l'opera, rappresentano invece, a nostro parere, la componente chiave per ristabilire un nuovo legame tra infrastruttura e contesto.

Lavorare sui concetti di patrimonio storico, eredità culturale e ambientale come possibili *driver* delle scelte strategiche significa, secondo noi, innanzitutto sviluppare nuove metodologie progettuali in grado di riassumere in una proposta omogenea le indicazioni provenienti da diverse discipline e campi di ricerca. I risultati attesi da un simile approccio riguardano fundamentalmente un superamento delle logiche perequative a favore di una concertazione tra *developer*, istituzioni e comunità che si attui, sin dalle primissime fasi del processo, nell'ambito della definizione progettuale.

Verso nuovi paesaggi infrastrutturali

Per chiarire tale concezione, può essere utile portare ad esempio il ruolo dell'Archeologia Preventiva, una disciplina nata proprio in seno allo sviluppo dei sistemi infrastrutturali (Bozóki-Ernyey, 2007) e che oggi rappresenta forse uno dei maggiori dispositivi di dialogo tra questi e il territorio.

In Italia, paese con uno dei più vasti e stratificati patrimoni storici al mondo, i maggiori committenti dell'archeologia sono le società che operano nel campo delle reti di trasporto e nel campo della movimentazione di carburanti, acqua ed energia. Si può dire, estremizzando, che gran parte dei ritrovamenti e della conoscenza del nostro passato segua il tracciato e la trama delle infrastrutture.

La valorizzazione di questa congiuntura ha cominciato a strutturarsi in modo sempre più sinergico grazie ad una serie di norme e protocolli¹ che puntano ad abbandonare la prassi della separatezza ed episodicità degli interventi, per sperimentare nuovi percorsi collaborativi e nuovi strumenti di programmazione strategica.

All'interno di questo orientamento, pensiamo occorra rafforzare in fase progettuale i processi di interoperabilità tra la definizione ingegneristica dei tracciati e le letture del paesaggio storico che l'archeologia preventiva riesce oggi a restituire grazie all'impiego di sofisticate tecniche





d'analisi.

A questo scopo si devono ribaltare alcune procedure e uscire dalla logica del 'rischio archeologico'. La progettazione nello spazio dell'opera potrebbe, ad esempio, integrare le informazioni geo-referenziate derivanti dalle mappe di concentrazione statistica del patrimonio - le cosiddette *heatmap* - per ipotizzare diversi layout di sviluppo dell'infrastruttura. Questo permetterebbe non solo di valutare preventivamente i costi e i benefici di alcune scelte, ma soprattutto di costruire diversi scenari di fruizione e valorizzazione del territorio calati nel contesto e confrontarli. Un tale approccio *site-specific*, parametrizzato su variabili sia quantitative che qualitative, consentirebbe una misurazione più equa del livello di efficienza delle diverse opzioni infrastrutturali.

In questo senso l'applicazione del Cultural Heritage Connectivity Index - sviluppato in Svezia per la valutazione strategica delle opere viarie (Antonson et al., 2010) - rappresenta uno di quegli strumenti per interpretare il grado di interazione tra infrastruttura e paesaggio culturale che possono in qualche modo riportare la scala della progettazione di queste reti ad una dimensione locale.

Dal momento che ragionamenti molto simili possono essere sviluppati anche in relazione ai sistemi ambientali e sociali, è evidente la necessità di individuare nuove procedure che siano capaci di sintetizzare i diversi contributi specialistici in una visione d'insieme con al centro il progetto.

Sperimentazioni

La progettazione 'per scenari' applicata alla scala del paesaggio può rappresentare uno strumento efficace per controllare le istanze di giustizia spaziale, resilienza e difesa/valorizzazione del patrimonio che sempre emergono quando si modifica il territorio in funzione dei bisogni dell'uomo.

In questa prospettiva, il modello SEbD, *Scenarios' Evaluation by Design* (Di Giulio et al, 2018), sviluppato dal Centro di Ricerca Sealine dell'Università di Ferrara, si propone come un protocollo di collaborazione tra decisori, progettisti ed esperti di diverse discipline, per la valutazione *ex ante* degli indirizzi strategici legati allo sviluppo infrastrutturale.

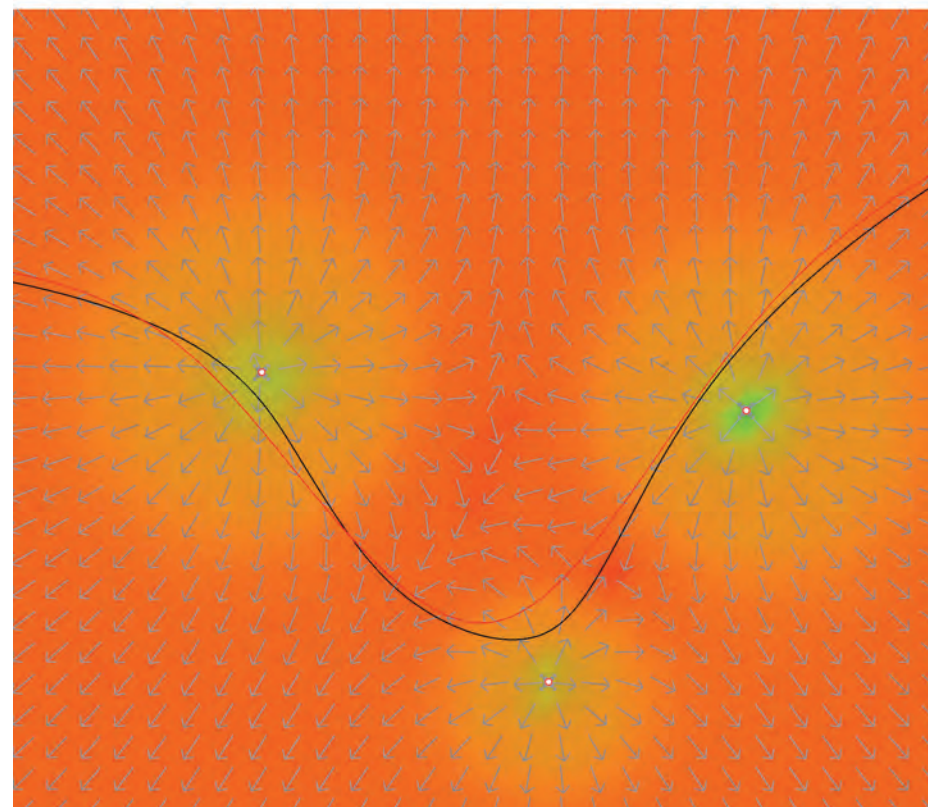
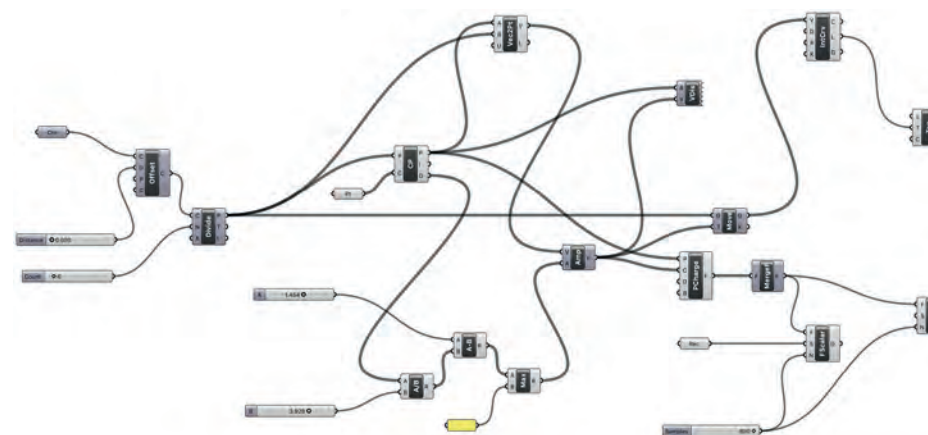
Ispirato allo *scenario thinking* (Amer, Daim e Jetter, 2013), il suo campo d'applicazione riguarda soprattutto lo sviluppo di opere su vasta scala, che comportano tempistiche estese e pertanto necessitano di un alto grado di adattabilità all'indeterminatezza dei processi antropico-ambientali.

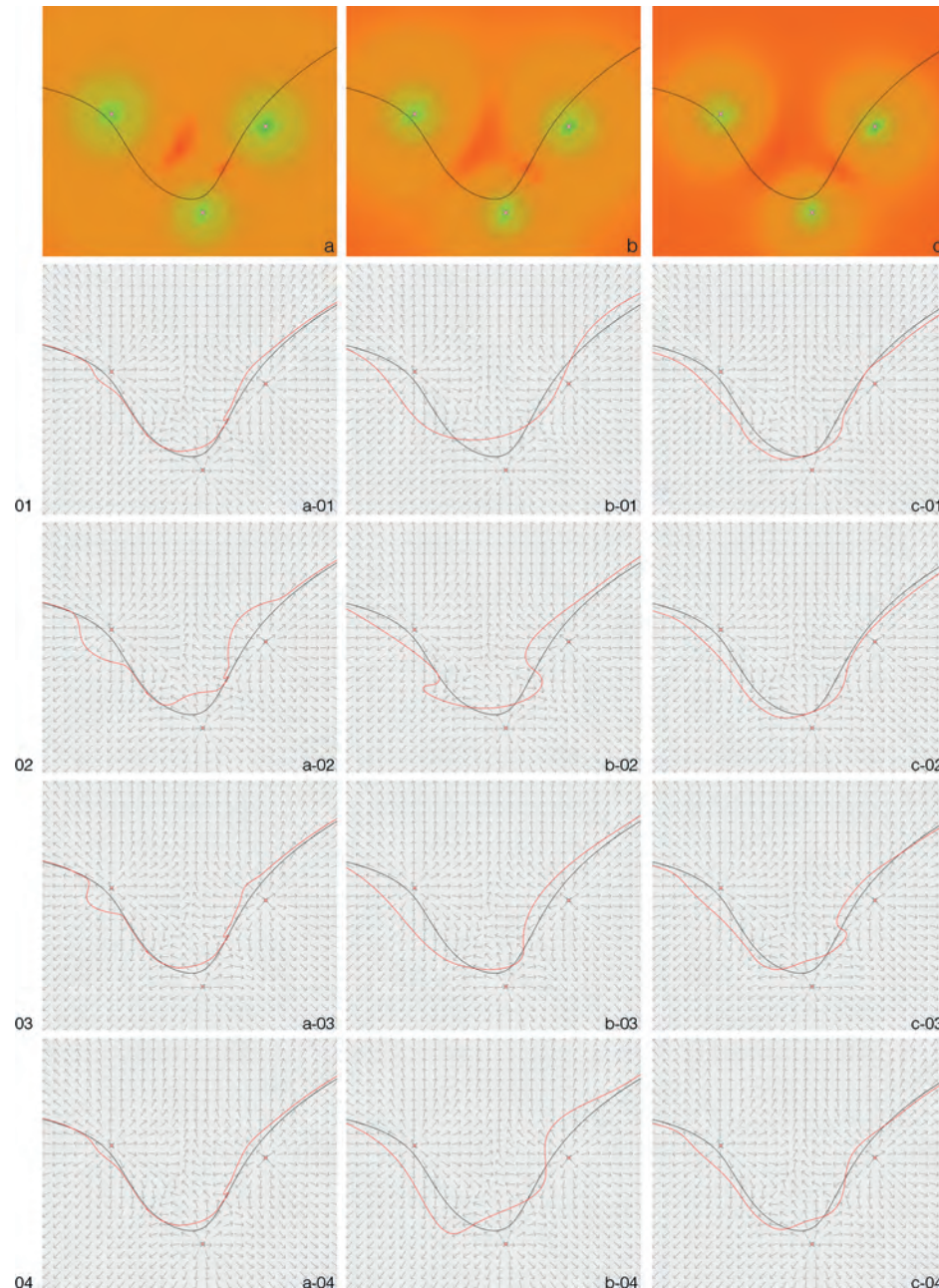
Il modello si basa sulla costruzione rigorosa e l'analisi comparativa di scenari esplorativi meta-progettuali a lungo termine, dalla cui comparazione è possibile operare una sintesi per guidare le scelte sul medio periodo, alla luce di considerazioni qualitative e quantitative circa le ricadute sul territorio e il paesaggio.

Tra le varie attività di implementazione del modello, è attualmente in corso una sperimentazione focalizzata sulle interazioni che possono crearsi a livello progettuale tra Archeologia Preventiva e definizione dei tracciati infrastrutturali. In particolare, concentrandosi sull'utilizzo delle già citate *heatmap* come input di progetto, si determinano possibili scenari alternativi di tracciato che rispondono a logiche differenti di integrazione del futuro scavo nel paesaggio infrastrutturale.

L'esempio riportato in figura 3-4, mostra un ipotetico tracciato tra due punti di derivazione di una linea e le sue possibili varianti ottenute parametrizzando gli *hot-spot* archeologici che ricadono nel territorio attraversato dall'opera. Ad ognuno di essi è assegnato un valore scalare variabile che ne definisce la capacità attrattiva o repulsiva in base a 3 fattori contestuali: la probabilità di effettuare ritrovamenti significativi dal punto di vista storico-testimoniale; il potenziale di valorizzazione del sito in relazione a servizi e funzioni, già esistenti, o futuri, nell'intorno; infine, l'esistenza o meno nell'area di vincoli e/o impedimenti di altra natura (ecologico-ambientali e geomorfologici).

Attraverso simili approcci, pensiamo si possa tornare a ragionare sulle ricadute potenziali dell'opera direttamente sul territorio che attraversa. Non tanto, e non solo, in termini di impatto, ma soprattutto in termini di opportunità, riportando la dimensione infrastrutturale ad una scala più prossima a quella percepita, vissuta e trasformata nel tempo, dalle comunità che quel luogo lo abitano e lo hanno abitato.





Note

¹ Ad esempio attraverso gli Articoli 95 e 96 del Codice dei Contratti Pubblici del 2006, o il Protocollo d'intesa tra ANAS e MiBACT del 2017.

Didascalie

Fig. 1: Ripresa fotografica di uno dei cantieri TAP (*Trans Adriatic Pipeline*) in Italia.

Fig. 2: Ripresa fotografica del cantiere TAP in Puglia, con gli ulivi 'incappucciati' pronti all'espianto.

Fig. 3: Il tracciato infrastrutturale originale (in nero) e quello modificato (in rosso) dall'applicazione dell'algorithmo generativo (in alto) in ambiente Grasshopper.

Fig. 4: Il tracciato in diverse configurazioni ottenute variando i parametri.

Bibliografia

- Amer, M., Daim, T.U. and Jetter, A. (2013), "A review of scenario planning", in *Futures*, Vol.46, pp. 23-40.
- Antonson, H., Gustafsson, M., & Angelstam, P. (2010), "Cultural heritage connectivity. A tool for EIA in transportation infrastructure planning", in *Transportation Research Part D: Transport and Environment*, n° 15(8), pp. 463-472.
- Banca d'Italia. (2012), *L'efficienza della spesa per infrastrutture*. Seminari, convegni, 10.
- Bozóki-Ernyey, K. (2007), "European preventive archaeology", in AA.VV., *Papers of the EPAC meeting 2004*, National Office of Cultural Heritage.
- Corboz, A. (1985), "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, 516(9), pp. 22-27.
- Di Giulio, R., Emanuelli, L., & Lobosco, G. (2018), "Scenario's evaluation by design. A "scenarios approach" to resilience", in *TECHNE-Journal of Technology for Architecture and Environment*, (15), pp. 92-100.
- Emanuelli, L., & Lobosco, G. (2015), "Infrastrutture e turismo: nuove relazioni e strategie di riconversione", In *Atti della XVIII Conferenza Nazionale SIU. Italia '45*, Vol. 45, pp. 1572-1579.
- Emanuelli, L., & Lobosco, G. (2016), "hyperNatural landscapes", in A. Besnik, L. Rossi, *Albanian Riviera. An alternative model of Progress and Development for a Next Generation Albania*, Tirana, Mali Pleshti Printing House.
- Jiménez, A. C. (2014), "The right to infrastructure: a prototype for open source urbanism", in *Environment and Planning D: Society and Space*, 32(2), pp. 342-362.
- Millet, J. (2019), "A blueprint for modern infrastructure delivery", in *Mace Group Report*.
- Star, S. L. (1999), "The ethnography of infrastructure", in *American behavioral scientist*, 43(3), pp. 377-391.
- Star, S. L., & Ruhleder, K. (1996), "Steps toward an ecology of infrastructure: Design and access for large information spaces", in *Information systems research*, 7(1), pp. 111-134.

L'Arte di saper guardare l'orizzonte

Marco Mannino

Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria, dArTe
- Dipartimento di Architettura e Territorio, professore associato,
ICAR 14, marcomannino@tin.it

Il rapporto che le forme della città stabiliscono con le forme della natura è una delle questioni fondanti la disciplina dell'architettura; è anche un 'patrimonio' sul quale riflettere che implica un pensiero su una nozione ampia di 'paesaggio', inclusivo di tutto quello che concorre a definirlo. Dobbiamo però riconoscere le nuove condizioni dell'abitare che hanno portato, nel novecento, a ripensare questo rapporto.

La natura, per la cultura moderna e contemporanea, non è più spazio 'altro', esterno alla città, ma spesso diventa il contesto stesso della costruzione urbana.

Se pensiamo alla città storica, esisteva sempre un suo limite riconoscibile evidenziato nella costruzione delle mura, o nella individuazione di un confine naturale, questo margine distingueva la città dallo spazio naturale che la circondava.

Per Rosario Assunto, autore di pagine fondamentali sul rapporto tra città e paesaggio, la perdita del senso di questo rapporto nella città contemporanea, esprime la rinuncia alla percezione dell'immagine estetica del paesaggio stesso. Secondo Assunto, infatti, esiste un'incompatibilità tra la cultura estetica che si nutre qualitativamente del rapporto tra paesaggio e città, e l'altra cultura, di tipo capitalista, del nostro tempo, che sfugge o esplicitamente nega il valore di questo rapporto.

Interpretando il pensiero greco, Martin Heidegger ha affermato che «il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma [...] ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza».

Questo vuol dire che possiamo intendere i margini urbani come il luogo in cui la città manifesta la sua identità -la sua essenza- e non, in forma riduttiva, come punto in cui la città finisce.

In questa prospettiva possiamo considerare i luoghi incerti della città contemporanea come nuclei generatori di trasformazioni e, in essi, rifondare una teoria del progetto urbano che, opponendosi alla condizione amorfa e illimitata della città diffusa, ristabilisca un nuovo ordine. Credo possa essere un modo per ritrovare la bellezza dei luoghi. Una bellezza che si riferisce non solo all'incanto dei paesaggi, ma soprattutto alla relazione imprescindibile che la qualità dello spazio naturale stabilisce con l'architettura della città.

Anche quando il limite di una città appare definito da confini naturali -il bordo di un fiume, la costa del mare, un fronte roccioso- le recenti trasformazioni urbane spesso ne hanno indebolito il carattere di confine tra spazio costruito e spazio di natura.

Spesso questi sono i luoghi privilegiati dove possiamo provare a fissare un'idea dell'abitare fondata sulle relazioni tra i luoghi della città e gli spazi della natura. Spazi che rispondono al nostro desiderio di trovare luoghi evocativi della condizione urbana -del valore civile che può ancora trasmettere una strada, una piazza- ma anche luoghi silenziosi di grande estensione, luoghi che esprimano la sublimità del meditare e dell'appartarsi, che ci permettano, come scriveva Nietzsche, «di passeggiare in noi stessi».

In riferimento ad alcuni progetti che ho elaborato in questi anni su questo tema, una costante è evidente nella bellezza dei luoghi, una bellezza intesa nella singolarità del rapporto tra architettura e natura. Matera, Genova, Chiaramonte Gulfi e Messina in Sicilia, ci raccontano di spazi definiti da una forma urbana che si è costruita nel tempo, luoghi la cui bellezza dipende anche dalla stretta relazione con la geografia, con le forme topografiche, riconosciute ed assunte per essere interpretate ed esaltate attraverso le forme costruite dell'architettura; ci ricordano condizioni in cui la "forma della terra" si fonde con la città e fa da sfondo ad essa.

A Matera l'occasione è stata offerta dal workshop *La città scavata*. Ho ragionato sulle qualità straordinarie di questa città, che tutti quanti conosciamo e amiamo; ho riflettuto sullo spazio scavato dei Sassi, su come la concrezione massiva delle unità abitative si misurano con la dimensione geografica e paesaggistica dell'erosione carsica della Gravina. Una misura, quella dettata dalla conformazione della forra, scandita da eventi architettonici che polarizzano, lo spazio della città sul suo limite naturale.

Alla dimensione 'minima' della grotta e della 'camera urbana' si contrappone la dimensione ampia dello spazio naturale della Gravina scandito dal ritmo della successione di alcuni tra i più importanti monumenti della città.

Lo spazio scavato connota con chiara evidenza, l'architettura della città e il carattere delle forme del territorio.

Dice Francesco Venezia: «Il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro esprime una condizione fondamentale di riferimento per l'uomo, è, nella memoria, una percezione originaria del costruire. Ognuno di noi, pensando ad una prima forma del costruire, pensa allo scavare».

Nella forza perentoria di questa prerogativa tettonica ho ricercato il senso della proposta.

Il progetto si articola in tre interventi: il *Museo della Murgia* collocato nell'area che, posta oltre il vuoto della Gravina, guarda verso la città; il *Basamento Caveoso* e il *Barisano*, dislocati in adiacenza all'aggregato storico.

Il *Museo della Murgia* assume la forma di un pozzo scavato e ha dimensione verticale comparata al campanile della Cattedrale.

Ho riflettuto sul valore che assumeva lo spazio di un museo scavato, volevo che avesse caratteri analoghi ai grandi spazi della cisterna del Palombaro, che ne evocasse la natura 'ctonia' commisurata alla dimensione ampia, quasi monumentale.

Il *Basamento Caveoso* e il *Barisano* sono edifici collocati sul bordo della Gravina, in continuità con le abitazioni della città storica.

Interpretando le abitazioni dei Sassi, questi edifici ne ricercano l'espressività tettonica della costruzione massiva: un processo compositivo di sottrazione, consente di ottenere spazi concettualmente cavi.

Il progetto per la cinta muraria di Chiaramonte Gulfi è stato elaborato in occasione del *10° Laboratorio Internazionale di Architettura (L'IdA)*. Chiaramonte Gulfi è una bella città in Sicilia, costruita sulle pendici degli Iblei. Arrivando da Catania, è netta la distinzione tra città e campagna, la città appare quasi fortificata; la cinta muraria determinata dalla costruzione delle case nella seconda metà del secolo passato, stabilisce un confine netto di separazione tra il nucleo urbano e la dimensione vasta della 'natur'. Dalla città si domina la vasta pianura che degrada lentamente verso il mare.

Raggiungendo Chiaramonte Gulfi riusciamo a cogliere immediatamente

i caratteri insediativi in rapporto alle forme del territorio: la misura del limite abitato, le geometrie dei tracciati, le giaciture dei monumenti e degli spazi interni delle piazze.

La bellezza della città è già riconoscibile nella chiarezza di questi rapporti.

Il 'limite' urbano è però oggi carente di qualità architettonica, i fabbricati che lo definiscono sono edifici privi di valore che, se hanno il pregio di segnare, attraverso la contiguità della costruzione, il confine evidente tra città e campagna, al tempo stesso ne negano l'affaccio. La città soffre di questa condizione di chiusura visiva, oltretutto se rapportata alla straordinaria bellezza del paesaggio.

Il progetto si misura con il valore insediativo delle moderne mura, ponendosi l'obiettivo di rafforzarne la qualità architettonica nei punti nodali della sua estensione. In questi nodi si individuano i luoghi che offrono spunti particolari per la declinazione del rapporto tra interno urbano ed esterno naturale.

L'articolazione e la gerarchia del progetto si compone e si misura con la scala delle mura del limite urbano e con quella del paesaggio.

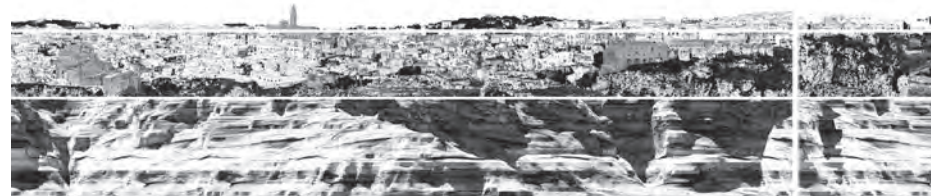
La torre da me progettata, collocata sul versante orientale della cinta muraria, ne costituisce uno dei capisaldi. Come un antico baluardo, la nuova struttura ne assume la stessa altezza. Con la sua forma pentagonale, rievoca i modelli dei complessi difensivi, provando a restituire un'immagine di possanza.

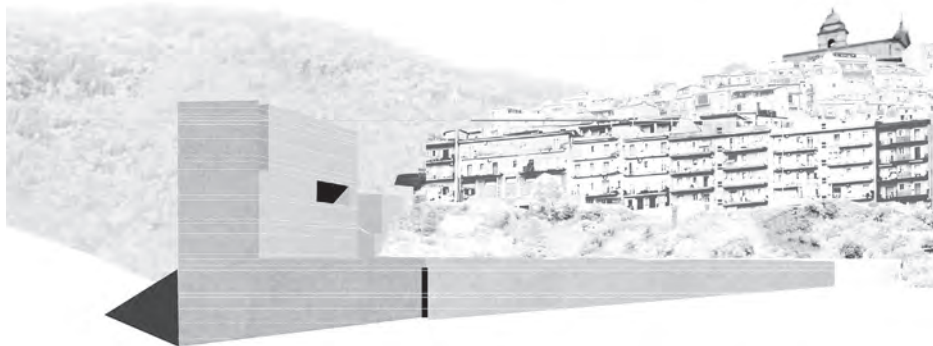
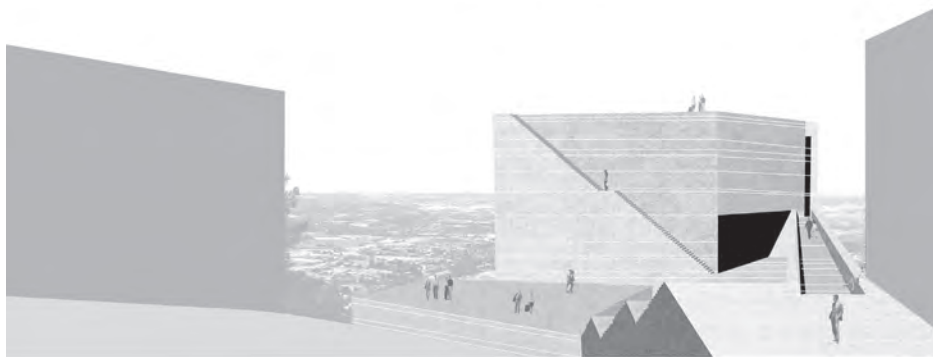
Il terzo progetto è quello per l'area dell'ex fiera di Genova.

Genova è una città di mare, la sua bellezza vive del rapporto con lo spazio dell'area portuale estesa a tutto il fronte urbano.

L'occasione del progetto è offerta da un concorso bandito sulla base di uno studio elaborato da Renzo Piano per la città che tenta di eliminare la cesura tra città e mare provocata dall'accrescimento portuale del secondo dopoguerra. Anziché riempire il mare per conquistare spazio, il disegno prevede che si predisponga un processo inverso in cui sia l'acqua a riconquistare spazio.

Ho affrontato questo tema provando, anche in questo progetto, a ri-





costruire il limite scandito dalle mura urbane, possenti sostruzioni che segnano il confine dell'espansione otto-novecentesca, ripristinandone l'antico rapporto di contiguità con l'acqua.

Ho provato a rifondare il rapporto tra città e mare assumendo per la ricostruzione di questo spazio urbano un nuovo paradigma insediativo in grado di coniugare la dimensione della città storica alla misura delle nuove unità edilizie e degli spazi vuoti che li relazionano. Un modello capace di definire un rapporto tra costruito e vuoto che compendi la discontinuità del costruito insieme alla finitezza delle nuove parti urbane. Una forma di città, che prova a ristabilire sul limite delle mura urbane una relazione significativa tra i vuoti d'acqua e le parti costruite: l'acqua assume il ruolo di intervallo necessario al riconoscimento dell'identità delle parti costruite, le quali, a loro volta, hanno il ruolo di misurare lo spazio del bacino rendendone evidente il carattere di spazio pubblico urbano.

Nella città di Messina è in corso un processo di riqualificazione su una vasta area del *waterfront*.

Un'area divenuta simbolo di uno strano destino che nega il mare a una delle più belle città di mare.

Un'immagine mitica accompagna la condizione geografica della città: il bacino d'acqua connota così fortemente il sistema insediativo da configurarsi come una grande piazza d'acqua, cuore della forma urbis di un'area estesa compresa tra Messina e Reggio Calabria.

Una condizione particolare colta anche attraverso lo sguardo di due illustri abitanti di questa terra: Antonello da Messina e Filippo Juvarra. Antonello raffigura la città di Messina guardandola dall'interno, scandisce la sequenza terra-acqua-terra che determina la centralità dello specchio d'acqua nel complesso sistema di relazioni tra sponde siciliana e calabrese.

Filippo Juvarra, ponendosi al centro dello Stretto, ha invece una visione della città affacciata sul mare, ne ipotizza, in un celebre disegno, la continuità architettonica del fronte attraverso la prosecuzione della storica *Palazzata*.

Nello sguardo di chi arriva nella città dal mare, la forma della 'falce', che connota lo spazio del porto ha sempre assunto, nella storia urbana della città, il carattere dell'eccezionalità.

Il forte S. Salvatore, la lanterna di S. Raineri, il lazzeretto, la cittadella fortificata, sono i monumenti che su essa sono stati edificati.

A Messina, come avveniva in tante città della Magna Grecia, è significativa la relazione architettonica tra queste emergenze monumentali esterne alla città, la struttura urbana e il luogo della natura: è evidente la persistente rappresentazione del rapporto che intercorre tra il tessuto edilizio, i monumenti nella zona falcata e gli elementi naturali (i margini collinari, il bacino del porto, il mare dello Stretto).

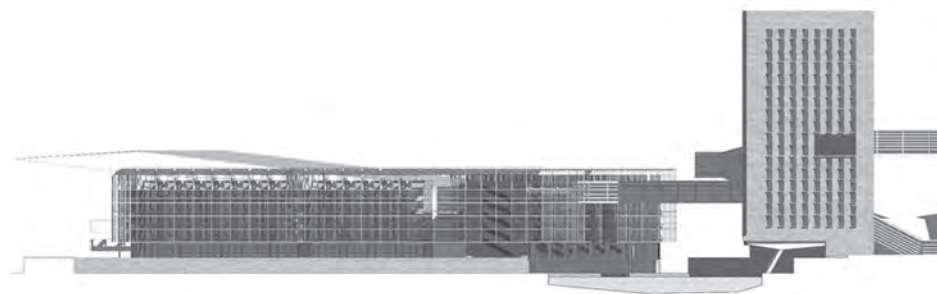
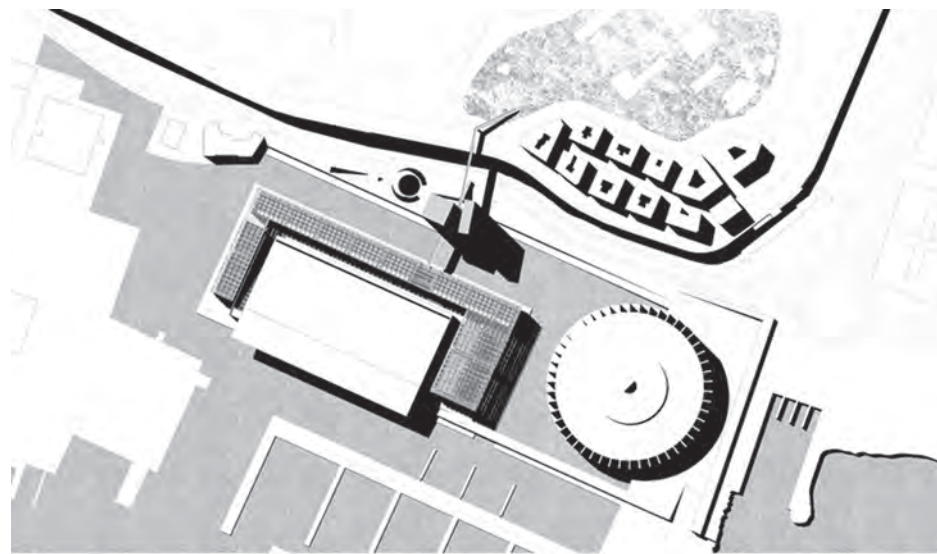
I disegni per un'architettura 'urbana' affacciata sul mare, pensata tra la zona della falce e la città consolidata, mostrano i primi risultati di una ricerca in corso orientata verso un'idea insediativa rivolta a vivificare l'unità tra città e paesaggio.

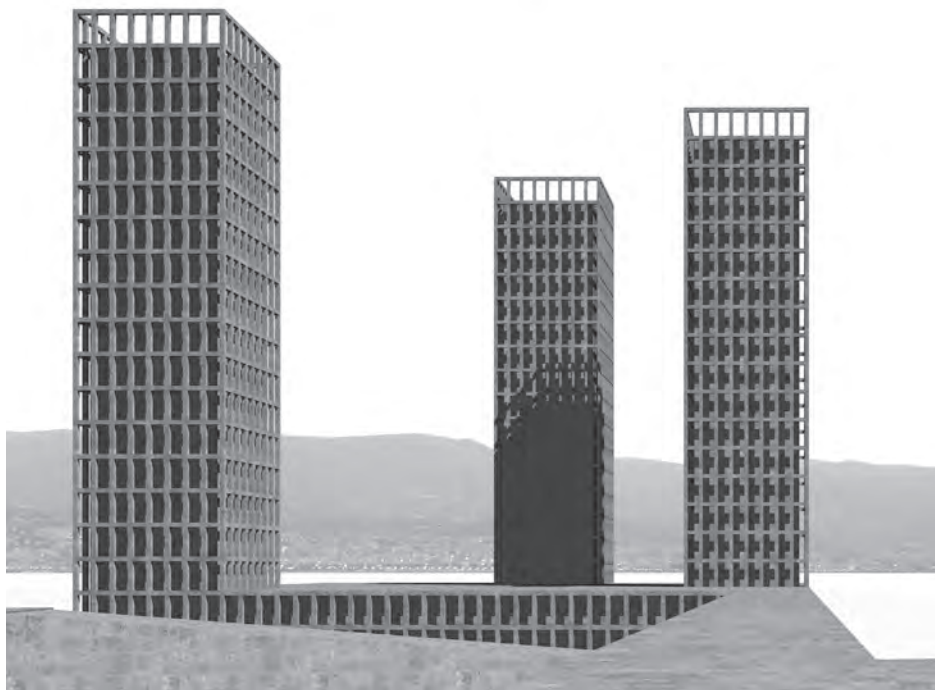
Su un basamento/piazza che segna l'argine del torrente che delimitava il nucleo storico, si ergono tre torri. Un complesso architettonico che interpreta il carattere insediativo dei monumenti della zona falcata: come per il forte *San Salvatore*, per la Cittadella, per la *lanterna* del Montorsoli, l'architettura delle torri assume il segno dell'eccezionalità.

Tre torri individuano il luogo di una piazza. Tre, il numero perfetto – sintesi del pari (due) e del dispari (uno) – espressione della totalità cosmica, cielo, terra, uomo; il numero minimo essenziale per individuare, attraverso la tensione tra gli elementi puntuali delle torri, lo spazio 'centrale' della piazza.

Tre torri, come le tre croci nelle raffigurazioni di Antonello: quasi l'ossessione di un enigma nella composizione degli elementi verticali che misurano la profondità del paesaggio. Un paesaggio immaginario quello delle raffigurazioni di Antonello, ma vero – ancor più reale nella capacità di astrazione dei suoi caratteri.

Nel ritmo della successione delle torri che inquadrano il paesaggio si individua un ordine capace di dare misura al paesaggio. Un ordine basato sul sentimento sacro del limite, a cui si associa una sensibilità che registra, quell'arte di saper vedere l'orizzonte come «momento di chia-





rificazione e maturazione corale di un modo di intendere l'esistenza "urbana" al cospetto della natura».

La stessa sensibilità che si ritrova nel dispositivo spaziale del portico greco: in quello spazio elementare delimitato da una fila di colonne che si reiterano inquadrando il paesaggio esterno. Come avviene a Priene, o in tante altre agorà dello spazio greco, in cui il grande colonnato del margine definisce una piazza che si apre verso l'orizzonte.

Didascalie

Fig. 1: Progetto per Matera elaborato con Pola Raffa nell'ambito del Workshop *La città scavata: Paesaggio di patrimoni tra tradizione e innovazione*, svoltosi a Matera e organizzato da Antonio Conte dell'Università degli Studi della Basilicata,

Fig. 2: Progetto per Chiamonte Gulfi elaborato insieme a Renato Capozzi, Carlo Moccia e Federica Visconti al *10° LI'd'A*, Laboratorio Internazionale di Architettura diretto da Laura Thermes: *Il progetto dell'esistente e il restauro del paesaggio. Chiamonte Gulfi, continuare un mondo.*

Fig. 3: Progetto per Genova elaborato in occasione del concorso di idee per la ristrutturazione delle aree -ex Fiera del mare di Genova, Blueprint Competition, insieme a Carlo Moccia e Antonello Russo, con Domenico Cristofalo, Nicoletta De Rosa, Fabrizio Guglielmino, Ottorino Letizia.

Fig. 4: Progetto per Messina nell'area della foce del torrente Portalegni, oggi via Tommaso Cannizzaro, in prossimità del cavalcavia del fascio dei binari ferroviari.

Living [MT2]_Metro Torino 2 come patrimonio per la rigenerazione della città-paesaggio, nell'attualizzazione dei suoi paradigmi: per una "terza via"

Nadia Caruso

Politecnico di Torino, DIST - Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, ricercatore universitario, ICAR 20, nadia.caruso@polito.it

Alessandro Mazzotta

Politecnico di Torino, DIST - Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, ricercatore universitario, ICAR 12, alessandro.mazzotta@polito.it

Dal punto di vista dei modi di interpretare progettualmente il rapporto tra linee di trasporto di massa sotterranee e qualità dello spazio fisico, l'Italia è stata caso-scuola di raffinata creatività: il riferimento è sia all'esperienza delle prime linee di metropolitana milanese, per le quali il progetto di comunicazione diventa occasione per integrare concept architettonico e design diffuso, che emerge a caratterizzare puntualmente la scena urbana; sia al caso delle "Stazioni dell'Arte" napoletane, con particolare riferimento ad alcuni interventi impostati su uno stretto legame tra rigenerazione sociale e qualità dello spazio fisico, riverberando la cura architettonica posta nei nodi di accesso alla metropolitana anche nei dintorni insediati, in termini di strategia per riannodare complesse e talvolta degradate realtà urbanizzate.

Per Torino la coincidenza potenzialmente virtuosa tra l'avvio del processo di revisione del Piano Regolatore Generale e l'approvazione del tracciato di una seconda linea di metropolitana è preziosa per indagare una modalità di approccio alla rigenerazione urbana in grado di recepire la preziosa eredità di queste esperienze, trovando una direzione propria per elaborarle, anche in relazione alle identità dei luoghi e alle contingenze della contemporaneità.

Si tenta di perseguire questo obiettivo anche a mezzo di una riflessione nella direzione di una sintesi tra i differenti punti di vista che hanno animato - per molti decenni e da differenti premesse culturali di partenza - la tradizione della cultura politecnica ad indagare il rapporto tra progetto e ambiente, a mezzo di una ulteriore enfaticizzazione del carattere multidisciplinare dell'approccio al riguardo.

Trasformazioni della contemporaneità: il PRG di Torino del 1995

Il piano regolatore torinese risale al 1995, ad opera dei due noti architetti milanesi Vittorio Gregotti e Augusto Cagnardi. Il processo di piano inizia negli anni '80 con l'adozione di un primo progetto preliminare, a cui fanno seguito numerosi incarichi per studi e progetti, fino ad un nuovo progetto preliminare nel 1991. Il piano racchiude i temi politico-disciplinari di questo periodo storico: un'attenzione per il disegno urbano e una grande offerta immobiliare, al fine di rispondere alle necessità di "modernizzazione" e di "competitività" della città in declino. Il piano fa leva sulla presenza di aree industriali dismesse (2,5 milioni di metri quadri) e la necessità di attuare la svolta verso la terziarizzazione della città post-fordista. Il disegno di un nuovo assetto urbano è quindi stret-

tamente legato all'alleanza strategica con le Ferrovie dello Stato e le maggiori industrie torinesi (Fiat, Michelin, Savigliano, ex Teksid). La Spina Centrale è il nucleo dell'assetto urbano proposto dal PRG ed è suddivisa in 4 ambiti di trasformazione. La "spina" è il termine scelto per richiamare il percorso, la dorsale cittadina, che interrando la ferrovia dà luogo al passante ferroviario. L'infrastruttura è quindi il perno centrale del disegno di piano, a cui si accompagna la trasformazione delle numerose aree dismesse circostanti che permettono: la ricucitura tra quartieri tradizionalmente separati, la realizzazione di un ampio boulevard, l'inserimento di nuove funzioni residenziali e terziarie.

Il boulevard superficiale (con la ferrovia sotterranea) costituisce un nuovo asse di scorrimento che dall'area centrale di Spina 1 (ambito sud di circa 142.000 mq) prosegue fino a Spina 4 (Torino nord) circondato da funzioni centrali e stazioni del sistema ferroviario metropolitano, residenze e aree verdi. La costruzione del boulevard è avvenuta per parti, con l'apertura dell'ultimo tratto solo recentemente (2018). Progressivamente si è cercato di mantenere una coerenza almeno parziale di arredo urbano e nelle infrastrutture di superficie. Nel 2006 l'apertura della prima linea della metropolitana torinese arricchisce lo scenario. La linea è stata completata grazie alla spinta propulsiva dei Giochi Olimpici Invernali del 2006 e interseca l'asse della Spina Centrale, garantendo l'interscambio modale tra mezzi di trasporto pubblico e privato. Se il disegno urbano del PRG rappresenta il dibattito disciplinare degli anni '80, ad oggi appaiono evidenti le sue contraddizioni e criticità: in primis la rigidità della struttura urbana proposta, che implica una difficoltà di attuazione e il ricorso a numerose varianti (più di 300), un eccesso di offerta immobiliare sulla quale impatta la crisi economico-finanziaria mondiale, diversi effetti sulla qualità architettonica delle trasformazioni attuate e sulle bonifiche delle aree industriali dismesse. Dal punto di vista infrastrutturale e di mobilità, l'asse di scorrimento veloce che attraversa le aree centrali della città costituisce un anacronismo rispetto alla necessità di ampliare l'offerta di trasporto pubblico e al contenimento della mobilità privata, anche in relazione alla necessità di diminuire il consumo di energia fossile.

La linea 2 della Metropolitana di Torino: un'occasione di rilancio

La città di Torino attraversa un momento di particolare difficoltà: finanziaria e politica, ma anche relativa al suo contesto socio-economico (alti tassi di disoc-

cupazione, aumento delle disuguaglianze economico-sociali) e in merito al governo cittadino. Dopo i primati nazionali relativi alla sperimentazione di progetti integrati complessi, piani strategici, grandi eventi, sembra mancare una spinta al cambiamento. Gli attori locali si muovono su piani e fronti frammentati e, a volte, non coerenti.

Dopo il PRG del 1995, che faceva delle infrastrutture il perno per la definizione dell'assetto urbano, dal 2017 il Comune ha iniziato i lavori per la revisione dello strumento urbanistico (Delibera del Consiglio Comunale del 22 maggio 2017). Purtroppo però di questo processo non vi sono ancora elementi certi o documenti tecnici accessibili.

Una nuova infrastruttura costituisce tradizionalmente uno stimolo per la trasformazione urbana. La città di Torino potrebbe beneficiare della nuova linea di metropolitana per attirare operatori privati, al fine di rilanciare alcune trasformazioni urbane. Questo dovrebbe avvenire, se possibile, in linea con la definizione del nuovo strumento urbanistico cittadino, per garantire uno scenario di coerenza e di equità spaziale, evitando una trasformazione per parti. Risolvere l'attenzione cittadina per la rigenerazione urbana come strumento di azione integrata, sarebbe auspicabile che gli interventi non si limitino alla dimensione fisica, ma facciano leva anche su misure sociali ed economiche. Come già accennato, l'attrazione degli investitori è al momento uno degli elementi più critici per Torino: i valori immobiliari bassi non consentono agli operatori di rientrare dei costi di trasformazione. Nel caso del progetto della linea 2 è quindi necessario porre attenzione al ritorno economico anche in termini di servizi per gli abitanti e all'aumento di valore immobiliare delle aree interessate dal passaggio della nuova linea.

Metro Torino line 2: tra paesaggi storici e paesaggi dell'innovazione

Il tracciato definitivo del tratto urbano della seconda linea di metropolitana sotterranea di Torino è stato approvato alla fine del 2018.

A differenza della prima linea, che scorre lungo i viali delle espansioni ottocentesche e novecentesche, ma non interseca il centro storico vero e proprio, la specificità della futura linea 2 è quella di infrastruttura sotterranea di penetrazione del cuore antico della città.

Questa connotazione, nell'ambito dell'avanzamento del processo di definizione del progetto, ha indotto l'esigenza di ulteriori verifiche: sia in relazione alle

preesistenze archeologiche, sia alle alberate nei luoghi della monumentalità. Tali approfondimenti hanno determinato il ripensamento della collocazione di alcune delle stazioni più centrali, compresa quella di interscambio in corrispondenza dello scalo ferroviario di Porta Nuova, in un'ottica di attenzione alla città-paesaggio fortemente connotata dai segni della sua identità storico-culturale. Da un altro punto di vista, sono state apportate modifiche di tratti della linea a seguito della presa d'atto della mancata appetibilità - fino a questo momento - da parte di possibili operatori interessati agli sviluppi immobiliari relativi ad alcune aree di trasformazione.

In altri casi, alcune stazioni sono state ricollocate in posizioni ritenute più strategiche, in relazione alle specifiche aree di rigenerazione sulle quali si sono consolidati negli ultimi anni sia segni concreti di riattivazione, sia indirizzi strategici leggibili come segnali per un ulteriore sviluppo nei prossimi anni: è il caso del quadrante occidentale del comparto dell'ex area industriale Fiat di Mirafiori, prossima città-paesaggio dell'innovazione legata al Advanced Manufacturing.

Paesaggio costruito e ambiente costruito: mix design come fondamento per la “terza via”

Il progetto didattico “Living [MT2]_The surroundings of Metro Torino Line 2 as Vibrant Urban Places. 2019 Edition_Around the Universities Campuses” è stato finanziato nell'ambito del bando didattica 2019 del progetto di eccellenza Miur 2018-2022 del dipartimento interuniversitario DIST (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio) del Politecnico di Torino, orientato all'attività di ricerca in senso fortemente multidisciplinare.

La formula è quella dell'atelier di tesi, attualmente work in progress: 15 tesisti, afferenti ai Collegi in Architettura e in Pianificazione del Politecnico di Torino, si occupano dell'intero tratto urbano della futura linea di metropolitana. Il processo è strutturato con attività (seminari pubblici, sopralluoghi, viaggi studio, seminari, tavole rotonde convegni) che muovono anche dalla volontà di intersecare le tre missioni dell'istituzione universitaria italiana.

L'atelier stesso è avviato nella traccia dell'attenzione ad affrontare nella didattica temi territorialmente estesi, con ricadute complesse sull'abitare la città. Oggetto di studio non sono le specifiche stazioni - già definite nell'ambito delle linee guida della “Carta di Architettura”, elaborata dal gruppo di lavoro che fa riferimento alla società mandataria Systra -, ma il riverbero sulle possibili prati-





che di rigenerazione spaziale a scala microurbana, individuando nel rapporto tra urban design ed environmental design un' importante lente critica di sintesi. Tale intenzione è declinata con l'obiettivo di sviluppare per gradi - dunque, anche con approfondimenti e implementazioni in altri lavori didattici successivi - la riflessione operativa su una specifica tematica: la messa in relazione del paradigma del "paesaggio costruito" con quello di "ambiente costruito" secondo uno sguardo ancora più complesso, in termini di multidisciplinarietà. Si tratta di paradigmi storicamente caratterizzanti l'identità delle attività di ricerca, didattica e terza missione di molti docenti e ricercatori dell'area dell'Architettura e del Territorio che operano nella sede del Castello del Valentino del Politecnico di Torino, raggruppati ora in due dipartimenti.

Il concetto di "paesaggio costruito" è stato approfondito, a Torino, nel solco di una riflessione ultratrentennale multidisciplinare sul rapporto tra progetto e ricerca. E' stato declinato a partire dall'intuito di Aimaro Isola (in team di collaborazione tra discipline) nell'interpretare anche didatticamente - proprio tenendo aperta la finestra sulla lezione dell'urbanizzato torinese pre-moderno e moderno - lo sguardo alla scala insediativa come rifondativo del rapporto tra l'abitare (nel significato ampio del termine) e l'identità dei territori, nell'interazione tra natura-artificio e tra tecnica - forma: una sorta di antidoto alla "violenza" di parte *della* architettura moderna e contemporanea e *sulla* architettura stessa.

Da un altro punto di vista, il riferirsi al concetto di "ambiente costruito" - nell'ambito di riflessioni portate avanti da altri docenti - ha rappresentato l'intenzione convinta (con largo anticipo rispetto all'attuale dibattito) di introdurre nella riflessione sul progetto nella didattica anche i temi della sostenibilità ambientale, in connessione con gli aspetti sociali e economici, sempre con un metodo che pone al centro lo sguardo multidisciplinare centrato su una lettura transcalare.

La messa in relazione di tale sensibilità con gli aspetti di assetto del territorio - la cui lettura complessa e interscalare ha essa stessa una tradizione corposa di studi al Politecnico di Torino, con modalità ancora più articolata e con ricchezza di sguardi disciplinari sempre più ampia - ha determinato il consolidamento di gruppi di ricerca che oggi condividono un' accezione complessa del concetto di "architettura del paesaggio" e di "resilienza".

Credits

“Living [MT2]_The surroundings of Metro Torino Line 2 as Vibrant Urban Places. 2019 Edition_Around the Universities Campuses”.

Partnership istituzionale Living [MT2]: Dist-Politecnico di Torino, DASTU Politecnico di Milano, Etsav Barcellona.

Comitato scientifico del progetto Living [MT2]: Francesca Abastante, Grazia Brunetta, Davide Canone, Nadia Caruso, Alessandro Castagnaro, Daniela Ciaffi, Giancarlo Cotella, Pia Davico, Carlo Deregibus, Roberto Dulio, Elena Durando, Giulietta Fassino, Franc Fernández, Stefano Ferraris, Alessandro Gabbianelli, Carolina Gaiamo, Benedetta Giudice, Luigi La Riccia, Carlos Llop, Alessandro Mazzotta, Eugenio Morello, Alessandro Pezzoli, Bianca Maria Rinaldi, Caterina Salvà, Elisabetta Vitale Brovarone, Angioletta Voghera;

Proponente e coordinatore: Alessandro Mazzotta;

Responsabile gestionale: Stefania Guarini

Comitato organizzatore fase “The prolog”: Carlos Llop, Alessandro Mazzotta, Flavia Saponaro;

Comitato tecnico-scientifico fase “The Spring Seminar”: Elena Bertoni, Giacomo Pregnolato, Giulio Gabriele Pantaloni

In collaborazione con:

- Assessorato ai Trasporti e alla Viabilità del Comune di Torino. Assessore Maria Lapietra.
- Comune di Torino, Area Mobilità: Elena Bosio, Filippo Orsini, Giuseppe Serra, Amerigo Strozzi.
- Agenzia della Mobilità Piemontese: Licia Nigrogn.
- Urban Lab Torino: Elena Dellapiana, Giulietta Fassino, Chiara Lucchini.

Hanno collaborato alla discussione nei seminari: Elena Dellapiana, Paolo Mellano, Carlo Deregibus (Dad – Politecnico di Torino), Carlo Alberto Barbieri (Dist-Politecnico di Torino), Giuseppe Dell’Aquila (per Systra), Walter Nicolino (Next City Lab), Luca Baraldi (comitato spontaneo Metro Linea 2 Nord), Daniele Belleri, Andrea Cassi (Carlo Ratti Associati)

Didascalie

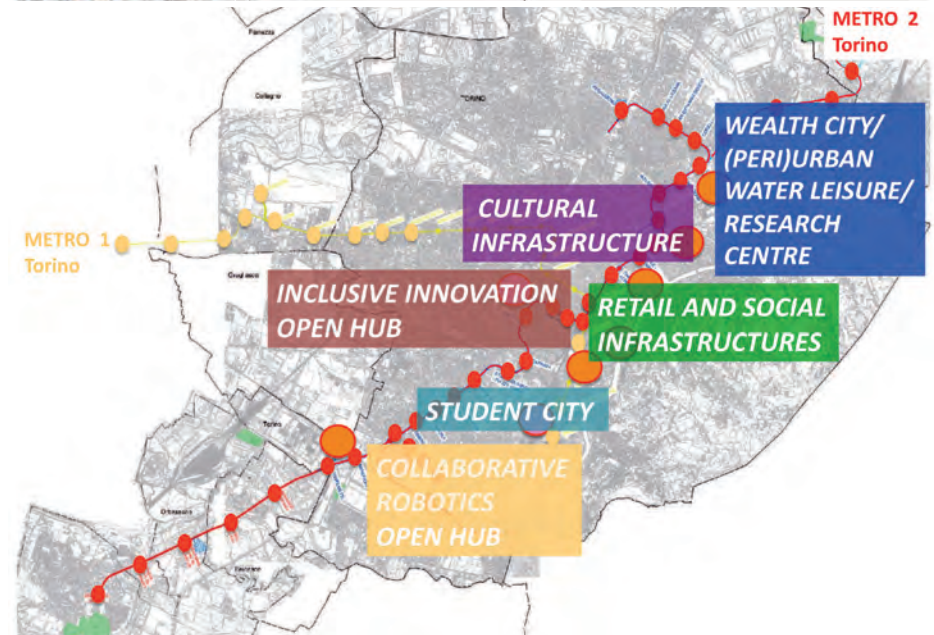
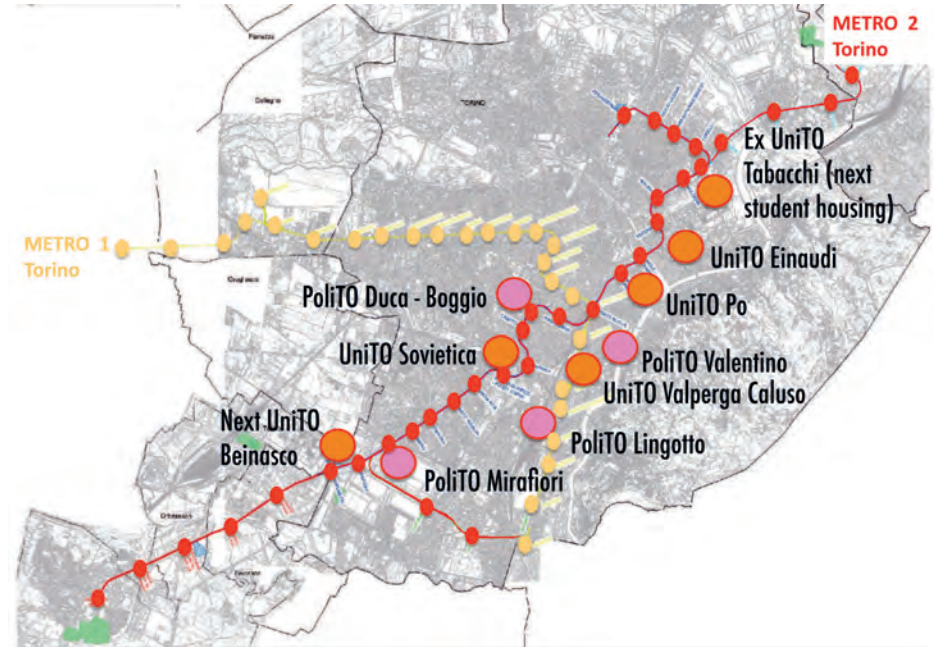
Fig. 1: Milano, Gae Aulenti: l’intersezione tra linee metropolitane si estrude in spazio urbano, a mezzo di un intervento che ha generato dibattito.

Fig. 2: Napoli, Alessandro Mendini per la Metro 1, stazione Salvator Rosa: l’arte si espande nel tessuto urbano e lo rigenera.

Fig. 3: (in alto), Metro Torino Linea 2 e Campus universitari torinesi (UniTO e PoliTO); (in basso), la rigenerazione urbana attorno ai Campus come strumento di attualizzazione delle identità del policentrismo urbano.

Fig. 4: Torino, attorno alla fermata “Cimarosa-Tabacchi” della futura linea 2 di metropolitana. Relazioni strutturanti di rigenerazione per un nuovo Leisure Centre/ Research Center (peri) urbano: work in progress tesi di laurea magistrale, studenti Nicolò Pasquarelli, Giulia Quaranta, Omri Strauss.

Bibliografia





Gustavo, Ambrosini; Carlo Alberto, Barbieri; Carlo, Giammarco; Luca, Reinerio (a cura di) (1999), *Progetti integrati per la riqualificazione urbana. Ricerche progettuali sull'area metropolitana torinese: metodologie e strumenti*, Torino, Celid.

Arnaldo, Bagnasco (1990). *La città dopo Ford. Il caso di Torino*, Torino, Bollati Boringhieri; Liliana, Bazzanella; Carlo, Giammarco; Aimaro, Isola; Rigamonti, Riccarda (1998), *Abitare luoghi intermedi: la trasformazione del paesaggio tra Saluzzo, Manza e Verzuolo* (a cura di Massimo Crotti, Piero Felisio, Paolo Mellano), Torino, Celid.

Liliana, Bazzanella; et al. (1984). *Progetto. Storie e Teorie*, Torino, Celid.

Grazia, Brunetta; et al (2019), "Territorial Resilience: Toward a Proactive Meaning for Spatial Planning", in *Sustainability*, 11(8), 2286.

Nadia, Caruso; Elena, Pede (2016). "Ex Diatto-Ex Westinghouse, due casi emblematici per le politiche di rivitalizzazione delle aree industriali torinesi", in Emiliana Armano, Carlo Alberto Dondona, Fiorenzo Ferlino, *Postfordismo e trasformazione urbana. Casi di recupero dei vuoti industriali e indicazioni per le politiche nel territorio torinese* pp. 205–222, Torino: IRES-Regione Piemonte.

Nadia Caruso, Elena Pede, Cristiana Rossignolo (2019). *The Reinvention of Turin's Image: A New Identity Between Economic Uncertainty and Social Issues*, *disP-The Planning Review*, 55(1), pp 6–17.

Daniela, Ciaffi; Silvia, Crivello; Luca, Davico; Alfredo, Mela (2019), *Torino. Economia, governo e spazi urbani in una città in trasformazione*, Rubettino, Soveria Mannelli.

Città di Torino, (2005). *Periferie 1997-2005*. Torino, Città di Torino.

Antonio, De Rossi; Giovanni, Durbiano; Francesca, Governa; Luca, Reinerio; Matteo, Robiglio (a cura di), *Linee nel paesaggio. Esplorazione nei territori della trasformazione*, Torino, Utet.

Fondazione Ordine Architetti Milano, *Le grandi trasformazioni urbane. Una ricerca e un dibattito per gli scali milanesi*, Milano, Laura Montedoro edizioni.

Alessandro, Gabbianelli (2018), "Società, ecologia e memoria nel progetto di rigenerazione urbana", in

Andrea, Guerra; Manuela, Morresi (1996), Gabetti e Isola. *Opere di architettura*, Milano, Electa.

Aimaro, Isola (2004), *Violenza nell'architettura*, Firenze, AlÓN EDIZIONI.

Alessandro, Mazzotta; Stefano, Pujatti (a cura di) (2010). *2kmoltre. Il pontile come spazio insediativo sostenibile per il loisir: progetti per Lignano Sabbiadoro*, Torino, Celid.

Regione Piemonte (2004) *Valutare i programmi complessi*, Savigliano, L'artistica editrice.

Bianca, Rinaldi; Tan, Puay Wok (2019) *Urban Landscapes in High-Density Cities: Parks, Streetscapes, Ecosystems*, Basel, Birkhäuser.

Silvia, Saccomani (2001). "Torino: Le aree industriali dismesse fra strategie di sviluppo e trasformazione immobiliare", in Egidio, Dansero; Carolina, Giaino; Agata, Spaziant, *Se i vuoti di riempiono. Aree industriali dismesse: Temi e ricerche* pp. 123–133, Firenze, Alinea.

Costruire con la memoria dell'assenza. Pescara del Tronto¹

Michele Montemurro

Politecnico di Bari, DICATECH - Dipartimento di Ingegneria Civile del Territorio Edile e Chimica, ricercatore universitario, ICAR 14, michele.montemurro@poliba.it

La bellezza di un territorio fragile

La bellezza delle città collinari italiane è nella autenticità delle loro forme, della loro relazione con le forme fisiche del territorio e nella permanenza dei caratteri identitari, frutto di una millenaria armonia tra forme dell'uomo e forme della natura e di radicate tradizioni insediative/abitative in grado di definire le grammatiche costitutive di architetture e parti urbane, attraverso processi di rigenerazione spesso sollecitati da eventi distruttivi (Venezia 2016).

Il nostro Paese ha infatti una forte esposizione al rischio naturale (sisma, frane, inondazioni, ecc.) per la "fragilità" dei numerosi insediamenti urbani che, collocati in contesti critici, in aree interne o costiere, ne esaltano la bellezza attraverso il modo in cui le loro forme interpretano la articolata conformazione orografica dei territori.

I frequenti disastri naturali (i recenti eventi sismici, le alluvioni a Livorno ed in Liguria) suscitano una forte domanda di sicurezza da parte delle comunità colpite e allo stesso tempo, il disagio della loro condizione di emergenza "cronica" produce una diffusa nostalgia dei luoghi perduti e una forte volontà di ricostruzione della loro bellezza come ritorno alla "normalità". La volontà di rimanere nei luoghi colpiti e continuare ad abitarli, sostanza la scelta di ricostruire le città "dove erano" come espressione del radicamento culturale delle popolazioni al proprio territorio.

La ricostruzione tuttavia, ha bisogno di una rifondazione metodologica da affrontare con un approccio multiscale e multidisciplinare che compendi le ragioni più strettamente "tecniche" (finalizzate alla mitigazione dei rischi) con quelle "estetiche" (definite dai rapporti di forma). La predisposizione di un progetto di "manutenzione del territorio" (Barca 2013) per le Aree Interne del Paese, a partire dalla prevenzione e mitigazione del rischio sismico e del rischio idrogeologico, può consentire di promuovere la diversità naturale e culturale e concorrere ad una nuova strategia di sviluppo basata sulla messa in valore delle differenti identità. La scelta di "ricostruire dove era" offre un'alternativa alla tristemente nota strategia speculativa delle "new towns" e consente alle popolazioni colpite di tornare a vivere nei luoghi di origine e di

ricostruire anche gli aspetti immateriali della realtà come la bellezza, la cultura, la coesione sociale, la partecipazione, espressione del radicamento culturale al proprio territorio.

Il progetto deve assumere, quindi, nuova centralità, riconoscendo il valore degli ordini formali preesistenti alle diverse scale come matrici attive e proattive per la valorizzazione dei caratteri identitari delle città e dei territori, per ridurre la vulnerabilità e rinnovare la bellezza dei paesaggi italiani, esito della relazione feconda tra forme costruite e forme naturali.

L'obiettivo di coniugare la mitigazione dei rischi con la identità della forma urbana viene affrontato nella ricerca attraverso il riconoscimento di una dimensione conforme degli interventi per "unità urbane elementari" di valore formale e strutturale, definite attraverso operazioni sul costruito (demolizione, diradamento, densificazione, contraffortamento) e sul suolo (terrazzamento, costipazione, sostruzione, arginamento).

Il progetto per la ricostruzione di Pescara del Tronto affronta il tema sotto un duplice aspetto, il rapporto con il suolo e la ricerca della forma della città secondo principi insediativi coerenti con la nuova topografia generata dall'azione del sisma.

La corrispondenza tra gli elementi di contenimento del suolo, le fondazioni, le forme insediative ed abitative e la terra, definisce i valori identitari di quel luogo riallacciando la continuità interrotta con la memoria in maniera non mimetica o nostalgica.

Costruire/ricostruire i territori fragili « significa collaborare con la terra (...) contribuire a quella lenta trasformazione che è la vita stessa della città (...) 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, 1981).

Costruire con "la memoria dell'assenza": Pescara del Tronto

L'obiettivo della ricerca è stato l'individuazione di una metodologia progettuale attraverso cui si possano definire appropriati modelli per

la costruzione/ricostruzione della città collinare italiana, capaci di coniugare il tema della sicurezza con quello dell'identità.

A Pescara del Tronto è stato affrontato il tema della ricostruzione totale "dov'era" della città su promontorio acclive, sullo stesso sito della precedente ma con altre forme. Il metodo individuato cerca di compendiare questioni strutturali (consistenza geologica del suolo, stabilità strutturale, sicurezza degli spazi pubblici, comfort abitativo e funzionale) e questioni formali (rapporto tra sostrato orografico e tipi urbani, rapporti spaziali tra vuoti urbani e edificato) secondo un approccio multidisciplinare e "multiscalare" rispetto allo spazio analizzato (territorio, città, architettura).

Nella fase conoscitiva della sperimentazione progettuale, è stata definita e indagata la "stanza territoriale" corrispondente allo spazio interno ed unitario della valle del Tronto nel comune di Arquata di cui faceva parte Pescara, individuando le relazioni tra le forme geografiche dei siti (punta, promontorio, versante, sella, acrocoro) di fondazione dei nuclei urbani e le loro forme insediative (città-strada lineare, città di versante terrazzata, nucleare su promontorio, ecc.).

Il confronto tra la stratigrafia geolitologica e la forma fisica del sito ha permesso di individuare la nuova estensione dell'area di sedime per la ricostruzione di Pescara del Tronto, le forme tecniche di contenimento del suolo e le forme costruttive più appropriate. Le fondazioni assumono il valore di radice costruttiva e matrice tipo-morfologica del nuovo impianto urbano: la revisione critica del principio insediativo, della forma aggregativa e della densità della città preesistente è stata sviluppata in funzione della possibilità di individuare le unità urbane elementari in grado di costituire i morfemi sintattici di una ricostruzione urbana volta a "restaurare" l'identità degli spazi urbani, per ricostruire in sicurezza in modo coerente con la nuova forma del suolo che il sito ha assunto.

Nel caso di Pescara del Tronto questa operazione è stata più complessa in quanto in assenza di riferimenti fisici è stato necessario operare una articolata ricerca per ricostruire la sua struttura urbana e la sua congruenza con la morfologia naturale, individuando le unità tipo-

morfologiche preesistenti significative per il progetto come il percorso matrice, il sistema terrazzato, il tessuto di case a schiera.

Le parti del progetto declinano in maniera identitaria il paradigma della relazione morfo-tipologica in funzione della conformazione del suolo su cui si insedia. Si riconosce, in questo, il modo in cui la città collinare italiana assume le forme della terra come proprie “radici etimologiche” (Martì Aris 2009) esprimendo attraverso le forme dell’architettura una relazione profonda con le forme della terra, costruendo la bellezza di un luogo.

L’idea di città individuata coniuga i sistemi di contenimento, i terrapieni, i terrazzamenti con il tessuto edilizio lineare e compatto, costituito da case aggregate a schiera in sistemi lineari ed interconnessi insediati su versante. Permane la struttura formale basata sulla strada principale con i fronti continui che conduce alla chiesa di Santa Croce ricostruita, affacciata nel vallone: da essa si diparte un tessuto di strigae perpendicolari al vallone e parallele alla via Salaria che si concludono contro i versanti che delimitano il fondovalle.

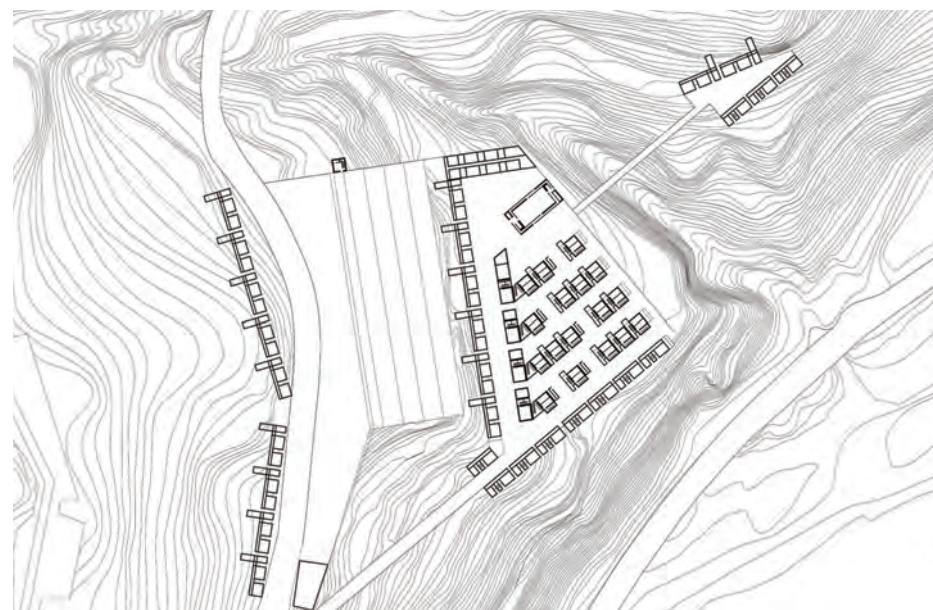
Le abitazioni, aggregate a schiera, sono costituite da una articolazione di stanze murarie separate dagli spazi connettivi in legno intelaiati, disposte su due e tre livelli e radicate al sottosuolo attraverso una stanza ipogea; le fondazioni e i basamenti unificano le schiere ed interpretano la pendenza trasversale del suolo raccordando le strade parallele poste a livelli diversi.

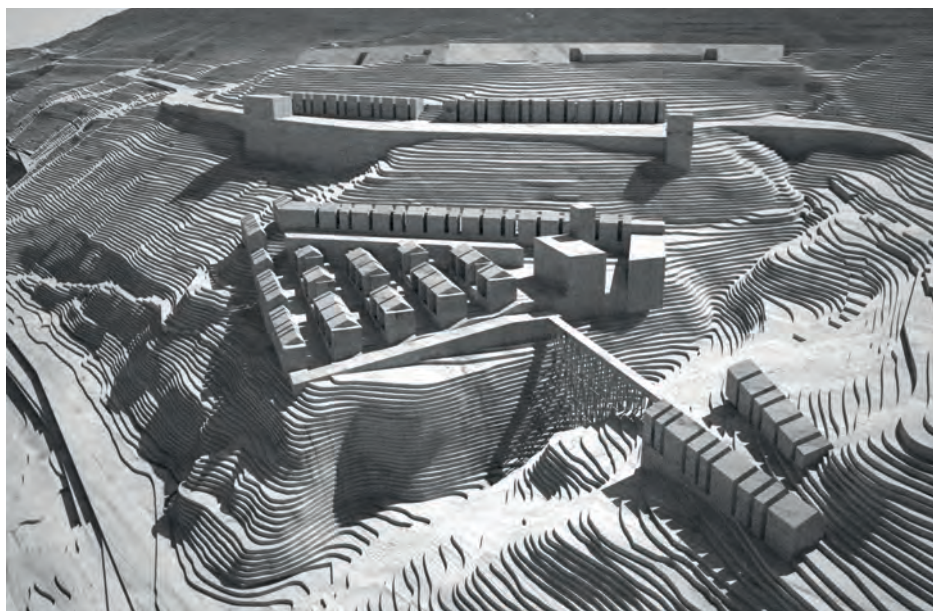
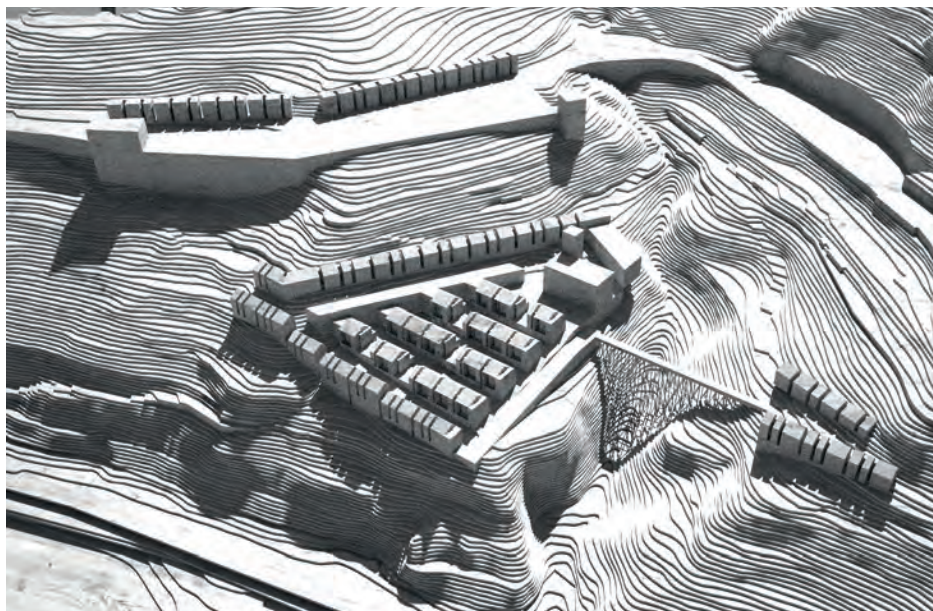
Natura e architettura diventano nuovamente parti costitutive della forma urbana restituendo attraverso il progetto identità e riconoscibilità ai luoghi e senso di appartenenza alle comunità che possono tornare ad abitarli.

Conclusioni

La volontà di ricostruire le città colpite li “dov’erano” può assicurare il ritorno alla “normalità” auspicato dalle popolazioni, ristabilendo la continuità di una tradizione abitativa e costruttiva, a partire dalla ricostruzione per unità urbane elementari.

Le catastrofi naturali che cancellano l’identità di intere aree geogra-





fiche producono all'interno di nazioni come quella italiana la perdita progressiva della propria identità, della sua parte più tipicamente rappresentativa sotto l'aspetto fisico, sociale, produttivo. La sicurezza di queste aree si deve coniugare con il ritorno delle popolazioni nei luoghi colpiti e ricostruiti in quanto ritornare ad abitare e produrre nei propri luoghi, nella propria terra, assume un valore strategico nel processo di ricostruzione sociale e ambientale. Per ricostruire la città colpita "dov'era", evoluta, sicura ma riconoscibile, è necessario ripartire dal riconoscimento del significato profondo delle relazioni interscalari con il territorio, con il tessuto urbano ed i suoi spazi, con le singole architetture che i nuovi interventi devono ristabilire. Trasformare quindi per conservare a partire da una conoscenza profonda di quello che è stato per definire modelli e metodi di intervento in grado di assumere la complessità esistente e di ricostruirla con la sua propria identità. In questo senso, il riconoscimento delle unità urbane elementari come morfemi significativi ed espressivi delle relazioni fondative della città collinare italiana con le forme della terra, assunti come strumento progettuale per ricostruire i luoghi colpiti attraverso la reinterpretazione dei caratteri e delle spazialità urbane in continuità con le forme costruttive e tecniche del consolidamento, costituisce l'ipotesi teorica e sperimentale della ricerca.

Note

¹ Il contenuto di questo saggio esprime alcuni e parziali esiti della ricerca su "identità e sicurezza", avviata nei Dipartimenti Dicar e Dicatech del Politecnico di Bari sulle zone colpite dal sisma del 2016 dell'alta valle del Tronto e sviluppata all'interno di un Laboratorio di Laurea, sotto il coordinamento dei proff. D.Foti e M. Montemurro, costituito dagli studenti A.Amendola, G.Chiapperino, O.Giuga, F.Lorusso, M.Montaruli, A.Musaio..

Didascalie

Fig. 1: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento.

Fig. 2: Pescara del Tronto, planimetria di progetto. relazione tipo-morfologica tra le forme della terra e le forme dell'architettura.

Fig. 3: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento. Vista Nord.

Fig. 4: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento. Vista Est.

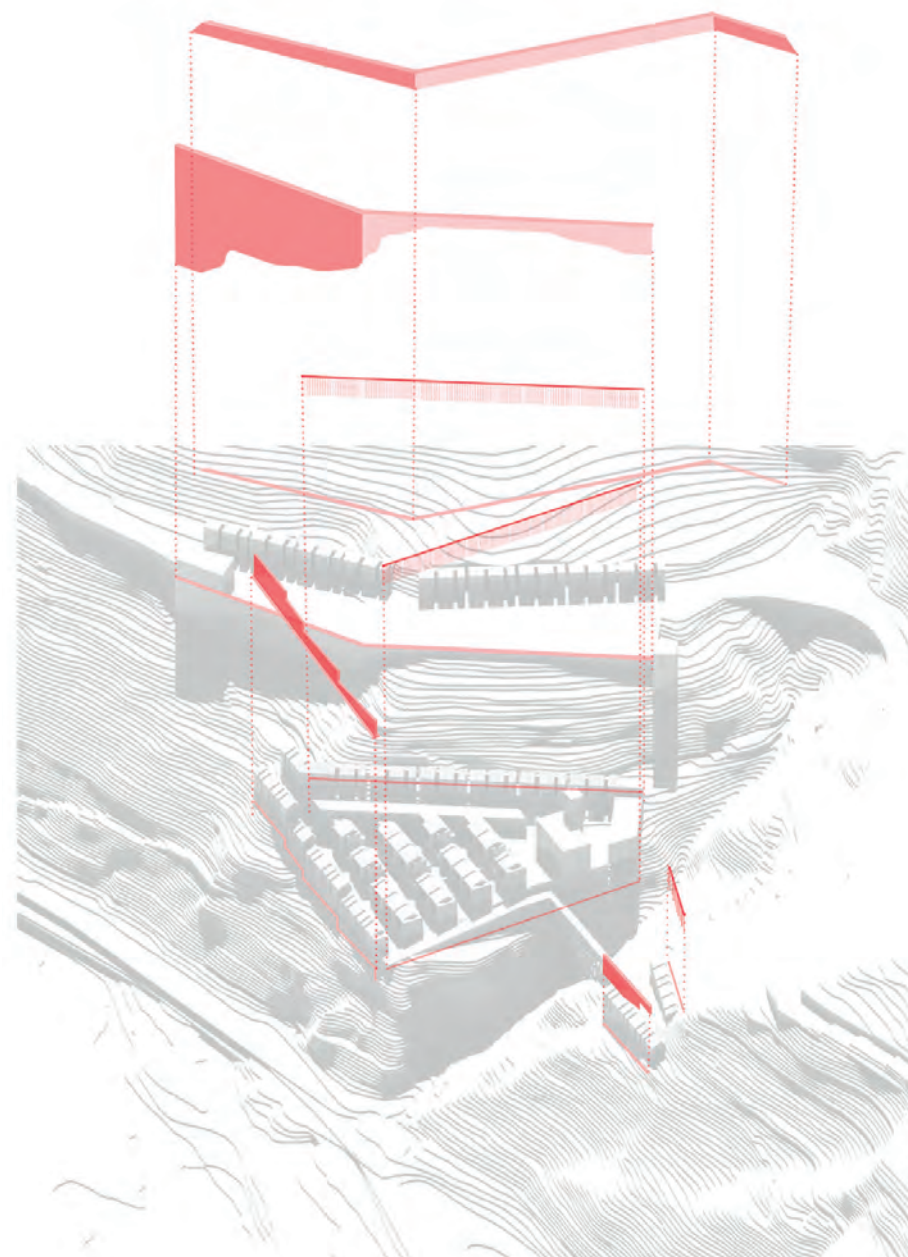
Fig. 5: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento. Elementi di sostruzione, costipazione, consolidamento e contenimento terra.

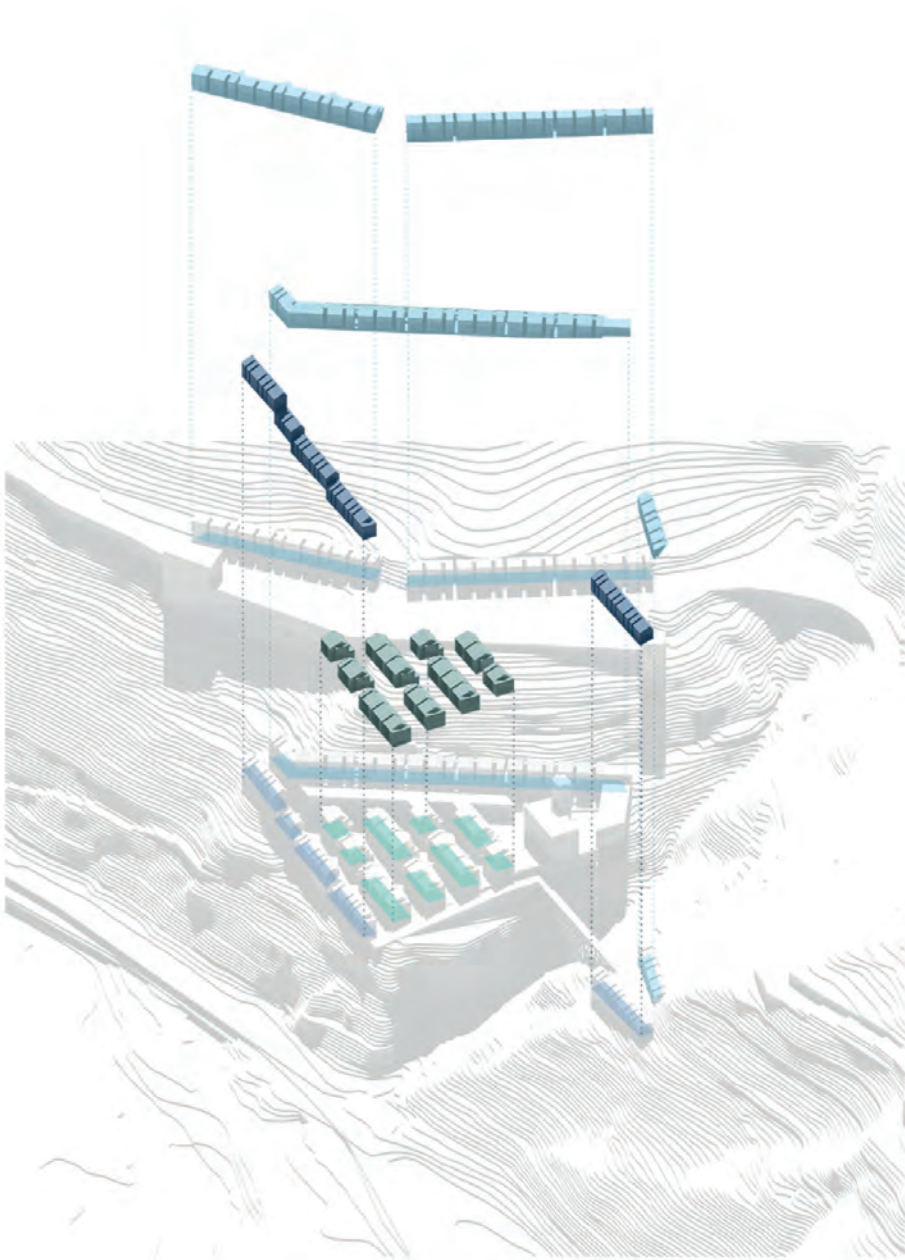
Fig. 6: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento. Forme insediative per il progetto urbano: Abitazioni controterra, tessuto di case a schiera, case-muro sul limite.

Fig. 7: Pescara del Tronto, progetto di nuovo insediamento. La residenza e la strada.

Bibliografia

- ANCE/CRESME, Primo Rapporto – Lo stato del Territorio Italiano, Roma, 2012
- Aravena A. (2016), in Erbanì F., Alejandro Aravena: “Partiamo dai cittadini per ricostruire la comunità”, intervista a Venezia, 28.08.2016, Repubblica.it.
- Barca F.(2013), Intervento al Forum Aree interne, Nuove strategie per la programmazione 2014-2020 della politica di coesione territoriale, Rieti, Auditorium Fondazione Varrone 11-12 marzo
- Besio M. (2001), Dalla carta del rischio al piano integrato della sostenibilità territoriale, in *Urbanistica* 117/2001, Milano, pp.5-17
- Calebich E. (a cura di), La conservazione dell'autenticità negli interventi sul costruito a Venezia, Aracne, Roma, pagg. 35-44.
- Corboz A., (1998), Il territorio come palinsesto, in Viganò P., *Ordine sparso, saggi sull'arte, il metodo, la città, il paesaggio*, Franco Angeli, Milano
- De Vincenti C. (2015), *Strategia Aree Interne – Relazione annuale sulla strategia Nazionale per le Aree Interne*, Roma, Cipe
- Martí Arís, C., (2007), *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, edizioni, Milano
- MIBACT, *Linee di indirizzo metodologiche e tecniche per la ricostruzione del patrimonio culturale danneggiato dal sisma del 24 agosto 2016 e seguenti*, Roma 2017
- Venezia F. (2016), *Terremoto e ricostruzione. Parola a Francesco Venezia*, discorso tenuto a L'Aquila il 05.09.2016, oggi in <https://www.artribune.com/static-index.html>
- Yourcenar M., *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino, 1981, p.120





Specificità dell'architettura e progetto interdisciplinare

Andrea Oldani

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR 15, andrea.oldani@polimi.it

Una identità da consolidare

Nel corso degli ultimi decenni l'architettura è stata al centro di una serie di mutamenti sostanziali che hanno introdotto uno slittamento sul piano semantico dei caratteri di continuità che accompagnano una disciplina antica ma in costante evoluzione. Tra questi vanno sottolineati due fenomeni in parte correlati che diventano significativi rispetto alla necessità di mettere a sistema le specificità del contributo disciplinare che l'architettura è in grado di offrire nei processi complessi di modificazione dell'ambiente operata dall'uomo.

Il primo si può riassumere nella progressiva scomparsa della figura dell'architetto generalista a favore di una consistente frammentazione del sapere disciplinare all'interno di nuovi specialismi. A ciò si può associare un secondo fenomeno, più difficile da descrivere perché sociologico, plurale e variegato, che si manifesta in una progressiva sfiducia nelle possibilità dell'architettura e dalla sua sempre più frequente marginalizzazione a campo del sapere non essenziale per la società ma secondario, di limitato interesse, perché collocato nell'ambito dell'estetica. Quanto i due fenomeni siano correlati andrebbe indagato in modo approfondito ma è evidente come la separazione del sapere in molteplici competenze abbia prodotto una pluralità di sfumature interpretative delle ragioni e delle specificità della disciplina che hanno sicuramente esteso l'ambito operativo dell'architetto, ma in alcuni casi lo hanno allontanato dal centro della sua attività più tradizionale, quella del progetto. Si è così sviluppata una identità dell'architettura che guarda alle regole e ai processi, alla dimensione economica, alla correttezza e alla efficienza tecnologica, alle questioni politiche e sociologiche, alle forme d'uso e alla loro gestione. L'architetto in questo modo appare come il portatore di un sapere diversamente specifico, all'interno di un campo divenuto esso stesso interdisciplinare. Ci si è così allontanati, a volte in modo sostanziale, dal profilo che lo descrive tradizionalmente. Pochi esperti di spazio, oggi, continuano ad assumere i termini della triade vitruviana come requisiti da riassumere in modo equilibrato ed univoco attraverso il progetto e, ancora in maggior numero, hanno dimenticato la lezione che deriva dal principio albertiano della *concinnitas*, che obbliga a met-

tere al centro la questione della forma come prerogativa essenziale di ogni discorso architettonico.

Tutto questo mutamento è difficile da comprendere nel mondo esterno che fatica a riconoscere quale sia la specificità di cui è portatore l'architetto, ad individuare quale possa essere la sua capacità essenziale e a sentirne il bisogno. Spesso ritenuto un artista, a volte considerato un burocrate, l'architetto viene spesso ignorato, molte volte denigrato e con esso ciò avviene anche per il sapere disciplinare più tradizionale di cui è portatore, orientato al progetto dello spazio.

Per una migliore integrazione dell'architettura nel quotidiano diviene quindi essenziale comprendere la specificità dei profili che oggi si raccolgono attorno alle discipline dello spazio e risalire alla peculiarità di cui è detentore ogni figura professionale, a partire da chi si occupa di progetto come sintesi di metodi, teorie e strumenti indirizzati alla prefigurazione delle trasformazioni dell'ambiente.

Mettendo completamente da parte l'ipotesi di un ritorno alla figura dell'architetto generalista, occorre quindi lavorare sullo specifico di ogni settore, focalizzandosi sulle proprie specificità disciplinari, tentando di raccoglierne l'essenza. A ciò corrisponde anche il tentativo di comunicare queste peculiarità al mondo esterno come materie indispensabili per l'avanzamento della cultura e della società.

Secondo questa prospettiva il mestiere dell'architetto si consolida come doppiamente plurale, con la necessità di connotarsi come attività necessariamente collettiva sia all'interno che all'esterno del proprio settore, sapendosi integrare con le altre discipline dello spazio e con gli altri saperi coinvolti nella modificazione del territorio.

Il sapere del progettista nel campo delle trasformazioni complesse dell'ambiente

Uno dei campi più problematici in cui è fondamentale tentare di risalire alle specificità disciplinari e ristabilire i termini a partire da cui ricoinvolgere il sapere architettonico che contraddistingue il progettista, è quello delle grandi opere infrastrutturali.

Qui, prima che altrove, il valore insito nell'architettura è stato accantona-

to a partire da una divisione e attraverso una lunga parabola evolutiva. Risale alla organizzazione delle scuole di ingegneria francesi del XIX Secolo il momento di fondazione di un sapere tecnico specialistico che ha strappato all'architettura una competenza che le apparteneva sin dai primordi. Il progetto delle infrastrutture e dei manufatti ad esse correlati è così entrato a far parte di un nuovo dominio del sapere che ha sostituito alla conoscenza empirica tipica dell'architettura un sapere certo e uno spostamento di significato del valore formale, inteso come esito di un processo di calcolo esatto. A questi primi ingegneri va però attribuito il merito di aver saputo associare alla capacità di dominio della tecnica la perizia nello studio del territorio, della sua dimensione paesaggistica, come substrato da conoscere, prima di introdurre una modificazione sostanziale. Si tratta di un passaggio importante, in cui si è temporaneamente realizzato un punto di equilibrio tra realismo e astrazione che successivamente si perderà definitivamente con l'evoluzione della disciplina ingegneristica e l'abbandono della pratica della descrizione a favore del calcolo e attraverso l'affidamento a supporti cartografici più astratti e tecnici che assumeranno un ruolo e un valore universale, indipendente dalle trasformazioni effettive del territorio.

L'architettura si è così disinteressata per un lungo periodo della questione delle infrastrutture, rientrate ad essere un tema di attenzione solo nel momento in cui si sono manifestate le prime tensioni tra i sostenitori dello sviluppo e i difensori del paesaggio come delicato sistema sensibile, in costante equilibrio precario.

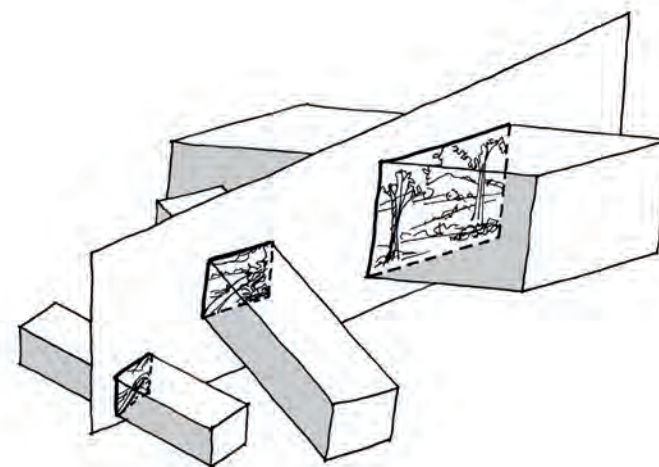
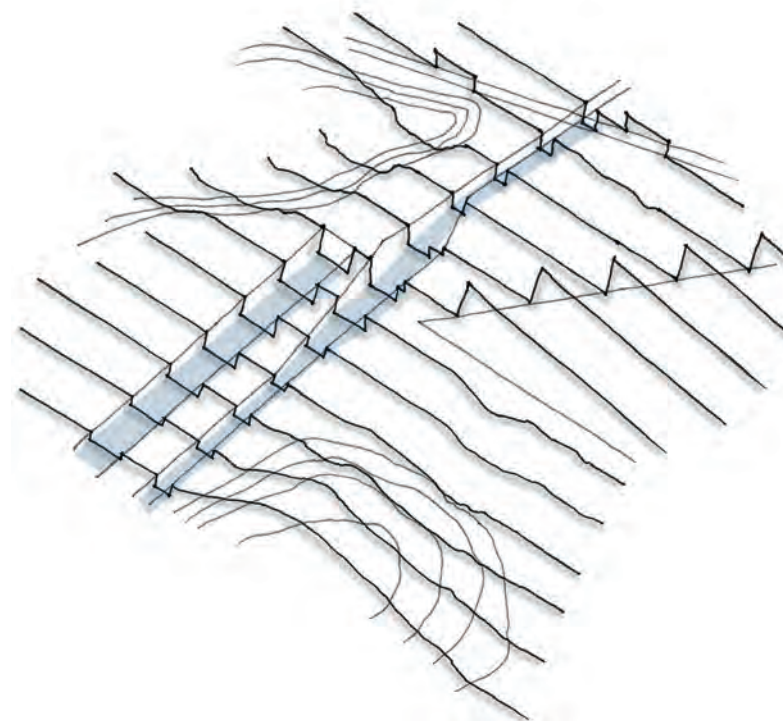
È utile esaminare due casi particolarmente significativi per comprendere questo tema e seguire lo sviluppo del ruolo assunto dall'architettura. Il primo è quello dell'Autostrada del Sole, opera grandiosa, che raccoglie un pregevole numero di manufatti realizzati dalle menti più brillanti dell'ingegneria italiana, disposti però senza una azione di regia spaziale. In un famoso studio Enrico Menduni evidenzia come la realizzazione del tratto che attraversa la valle dell'Arno comportò una manifestazione di preoccupazione e protesta che culminò nella richiesta di intervento da parte di un architetto paesaggista al fine di sanare una ferita ritenuta ormai irreparabile. Al contrario un caso divenuto particolarmente famo-

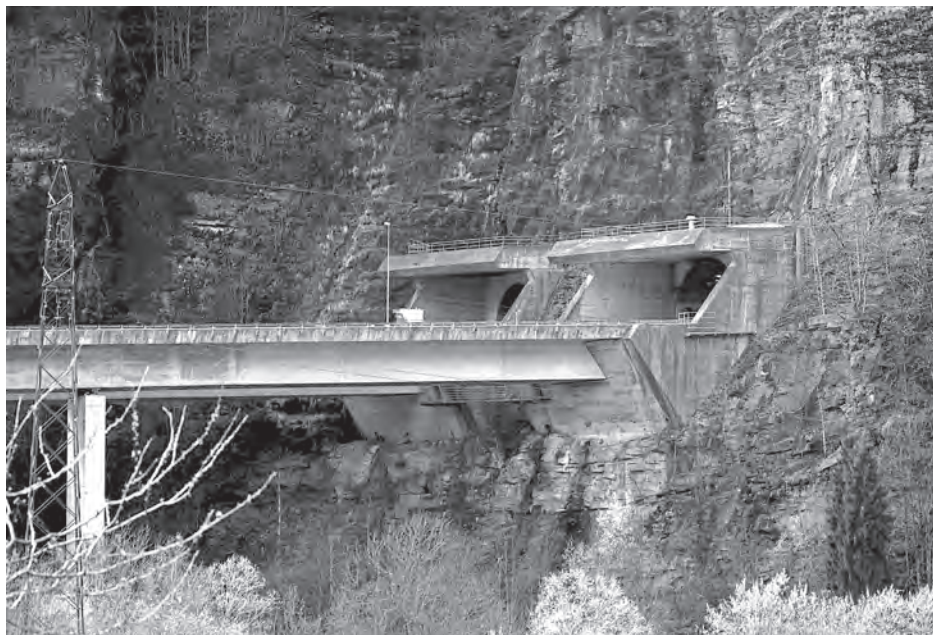
so è quello dell'autostrada svizzera N1 in cui, in una prospettiva del tutto inedita, viene coinvolto l'architetto Rino Tami come 'consulente estetico' al fine di recuperare una coerenza linguistica generale e conferire qualità e dignità ai manufatti.

Queste due esperienze antitetiche evidenziano da una parte la crisi di una concezione dell'opera infrastrutturale come questione meramente tecnica e dall'altra la novità dell'inclusione dell'attenzione alla forma architettonica come questione qualificante. Il caso svizzero costituirà un punto di riferimento fondamentale che, purtroppo, verrà assunto a modello solo all'interno della confederazione elvetica e non senza alcuni limiti superati solo dalla costanza e capacità di alcuni architetti straordinariamente capaci, tra cui Aurelio Galfetti, Flora Ruchat e Renato Salvi. In Italia e in molti altri paesi europei ed extraeuropei, tranne in rare eccezioni, prevarrà invece una tendenza a coinvolgere l'architettura del paesaggio solo in fase di chiusura dei progetti, come pratica indirizzata a sanare ferite, piuttosto che a svolgere un ruolo determinante nella costruzione dello spazio e dei manufatti infrastrutturali.

Questa prassi, fortemente limitativa del potenziale trasformativo insito in ogni operazione infrastrutturale, ha potuto essere praticata per molti decenni e solo recentemente è entrata in crisi, quando si è andata conformando come esito di un rapporto interdisciplinare in cui l'architettura del paesaggio gioca un ruolo determinante, a volte esclusivo, rispetto ai progetti complessi. Inversione di tendenza giustificata anche dal costituirsi di una sensibilità ambientale e paesaggistica più raffinata, nonché per l'aggravarsi delle condizioni di equilibrio ambientale che si giocano attorno al tema delle infrastrutture.

Oggi, diventa quindi fondamentale sviluppare delle ricerche nel campo della teoria e della pratica dell'architettura al fine di circoscrivere i termini entro cui il progetto della forma e dello spazio possa assumere un ruolo determinante. Ciò sarà fondamentale per fissare i termini entro cui si gioca lo specifico disciplinare, oltre che per mettere a punto strumenti, metodi e strategie indispensabili al progetto del paesaggio delle infrastrutture. Gli esiti potranno essere utili non solo per orientare le decisioni nel campo delle scelte strategiche ma anche nel formare





le future generazioni di architetti affinché maturino adeguata consapevolezza rispetto alle questioni più complesse implicate dal tema della modificazione dell'ambiente.

Alla ricerca dello specifico del sapere disciplinare

Riformulare uno specifico del sapere disciplinare implica una forte operazione di sintesi e di ritorno all'ortodossia. Questo tema è ricorrente nella storia della disciplina e costringe a concentrarsi sulle questioni più fondamentali, riassunte dai nuclei problematici sempre vitali in grado di resistere superando mode e stagioni. L'architetto ritrova così nella ragione della forma l'essenza stessa del proprio operare, orientato in ultima istanza all'azione modificatrice e quindi morfogenetica. Occorre però prestare attenzione a non confondere questa enfasi sulla questione della forma, come una sottolineatura del ruolo espressivo che essa può assumere, quanto interpretarla come una denuncia della complessità del tema nelle sue implicazioni scalari, nelle dinamiche relazionali, in rapporto alla questione percettiva, alla tecnica, nonché nel suo nesso con la storia e in risposta al problema funzionale. Si può evincere la tesi che una forma sapiente derivi da un progetto in grado di offrire una risposta univoca a questioni multiple che si risolvono nella previsione di una nuova articolazione dello spazio, a partire da una richiesta funzionale e dalla attenta e scrupolosa comprensione del sito come ambito in cui si sono accumulati materiali, assetti spaziali, nessi territoriali, componenti naturali ed artificiali, oltre che una pluralità di specie vegetali, animali, biologiche e umane che hanno prodotto forme d'uso e generato specifici fenomeni percettivi. L'attività dell'architetto in un contesto interdisciplinare come quello delle infrastrutture si deve quindi giocare completamente attorno al tema della descrizione e della interpretazione dell'esistente, del progetto della forma dello spazio e dei suoi manufatti come ambito peculiare e specifico.

Maturare tale competenza comporta l'acquisizione della consapevolezza della complessità dell'ambiente e la conoscenza dei metodi e degli strumenti atti a sviscerare, sistematizzare e organizzare la molteplicità che contraddistingue ogni contesto.

L'architetto si trova così ad agire a partire da una azione di scoperta che si rinnova di progetto in progetto, seguendo i fili di pratiche qualche volta prese a prestito da altre discipline.

In prima istanza egli deve sapere recuperare il culto della lentezza, come necessità per entrare nello spirito dei luoghi. Esso si muoverà come il flâneur baudelairiano, con una differenza, in quanto sarà consapevole che la sua osservazione purché aperta, non potrà mai essere fine a se stessa, perché, in ultima istanza, sempre orientata al progetto. In questa pratica emerge l'importanza del camminare come metodo per incontrare i luoghi, l'ambiente che li caratterizza e chi li abita. Lo schizzo costituirà il mezzo attraverso cui fissare, di volta in volta, le impressioni registrate e inviarle alle fasi successive del percorso progettuale oltre che alla restituzione personale del luogo. A partire da questa fase l'osservazione dell'architetto opererà una lettura indirizzata alla prefigurazione di uno scenario futuro che troverà il suo reale riscontro nella formulazione di un progetto di conoscenza e, in seconda istanza, di modificazione.

La fortunata metafora del palinsesto, ancora attuale pur essendo stata formulata da André Corboz da più di trentacinque anni, ci mette di fronte all'architetto che agisce in parte come archeologo, in parte come filologo, dedito alla interpretazione dei densi accumuli che la storia ha prodotto nel territorio, alla ricerca delle modalità interpretative e alla individuazione delle strategie più corrette per reintrodurre complessità e ridare un senso ad un insieme il cui significato necessita di essere chiarito. Si tratta di un punto di partenza che contribuisce a dimostrare la ragione per cui l'elaborazione di mappe è andata assumendo un senso fondamentale nel progetto di paesaggio. Tornare al tema della mappa diventa fondamentale anche per sottolineare la necessità di includere la loro elaborazione nel progetto come parte integrante e fondamentale. Esse possono assumere, infatti, un ruolo educativo indispensabile, in grado di permettere la sussistenza stessa del paesaggio, orientando i meccanismi interpretativi, offrendo una lettura personale ma oggettivabile, indicando una direzione di osservazione da porre a fondamento di ciascuna previsione modificativa.

La pratica della descrizione attraverso la produzione di mappe costitu-

isce un campo in continua evoluzione che ha oggi ancor più bisogno di arricchirsi di un contenuto plurale e ibrido, combinando le possibilità offerte dagli strumenti disciplinari con altri, complementari e innovativi. Diventa così fondamentale l'esperienza della fotografia come tecnica in grado di coniugare la descrizione sintetica, accurata e misurabile resa possibile dal disegno, con la dimensione sensibile offerta dalla riproduzione fotografica; una visione critica offerta a plurime interpretazioni. Strumento con cui è possibile costruire narrazioni anche attraverso il montaggio, la giustapposizione e la contaminazione con altre tecniche grafiche.

Questa esplorazione dei terreni della descrizione diventa occasione per rimettere in campo in chiave rinnovata anche gli strumenti critici che più caratterizzano la nostra disciplina. In questa chiave si riscopre l'essenza di una pratica che avvicina l'architettura alla chirurgia. Studiare i paesaggi in sezione verticale permette di misurare in modo puntuale il campo ristretto entro cui si verifica l'incontro/scontro tra le materie, i flussi, le componenti territoriali e le dinamiche del paesaggio. Sezionare significa separare, distinguere le parti, scindere in vari segmenti una realtà unitaria, al fine di comprenderne i meccanismi più interni che ne garantiscono il funzionamento. La scelta del piano lungo cui eseguire una sezione deriva dal ragionamento sull'insieme, il suo svolgersi costituisce una rappresentazione dell'individualità dei fatti che si possono collocare su quella determinata linea e la loro concatenazione specifica. In questo modo il discorso si apre alle possibilità descrittive offerte dalla relazione tra sezione e tomografia come pratica capace di scindere la realtà orizzontale in una sequenza di specificazioni ottenute lavorando sul piano verticale.

Verso una concezione ampliata del senso del progettare

Queste brevi considerazioni sono sufficienti a tracciare un percorso che permetta alla nostra disciplina di muovere alcuni passi nella complessità del mondo delle infrastrutture. Il progetto si mostra come realtà dalla identità duplice. Da una parte come modalità di trasmissione del sapere, offrendo una chiave di lettura, utile perché si possa percepire il

paesaggio. Dall'altra come insieme di metodi e strumenti applicati ad un contesto territoriale per prefigurarne la trasformazione. Queste due opzioni non si escludono a vicenda, anche se la prima risulta più distaccata dalla visione tradizionale che vede nella costruzione il compimento dell'iter progettuale. Le criticità del presente inducono anche a pensare l'architettura come una pratica in cui lo strumento del progetto serva a ricostruire un materiale teorico, ossia il substrato culturale che permetta di ristabilire una forma di affezione tra lo spazio e la popolazione tale da assicurare la possibilità di percepire il paesaggio e garantirne la vitalità. Ciò, a volte, comporterà la necessità di gesti modificativi minimi, piccoli progetti, pensati come strumenti di indirizzo che pur non mutando in modo sostanziale la realtà dei luoghi, saranno in grado di produrre un sensibile avanzamento nella costruzione o nel recupero del paesaggio. Ciò vale anche nella prospettiva del recupero delle infrastrutture esistenti e nella loro conservazione come parte di un patrimonio consistente che richiede interventi di rigenerazione consistenti e necessari. Perché tutto ciò avvenga è indispensabile adeguare uno strumento antico e nobile come il progetto rispondendo anche ai limiti imposti da campi di azione complessi e interdisciplinari come quello delle infrastrutture, in cui il buon esito delle trasformazioni è garantito solo da una efficace integrazione di responsabilità e dall'assunzione di una concezione culturale estesa e rinnovata di patrimonio, in cui includere l'immenso sapere prodotto nel corso dell'elaborazione progettuale come parte integrante e fondamentale.

Didascalie

Fig. 1: Una sequenza di sezioni trasversali determina una scansione tomografica della realtà territoriale che svela il rapporto tra morfologia e intervalli (disegno dell'autore).

Fig. 2: Il piano di sezione descritto come ente geometrico astratto in grado di raccogliere e svelare la relazione assoluta che lega gli elementi intercettati. La fotografia permette di raccogliere alcune impressioni lungo questo piano, in relazione agli oggetti che risultano capaci di descrivere le interconnessioni con il paesaggio (disegno dell'autore).

Fig. 3: Rino Tami, testa di ponte lungo l'autostradale N1 a Faido (fotografia dell'autore).

Fig. 4: Flora Ruchat-Roncati, Renato Salvi. Portale Russelin Nord dell'autostrada A16 "Transjurane" (fotografia dell'autore).

Bibliografia

- Amelia, Bandini (2001), (a cura di), *L'architetto in Europa*, Napoli, Guida Editori.
- Karl, Beelen (2009), "The Map's Critical Project. Or, What do Maps Want?", in *OASE*, n° 80, pp. 79-80.
- Stefano, Boeri (2011), *L'Anti-Città*, Roma-Bari, Laterza.
- André, Corboz (1985), "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n° 516, Settembre, pp. 22-27.
- James, Corner, Alex, MacLean (1996), *Taking Measures Across the American Landscape*, New Haven, Yale University Press.
- Pippo, Ciorra (2011), *Senza architettura: Le ragioni di una crisi*, Roma-Bari, Laterza.
- Daniel, Cosgrove (1999), (a cura di), *Mappings*, London, Reaktion Books.
- Marc, Desportes (2005), *Paysages en mouvement: Transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard.
- Lio, Galfetti (2009), *Il progetto dello spazio*, Cernobbio, Archivio Cattaneo.
- Serena, Maffioletti (2005), "L'«orgogliosa modestia» della N2", in Kenneth, Frampton; Riccardo, Bergossi (a cura di), *Rino Tami Opera Completa*, Mendrisio, Academy Press, pp. 136-175.
- Enrico, Menduni (1999), *L'autostrada del Sole*, Bologna, Il Mulino.
- Andrea, Oldani (2016), *Paesaggi Instabili. Progettare tra terra e acqua*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- Andrea, Oldani (2014), "Flora Ruchat Roncati e l'infrastruttura: il primato della forma" in: Cassandra, Cozza, Ilaria, Valente (a cura di), *La freccia del tempo. Ricerche e progetti di architettura delle infrastrutture*, Milano-Torino, Pearson, pp. 75-82.
- Gian Luca, Porcile (2016), "Cut and Knowledge: tomographic sections and architectural design", in: Marco, Navarra, *Architetture Archeologie*, Melfi, Libria, pp. 15-21.
- Franco, Purini (1992), "Piantare e Tagliare", in: Renato, Partenope (a cura di), *Nel disegno*, Napoli, CLEAR, pp. 45-48.
- Franco, Purini (1992), "Una forma della sezione", in: Renato, Partenope (a cura di), *Nel disegno*, Napoli, CLEAR, pp. 78-80.
- Kelly, Shannon, Marcel, Smets (2010), *The landscape of contemporary infrastructure*, Rotterdam, Nai Publisher.

Saranda: forma della natura e forma della città. Il progetto come sistema di istanze

Cinzia Paciolla

Sapienza Università di Roma, DRACo - Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione, dottoranda, ICAR 14, cinzia.paciolla@uniroma1.it

La ricerca presentata è parte della tesi in progettazione architettonica “Saranda: principi formativi e forma urbis” svolta all’interno del corso magistrale alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari.

Lo studio nasce dal desiderio di definire opportune grammatiche per modelli insediativi in grado di stabilire una continuità con i principi fondativi delle città greche e romane, i cui resti testimoniano l’esistenza di una tradizione insediativa costruita sulla unicità e sul valore geografico del sito.

Da questi obiettivi sorge la necessità di comprendere il rapporto tra diversi sistemi convergenti e collaboranti nel territorio: il sistema dell’acqua, quello della terra e quello dell’uomo. In primo luogo, si indagano le relazioni necessarie fra la forma naturale e la forma del costruito, di seguito, attraverso il progetto, si fornisce un’interpretazione del rapporto dialettico tra queste parti.

L’area oggetto di studio si estende per 35 km lungo la costa a sud di Saranda, nel territorio più meridionale dell’Albania. Di particolare bellezza paesaggistica, questo luogo, grazie alla particolare condizione morfologica del suolo e alla vicinanza alla laguna di Butrinto, fornisce degli importanti spunti di riflessione sulle ragioni che presiedono le forme del costruito e spiegano gli esiti formali dei centri urbani in accordo con gli elementi geografici del sito.

L’interesse per questo tipo di ricerca nasce proprio dal territorio nella cui etimologia è contenuta la nozione di luogo abitato, quindi trasformato e ricostruito dalla mano dell’uomo. Il territorio, come somma di parti collaboranti, può essere letto attraverso la nozione di organismo cioè di insieme di elementi, strutture, sistemi legati da un rapporto di necessità. La forma della terra raccoglie le trasformazioni operate dalle popolazioni nel tempo. La stratigrafia dei segni e il significato storico degli sistemi urbani e delle percorrenze sono comprensibili, allora, se riviste guardando alle relazioni necessarie instaurate, nello spazio e nel tempo, entro il proprio intorno territoriale. I principi di formazione delle strutture antropiche sono stati ricercati, durante lo studio, in funzione delle variabili naturali ovvero del sistema oro-idrografico.

L’indagine, effettuata mediante gli strumenti di morfologia urbana, è

condotta attraverso una lettura interscalare (territoriale, urbana e architettonica) dei sistemi naturali e antropici. Essa permette di sviluppare una comparazione e sovrapposizione delle istanze che, a più livelli, interagiscono nell'area.

I risultati di questo studio intervengono nelle scelte del progetto e orientano quest'ultimo alla trasformazione della città e del territorio in accordo con quelli che sono i valori ambientali, storici e insediativi del luogo.

Nella fase conoscitiva, una parte fondamentale del lavoro è stata la rappresentazione degli elementi del territorio, naturale e urbano, in quanto per molte zone dell'Albania non esistono cartografie dettagliate, a scala territoriale ed urbana, da cui evincere l'orografia e le forme del costruito. La lettura morfologica del territorio ha permesso di individuare l'area di interesse e di definirne i confini. Essa, circoscritta da due crinali, si sviluppa essenzialmente nel bacino di Vivari e della piana di Vrina.

Qui si raccolgono caratteri insediativi peculiari e omogenei poiché la presenza dell'acqua e di tali promontori condiziona fortemente i principi formativi degli insediamenti.

La ricerca si impegna ad indagare il rapporto complesso e conclusivo tra l'acqua, la terra e l'uomo. In questo luogo l'acqua ha carattere di internità. Essa è difatti delimitata sempre da orizzonti visibili sia lungo la costa, dove il mare è concluso tra l'isola di Corfù e la costa albanese sia nella laguna interna di Vivari dove è raccolta tra i due crinali. Il sistema delle acque è regolato in aggiunta da un importante impianto di bonifica che consente l'accessibilità e l'uso del suolo in tutta la piana di Vrina. I canali non soltanto organizzano ordinatamente le acque del bacino ma caratterizzano fortemente il paesaggio misurando le distanze e divenendo modulo per spazi dell'uomo.

Di seguito, il sistema antropico viene analizzato nel suo processo storico-formativo all'interno dell'insieme delle relazioni che esso instaura con le forme fisiche del suolo. La lettura riguarda fundamentalmente il sistema dei percorsi e il sistema degli insediamenti, parti inscindibilmente collegati, oltre che tra loro, al sistema oro-idrografico.

Il principale percorso territoriale che serve l'area e si sviluppa anzitutto come un percorso di controcrinale continuo. Esso sostituisce completamente il percorso di crinale e, formatosi su isoipse a quota più bassa di questo, premette la viabilità intorno all'intera piana e connette i maggiori centri urbani. Da questo tracciato si dipartono dei percorsi gerarchicamente minori, che, come percorsi di crinale secondari, servono le coltivazioni e i luoghi secondari. Lungo le sponde della laguna e ai piedi del promontorio, invece, un percorso di fondovalle raccorda una struttura di collegamenti pianificati su tutta la pianura a scacchiera e paralleli alla fitta rete di canali di bonifica.

Questa relazione organica con le forme naturali, rilievi e coste, è riscontrabile anche nella formazione degli insediamenti. Nell'area di studio i centri urbani sono fortemente gerarchizzati e specializzati. Difatti, nel processo di trasformazione del suolo intercede sicuramente la qualità delle relazioni e degli scambi che il sito instaura nel territorio e l'idoneità dello stesso ad essere utilizzato e trasformato per uso abitativo e produttivo. Saranda è il centro di maggiore importanza. Esso è un insediamento di testata di crinale e costituisce una polarità territoriale ovvero parte di uno spazio continuo e omogeneo, che è il punto di partenza o di arrivo di molti percorsi. Difatti Saranda segna sia l'inizio di un sistema insediativo e naturale di scala locale che termina con la città di Butrinto, sia, essendo città costiera, un centro per il commercio e lo scambio via mare.

L'analisi dei tessuti della città permette di dedurre tre fasi significative della sua evoluzione. La prima è quella romana di cui la città conserva poche testimonianze storiche ma del cui impianto è possibile riconoscere il cardo e il decumano. La seconda corrisponde all'espansione avvenuta nel periodo fascista, momento di crescita a seguito ad una forte involuzione. Questo succede nel 1940 quando la città, originariamente chiamata Santi Quaranta, viene ribattezzata Porto Edda in onore della figlia del duce Edda Mussolini e interessata da un piano regolatore redatto da Leone Carmignani e Ferdinando Poggi. Gli indirizzi del piano sono condizionati dallo studio del territorio e dalla vocazione del sito. Il centro della città viene mantenuto invariato se pur discipli-

nato da nuove norme urbanistiche che prevedono un'alta densità per la zona all'interno delle antiche mura. Viene realizzato un lungomare monumentale parallelo agli assi romani e principio dei terrazzamenti che caratterizzano tutti i tessuti della città. Per questa ragione la città è riconoscibile come una città "teatroide", disposta a terrazze che assecondano la pendenza della conca naturale rivolta a Sud/Est con cui inizia il tratto di costa compreso tra Albania e Corfù. Il piano regolatore anche se non viene completamente realizzato è riuscito comunque ad indirizzare lo sviluppo della città sebbene, con la fine del regime comunista, negli anni '90, il boom edilizio ha causato una crescita incontrollata del nucleo urbano.

In seguito alla formazione di Saranda, si è originata la città di Ksamil, insediamento di basso promontorio più a sud sullo stesso crinale. La città di Ksamil si trova su un'area fisicamente eccezionale lì dove la terra tra il mare e la laguna raggiunge il punto più stretto generando cale a guadi utili al commercio e alla pesca. Saranda e Ksamil, insieme alle altre città costiere, sono una parte di una struttura organica di insediamenti tra i quali avviene lo scambio.

I restanti insediamenti sono di basso promontorio in particolare, qui, si evidenzia la presenza di insediamenti acrocorici. Collocati su rilievi orografici elevati rispetto piana e quindi difesi dalle caratteristiche del suolo sull'intero perimetro, questi sono originati dalla occupazione e strutturazione della pianura fino ad allora paludosa. Tra questi è il sito archeologico di Butrinto, di più antica formazione. Butrinto, di origine greca e sviluppo romano, occupava l'intera penisola sul canale di Vivari ed è importante meta di turismo culturale.

Caratteristica del sistema degli insediamenti è la costante presenza di strutture con funzione difensiva e di controllo che presidiano il territorio. Locati in punti strategici, castelli, fortezze e bastioni sono facilmente tragiudicabili. Essi sono testimonianze di una tradizione costruttiva basata sull'impegno di materiali locali, pietra e legno.

La fase progettuale è indirizzata dalla volontà di valorizzare l'identità dei luoghi la cui forma deriva dal rapporto con il suolo, matrice dei progetti urbani. I risultati dello studio orientano il progetto alla trasforma-





zione della città e del territorio in accordo con quelli che sono i valori ambientali e storici del luogo.

La conoscenza della forma naturale del territorio, delle forme antropiche e della loro evoluzione storico-morfologica suggestiona le scelte progettuali affinché esse descrivano il rapporto complesso tra il sistema antropico e quello naturale spiegando il significato della forma.

Il progetto si pone come obiettivo il potenziamento del sistema insediativo che, snodandosi lungo il crinale principale dalla città di Saranda, misura il territorio omogeneo. Esso costruisce un cammino che lega insieme i nuclei urbani, i presidi del territorio ovvero i castelli, i luoghi cospicui del paesaggio e quelli dell'antico.

Il progetto coniuga insieme i diversi livelli collaboranti nel tessuto. Il valore dei singoli elementi è raccolto in un nuovo sistema in grado di accogliere le divergenze nelle quali si riconosce l'identità del territorio. L'intervento ha l'obiettivo di creare un organismo narrativo, un sistema lineare e coeso fatto di luoghi antropici e naturali della terra che divide il mare dalla laguna intera.

L'intervento enfatizza il sistema urbanizzato che, da Saranda, attraversa Ksamil e giunge fino alla piana incontrando i luoghi del territorio che raccontano i differenti principi insediativi derivanti della geografica dei siti. Gli interventi architettonici coinvolgono in primo luogo la città di Saranda, Ksamil e, seppur in maniera puntuale, i luoghi più significativi e gli acrocori della pianura di Vrina. I progetti per i singoli centri vengono integrati in una strategia complessiva di revisione delle infrastrutture, della mobilità e dell'energia, logico sostegno ad un intervento di questo tipo.

Saranda è la testa di questo tracciato poiché centro nodale dei maggiori percorsi territoriali. L'intervento si concentra sul lungomare e sulle aree libere e dismesse ad esso immediatamente collegate.

Il waterfront della città viene riorganizzato per saldare due punti significati del tessuto. Da una parte l'area di accesso al porto diviene una piazza urbana che lavora come una cerniera tra tessuto residenziale e gli spazi di confine sul mare. Dall'altro c'è l'area archeologia della basilica romana che conserva il carattere naturale di spazio aperto e

si rispecchia nella vicina piazza d'acqua. Questo sistema permette la realizzazione di nuovi servizi e nuove centralità per la cultura, il turismo e il tempo libero.

Il cammino prosegue lungo il percorso di crinale che conduce a Ksamil. Per la posizione geografica in essa è possibile riconoscere una nuova nodalità tra il capace di connettere la mobilità veloce con quella lenta. L'intervento è volto alla ricostruzione di una dimensione propriamente urbana dell'insediamento riorganizzato intorno alla piazza. Attraverso la costruzione di un centro cittadino la dimensione naturalistica delle due acque incontra quella urbana nel nuovo centro civico e sociale. I volumi delimitano i vuoti e definiscono una strada-piazza e le aree di pertinenza di due presenze religiose. Questi spazi si concludono e identificano con delle torri che si relazionano tra loro creando un forte spazio tensionale.

Nel progetto la piazza di Ksamil, oltre a essere la più breve connessione tra il mare e la laguna, diviene un Hub, punto di scambio automobilistico, punto di riferimento per il sistema dei percorsi naturalistici, escursionistici, balneari che si collegano e attraversano il tracciato principale.

Lungo il percorso che, dalla penisola di Butrinto, giunge alla piana una serie di attrezzature integrano i servizi, oggi completamente inesistenti, dell'area archeologica (attività di ristorazione, ricettività, centri di visita ecc.). I luoghi che ospitano queste funzioni sono i punti di belvedere e di sosta lungo il cammino. Sugli acrocori della piana, alcuni interventi puntuali servono all'accoglienza e gerarchizzano il sistema dei villaggi. Questi interventi ricostruiscono delle connessioni vive tra i luoghi in modo da descrivere il significato di quegli insediamenti nati come luoghi di difesa e osservazione più alti delle meravigliose culture di aranci.

Didascalie

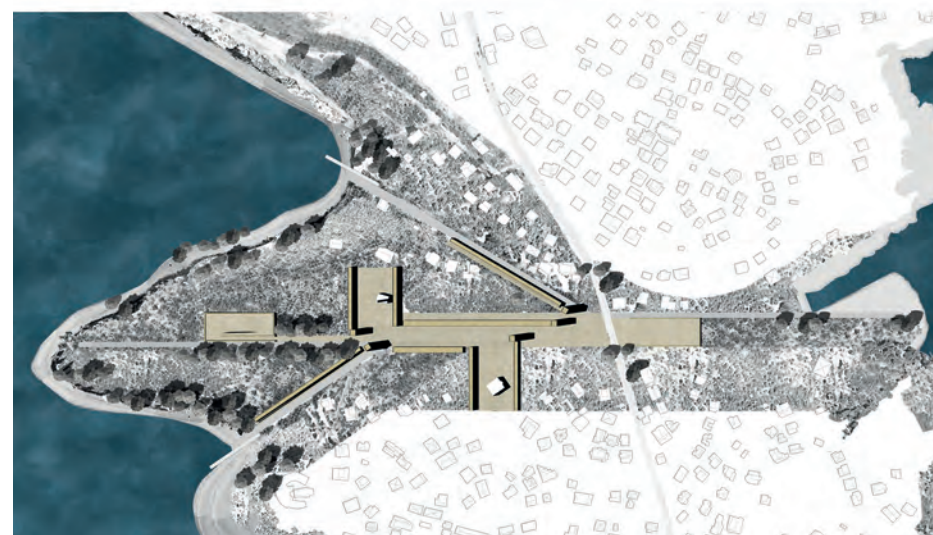
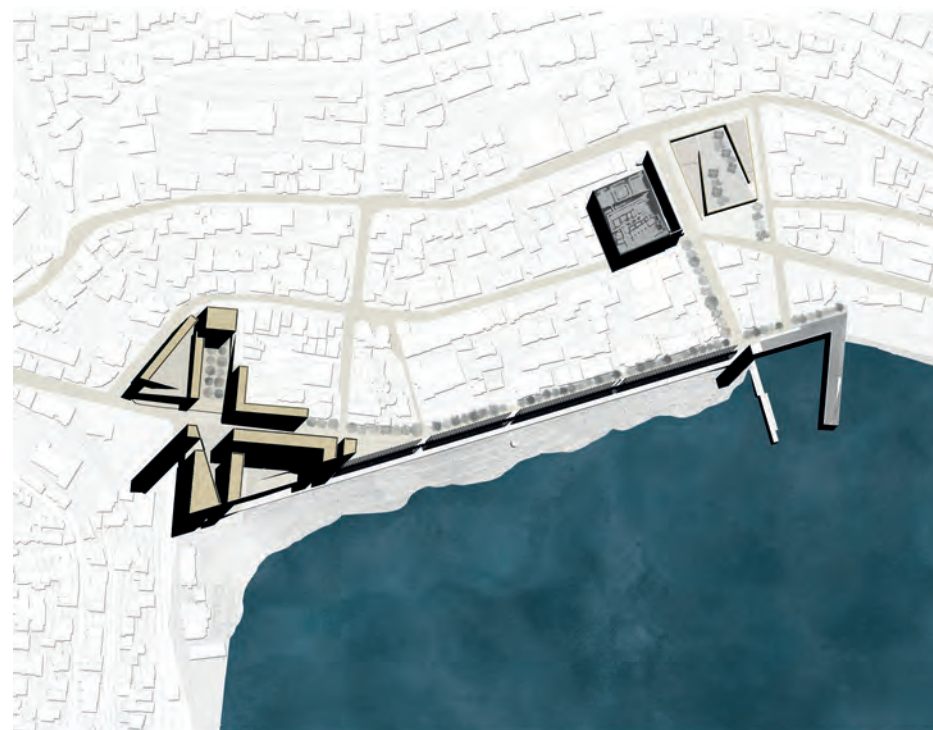
Fig. 1: Sistema orografico

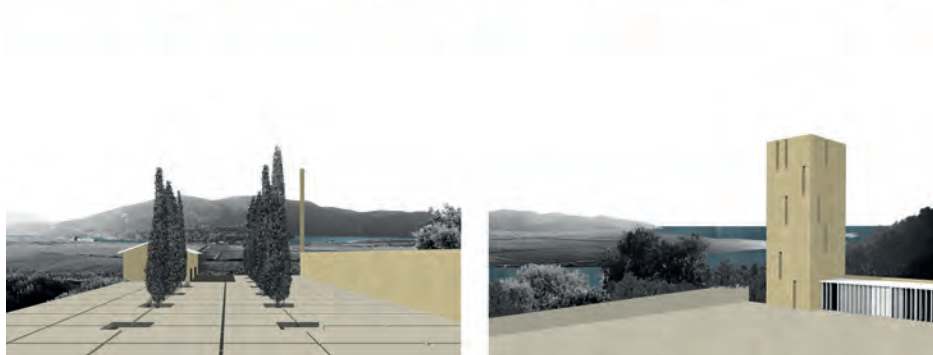
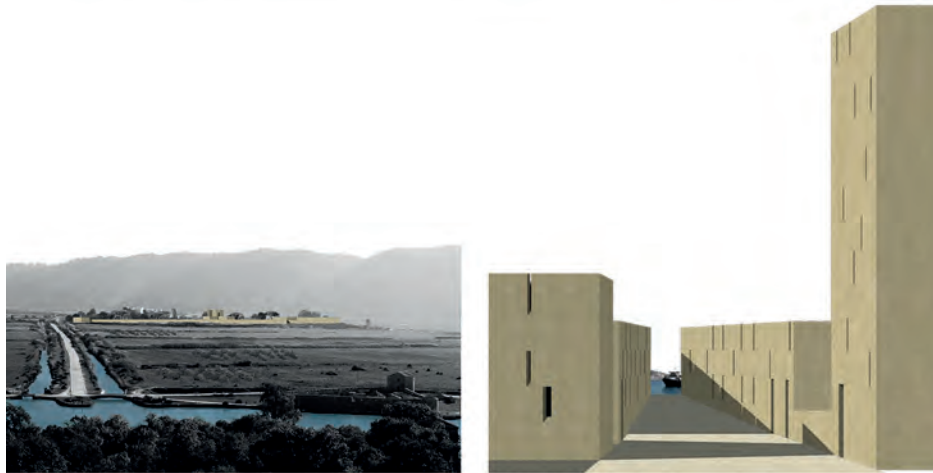
Fig. 2: Masterplan di progetto

Fig. 3: Proposta progettuale per il lungomare di Saranda e per il centro urbano di Ksamil

Fig. 4: Viste

1092





Bibliografia

Gian Luigi Maffei, Mattia Maffei (2011), *Lettura dell'Edilizia Speciale*, Firenze, Alinea Editrice.

Giuseppe Strappa (2015), *L'architettura come processo*, Roma, Franco Angeli.

Giuseppe Strappa, Paolo Carlotti, Alessandro Camiz (2016), *Morfologia urbana e tessuti storici*, Gangemi.

Giuseppe Strappa (1990), *Unità dell'organismo architettonico*, Bari, Edizioni Dedalo.

Enrico Giorgi, Julian Bogdani (2012), *Il Territorio di Phoinike in Caonia*, Bologna, Ante Quem.

Richard Hodges (2007), *Saranda - Ancient Onchesmos: a short history and guide*, Tirana, Butrint Foundation.

Richard Hodges (2006), *Eternal Butrint. A Unesco World Heritage Site in Albania*, London, General Penne Publishing.

Luigi Maria Ugolini (1927), *Ricerche archeologiche (Albania antica I)*, Roma, Società editrice d'arte Illustrata.

Armand Vokshi (2014), *Tracce dell'Architettura Italiana in Albania*, Firenze, DNA Editrice.

Roberta Belli, Anna Bruna Menghini, Frida Pashako, Frida, Sara Santoro (2014), *Conoscere, curare, mostrare: Ricerche italiane per il patrimonio archeologico e monumentale dell'Albania*, Tirana, Green Advertising.

La ‘città collinare’ e la ‘città di fondovalle’. Saverio Muratori, il progetto urbano e le forme della crosta terrestre

Giuseppe Tupputi

Politecnico di Bari, dICAR - Dipartimento di Scienze dell’Ingegneria Civile e dell’Architettura, assegnista di ricerca, ICAR/14,
giuseppe.tupputi@poliba.it

Il paesaggio delle campagne laziali e l’origine di Roma

Gli elementi e le forme della geografia hanno sempre avuto un ruolo decisivo nella fondazione e nello sviluppo degli insediamenti antichi; le foci dei fiumi, gli estuari, le baie e i golfi, le sommità delle rupi sono luoghi che stati spesso assunti come elementi primordiali delle città, e le loro forme sono state intese come la radice etimologica delle forme urbane (Aris, 2005). Oltre ad influenzare la scelta del sito, essi hanno anche assunto un ruolo fondamentale nella determinazione dei principi insediativi, dei caratteri dei luoghi urbani e dell’identità stessa delle città antiche.

Questa significativa corrispondenza si è però smarrita nella contemporaneità, in cui le sempre crescenti opportunità offerte dalla tecnica per la costruzione delle città, consentendo di modificare a piacimento le forme del sostrato orografico, hanno contribuito a determinare per l’architettura una condizione di autoreferenzialità assoluta (Moccia, 2019), di tabula rasa, d’indifferenza rispetto al contesto naturale dell’edificazione, rispetto all’invito di forma espresso dai caratteri naturali dei luoghi.

Eppure, ad esempio, per comprendere la bellezza di Roma, è necessario ritornare con la mente al paesaggio che l’ha accolta, che l’ha generata e che tutt’oggi la circonda; è necessario ritornare a immaginare «*Roma quando non era Roma*» (Venezia, 2017): il paesaggio *pre-classico* (Norberg-Schulz, 2007) delle campagne laziali, con le sue morbide colline e le forre profonde (Venezia, 2017), che si susseguono in una composita e ritmata articolazione di masse, un paesaggio al contempo maestoso e controllato (Norberg-Schulz, 2007).

Sono due i principali sistemi geografici che definiscono il territorio su cui, nei secoli, è stata edificata la città di Roma: la valle del Tevere con i suoi numerosi affluenti e l’articolato sistema collinare che la delimita emergendo dalla piana fluviale. In questo quadro paesaggistico, l’origine di Roma avvenne grazie ai progressivi rapporti di reciprocità che s’instaurarono tra i piccoli villaggi indipendenti collocati sui colli del *Septimontium* romano, collegati mediante la rete dei crinali. Tali rioni, col tempo, cominciarono a fondersi, subordinandosi l’un l’altro in una logica

d'insieme, in una struttura unitaria, e poi conquistando la valle (Gisotti, 2016). Ma, oltre ai modi di sviluppo della città, tale configurazione originaria del paesaggio geografico in cui sorse Roma condizionò anche il determinarsi di specifiche logiche insediative e di tipici caratteri urbani. In particolare, lo «*spazio chiuso di orientamento assiale*», sviluppato a partire dalle percorrenze di crinale diventò poi l'elemento basilare dell'architettura romana (Norberg-Schulz, 2007) e, per comprendere la potenza del riverberarsi di tale carattere nel corso dei secoli, basti pensare ai fori imperiali, alle basiliche, alle terme, ai santuari, ai palazzi, alle domus ad atrio: tutti spazi caratterizzati da un forte carattere di internità, prevalentemente chiusi e relativamente autonomi rispetto al resto della città, organizzati spesso su impianto assiale.

Sono dunque modi insediativi, configurazioni architettoniche e condizioni spaziali che sembrano essersi sviluppati in analogia con le strutture di forma e con i caratteri spaziali già in nuce nei luoghi naturali.

Il paesaggio della Magliana e i progetti di Saverio Muratori per i quartieri residenziali Ina-Casa

Nello scorso secolo, il tema del rapporto tra il progetto urbano e le forme della geografia fisica è stato uno dei temi centrali della ricerca teorica e progettuale condotta da Saverio Muratori, che ha sviluppato alcune idee e sperimentato alcuni metodi per la costruzione della città in relazione al territorio. Ed è stata proprio l'indagine analitica della città storica (sviluppata principalmente attraverso gli studi urbani su Venezia e Roma) a rappresentare l'incipit, il tassello iniziale dell'elaborazione di una serie di concetti teorici – l'idea di *organismo urbano*, il concetto di *storia operante* e quello di *ambiente territoriale* – che si concatenarono, nel corso degli anni, sfociando nella definitiva messa a punto di uno «schema di inquadratura critica del nuovo problema del territorio» (Muratori, 1967). In particolar modo, i progetti elaborati da Saverio Muratori per i quartieri della Magliana a Roma risultano essere tra i più significativi rispetto ai temi trattati. La zona della Magliana si caratterizza, oggi come allora, per la sua eterogenea articolazione orografica che rimanda al paesaggio della Roma delle origini: una striscia pianeggiante, una valle fluviale

che si distende lungo il fosso della Magliana fino al punto della sua confluenza con il Tevere, bordata a ovest da un articolato sistema collinare che si sviluppa quasi parallelo alla direzione del fiume fino all'ansa di Tor di Valle.

In quest'area, il gruppo guidato da Muratori ha sviluppato, tra il 1956 e il 1957, due differenti progetti per quartieri residenziali, il primo nell'area valliva prospiciente al fosso della Magliana e il secondo sulle adiacenti colline, distinguendoli secondo criteri di natura geografica, e facendo corrispondere alle due differenti configurazioni geomorfologiche del territorio (il fondovalle fluviale e il sistema collinare), due differenti "parti di città", separate dalla presenza delle pendici collinari e profondamente differenti per struttura, forma e caratteri spaziali.

La città di fondovalle

Il quartiere di fondovalle si insedia su un terreno prevalentemente pianeggiante, misurandosi con la forma sinuosa del dosso della Magliana, che curva leggermente nei pressi del punto di confluenza con il Tevere. La forma radiocentrica della struttura urbana è generata dalla forma curvilinea dell'ansa fluviale.

L'individuo urbano si configura dunque come un organismo seriale a struttura radiale, distinto in quattro sotto-unità delimitate dai viali che si dipartono dal centro dell'insediamento: l'argine del dosso. Questo luogo è il centro focale dell'intero quartiere, e accoglie una grande piazza allungata che contiene i principali edifici collettivi della zona.

Cinque alte torri residenziali, poste a conclusione degli assi urbani principali a ridosso delle pendici collinari, fanno da contrappunto alle polarità interne, che sono invece disposte nella piazza centrale e, precisamente, nel luogo della convergenza geometrica dei cinque assi stradali principali con l'argine del dosso. In questo modo, la dialettica tra polarità interne (aule collettive) ed esterne (torri residenziali) articola i profili del quartiere e rende percepibile la dimensione finita di questa parte di città, contribuendo a rafforzarne, oltre che l'unità strutturale, anche quella morfologica e figurativa.

Le strade principali del quartiere sono racchiuse su un lato da lunghi

fronti continui di case in linea a quattro piani più piano terra commerciale con portico antistante. Le sotto-unità urbane, di forma, struttura e dimensione simile, sono definite, al loro interno, dall'iterazione su più file parallele di case a schiera a due livelli con giardino e, nel centro di ogni sotto-unità, vi è un piccolo spazio collettivo all'aperto. In tal modo, anche la composizione dei tipi edilizi si definisce secondo un principio progressivo che procede dalle pendici collinari verso l'alveo fluviale – dalle case a torre perimetrali ai lunghi edifici in linea che contengono i tessuti più minuti delle case a schiera, fino agli edifici collettivi disposti sull'argine del dosso – dichiarando, ancora una volta, il valore assunto dagli elementi geografici per la definizione del progetto urbano.

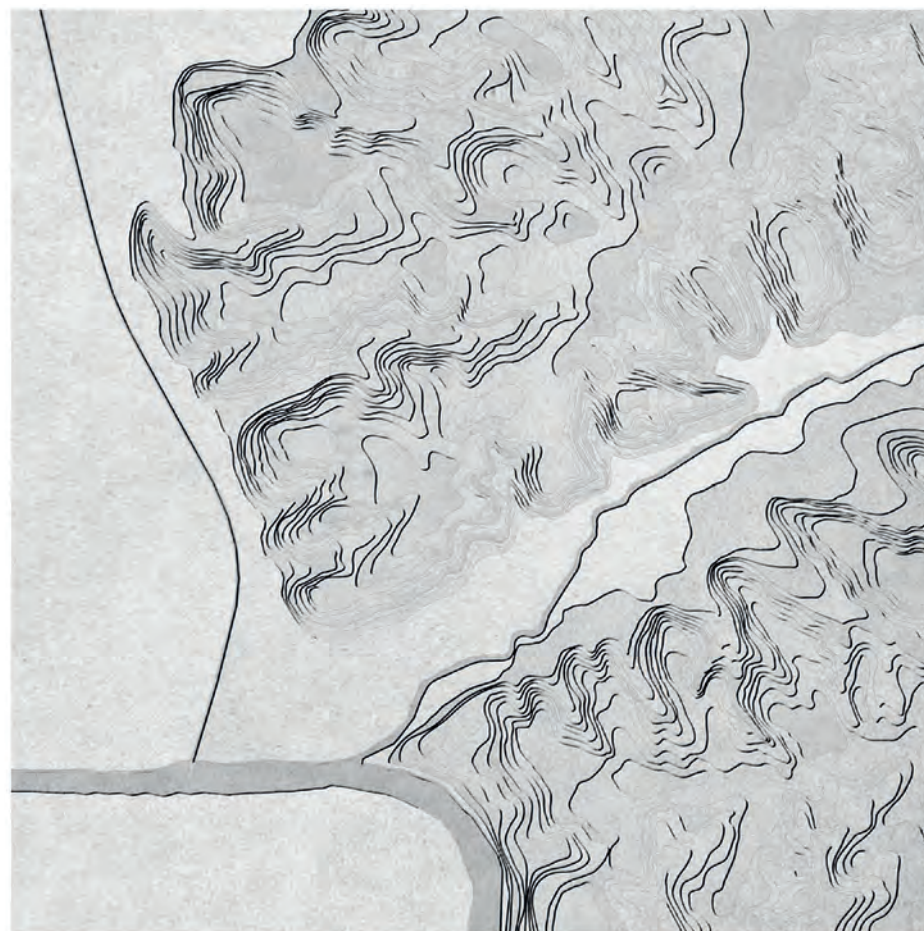
La città collinare

L'insediamento di crinale si misura, invece, con le forme corrugate delle 'dita collinari', e si configura come una composizione di elementi urbani che definiscono tra loro relazioni a distanza, all'interno di una struttura discontinua che si appoggia alle peculiari forme orografiche del sistema collinare.

I progetti per il quartiere alto alla Magliana acquisiscono una particolare rilevanza soprattutto per il carattere sperimentale di tale lavoro. Infatti, Muratori, confrontandosi con le qualità formali e spaziali offerte da tali forme orografiche, ha declinato in diversi modi l'impianto urbano, elaborando variegatissime ipotesi progettuali e poi cristallizzando tali studi sperimentali in quattro progetti.

La forma allungata dei tre crinali è assunta come invariante del sistema, e ospita la costruzione di lunghi viali prospettici che convogliano il paesaggio della valle del Tevere all'interno dello spazio urbano. La genesi formale di questi elementi della città (che rimandano alle forme degli insediamenti *a fuso* dell'alto Lazio) è connessa a un processo di 'geometrizzazione' delle forme del territorio, che consiste nella rettificazione degli assi di dispiuvio e nell'individuazione di un punto che diventa il centro del fascio di rette che determinano le giaciture dei tre grandi viali urbani disposti sui crinali.

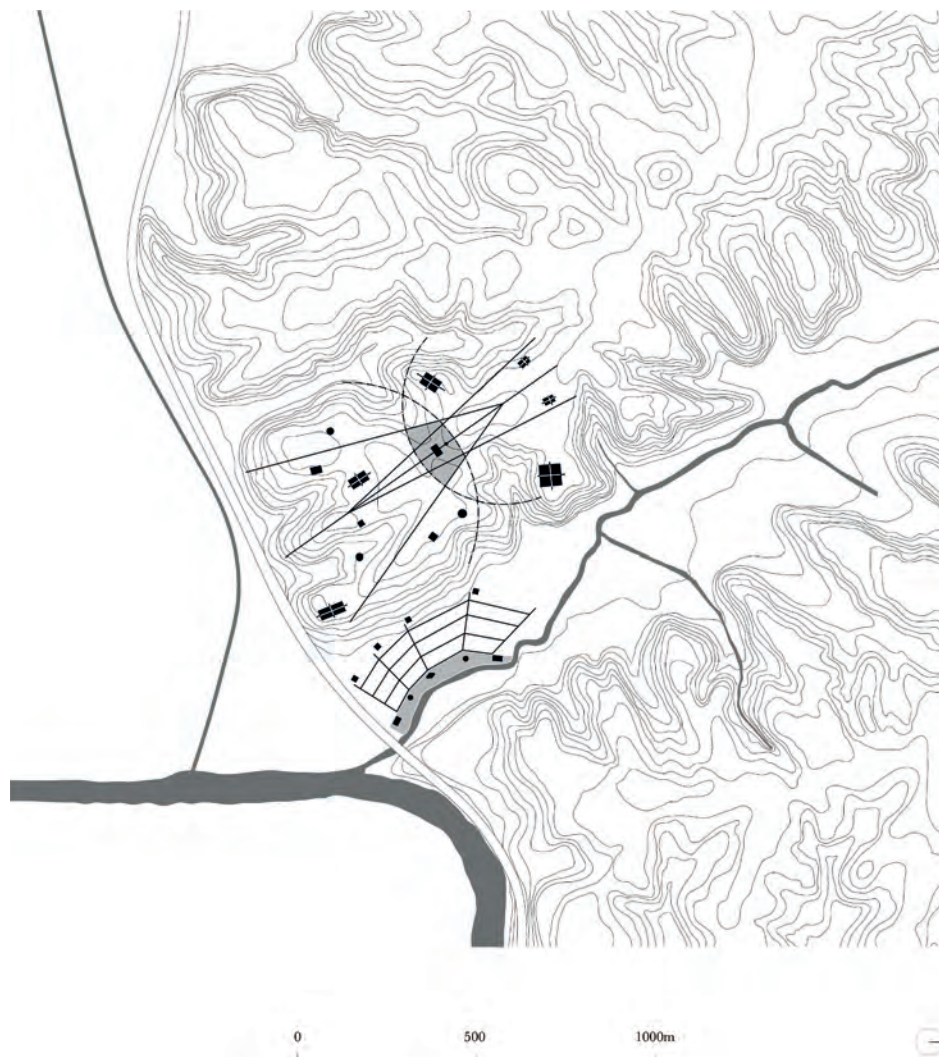
L'altopiano a nord-est è invece una parte variabile del sistema; esso si



0

500

1000m



conforma, a seconda delle differenti ipotesi di progetto, come una struttura simmetrica rispetto a quella dei crinali, oppure come una struttura che segue le stesse giaciture che orientano i viali sui crinali a sud-ovest, oppure ancora come una struttura radiale in cui le rette che definiscono le giaciture dei viali (sia quelli sull'altopiano che quelli sui tre crinali) sono generate dallo stesso centro.

In tutte le proposte progettuali, la sella collinare costituisce il luogo baricentrico del quartiere. Eppure, in base alle differenze messe in atto nel processo d'interpretazione delle forme dei crinali e dell'altopiano, lo spazio collettivo della sella collinare varia il suo peso sintattico nella gerarchia d'insieme del quartiere, la sua conformazione e i suoi caratteri spaziali.

Gli acrocori 'a tutto tondo' ospitano i maggiori edifici collettivi che, sfruttando la loro posizione 'isolata' e la loro relativa altezza, si presentano come luoghi identificabili a grandi distanze e permettono, a loro volta, un'ampia visibilità panoramica.

I nodi territoriali ospitano ulteriori edifici collettivi, e sono classificati in *nodi di crinale* (collocati sui cigli dei crinali), *nodi di sella* (collocati nell'incrocio tra crinale e controcrinale) e *nodi di fondovalle* (incrocio tra fondovalle e controcrinale).

Da ciò risulta che la sperimentazione progettuale, osservata all'interno della dialettica tra elementi invariati e variazioni, è indirizzata a stabilire un rapporto equilibrato tra le necessità formali, strutturali e dimensionali dell'organismo urbano (unità, riconoscibilità, varietà, autonomia formale e figurativa, proporzione, scala umana) e le possibilità offerte dalle forme delle colline romane, «in un'unione armonica del disegno architettonico e della plastica dei luoghi» (Muratori, 1960).

Inoltre, a una scala più ravvicinata, Muratori sembra aver lavorato con l'obiettivo di organizzare le differenti spazialità urbane all'interno di una 'struttura narrativa' composta e declinata in funzione delle vocazioni proprie dei luoghi naturali, dei caratteri morfologici, topologici e panoramici del sostrato orografico.

Infine, attraverso la conformazione degli aggregati urbani, Muratori è riuscito a stabilire un'armonica dialettica tra la 'scala umana' degli spazi

urbani e la 'scala geografica' degli elementi territoriali. Nella definizione dell'aggregato urbano edificato sul sistema dei tre crinali a sud-ovest, ad esempio, la dimensione della parte elementare della città coincide con lo spazio 'a misura d'uomo' della corte residenziale che, iterandosi, costruisce il tessuto sui versanti delle dita collinari e diventa dunque unità di misura attraverso cui il costruito riesce a 'rilevare' la dimensione geografica dei crinali.

Conclusioni. La città geografica

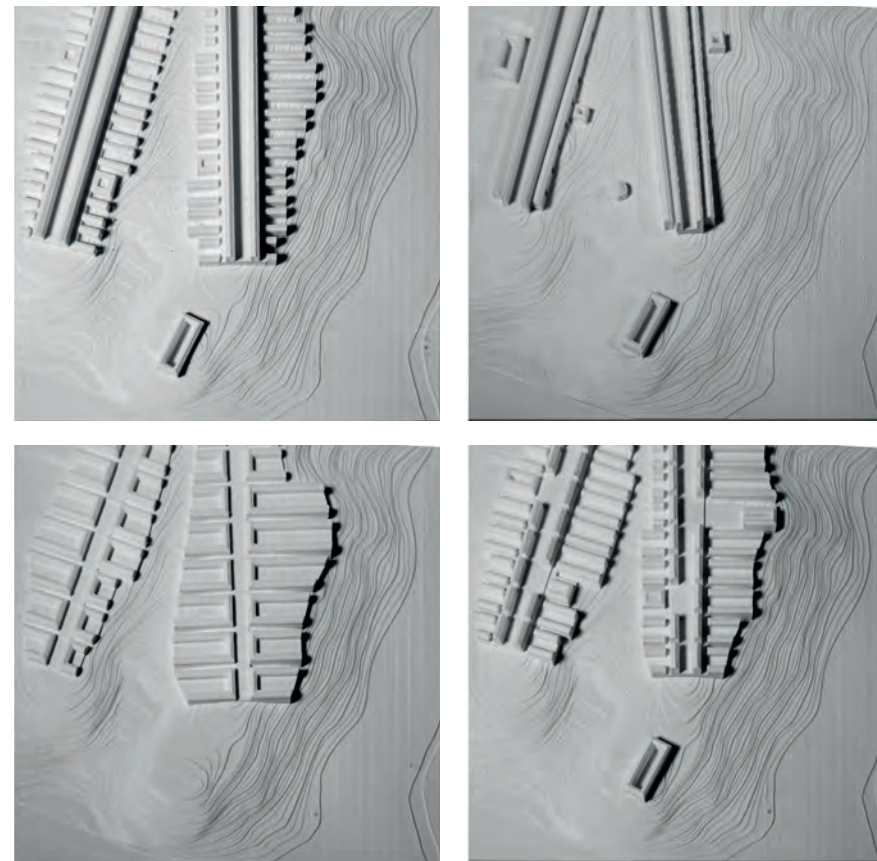
I progetti per la 'città di fondovalle' e la 'città collinare' sono il risultato della interpretazione-traduzione delle qualità naturali della geografia fisica che caratterizza l'area della Magliana.

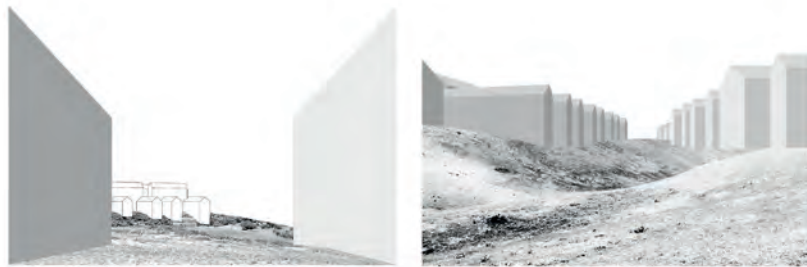
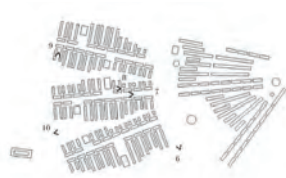
La 'partitura geografica' del territorio è interpretata al fine di orientare la definizione dei principi insediativi, delle geometrie e della struttura di forma del progetto, delle sue metriche dimensionali e delle sue misure. Gli spazi aperti della natura assumono un valore sintattico nella costruzione della città, simile al valore della pausa nella composizione musicale (Moccia, 2015), e sono considerati come intervalli capaci di conferire identità alle singole parti costruite.

Inoltre, tali sotto-unità di cui l'individuo urbano si compone costruiscono la propria identità e sviluppano la propria autonomia figurativa, formale e spaziale attraverso il rapporto instaurato con le peculiarità geomorfologiche del sito in cui si insediano. Vi è infatti, nei progetti di Muratori, la tensione a ricercare un preciso 'rapporto di corrispondenza' tra gli elementi del sostrato orografico (ansa fluviale, dosso, valle, crinale, acrocoro, sella collinare, versante) e le parti o gli elementi della città (edifici polari e monumenti, aggregati urbani).

Anche le qualità orografiche, topologiche e panoramiche rivelano suggerimenti utili a definire la composizione e il carattere degli spazi aperti della città (strade, piazze, giardini, parchi).

Infine, la definizione dell'unità elementare della città, la composizione dell'isolato, si appoggia all'interpretazione delle qualità morfologiche e topologiche del suolo (salti di quota, pendenze, discontinuità, omogeneità) e ai relativi caratteri di visibilità e panoramicità.





la corte residenziale

la vallecola



la piazza-parco centrale

il corso principale

il vicolo

Queste intuizioni rimandano ad un'idea di città che potremmo definire 'geografica', poiché rinnova il rapporto semantico e operativo del progetto urbano con le forme della crosta terrestre, aprendo tale rapporto a nuove inedite opportunità. Le metodologie e i paradigmi progettuali sviluppati da Muratori potrebbero perciò essere oggi ripresi, approfonditi e nuovamente sperimentati per affrontare le più cogenti e attuali sfide nell'ambito delle scienze urbane, che sono spesso accomunate da un'unica costante di fondo: l'emergere del territorio, del paesaggio nelle relazioni strutturali, morfologiche e spaziali delle città.

Didascalie

Fig. 1: Forme della Terra _ Caratteri oroidrografici del territorio della Magliana (Roma), modello tridimensionale.

Fig. 2: Schema analitico-interpretativo dei due quartieri progettati da Saverio Muratori.

Fig. 3: Forme 'a fuso' dell'aggregazione urbana lungo i crinali, modelli tridimensionali delle differenti versioni progettuali.

Fig. 4: Caratteri spaziali dei principali luoghi urbani in relazione con i caratteri morfologici e spaziali del suolo naturale, prospettive.

Bibliografia

- Carlos Martí, Arís (2005), *La centina e l'arco*, Milano, Christian Marinotti Edizioni s.r.l.
- Giuseppe, Gisotti (2016), *La fondazione delle città. Le scelte insediative da Uruk a New York*, Roma, Carocci editore.
- Moccia, Carlo (2015) 'Forme della Terra e principi insediativi', in Moccia, C. (ed.) *Realismo e astrazione (Aión, Firenze)* 71-76.
- Moccia, C. (2019) 'Architettura: misura della Terra', in Moccia, C., Rizzi, R., e Schröder, U. (ed.) *Tre lezioni. Un'ora di Architettura (Aión, Firenze)*.
- Muratori, S. (1960) *L'espansione urbana della Magliana e della valle del Tevere nel quadro del nuovo piano regolatore di Roma*, relazione progettuale non pubblicata, conservata presso l'archivio Bollati, Roma.
- Muratori, S. (1967) *Civiltà e Territorio*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma.
- Norberg-Schulz, C. (2007) *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano.
- Sieverts, T. (2003) *Cities without cities. An interpretation of the zwischenstadt*, Spon Press, Taylor & Francis Group, New York.
- Venezia, F. (2017) 'Venezia', in Latina, V. e Venezia, F. (ed.) *La battaglia di Venezia. Due riflessioni su Venezia (D Editore, Roma)*.

Patrimoni infrastrutturali e valori di sistema

Margherita Vanore

Università Iuav di Venezia, DCP - Dipartimento di Culture del Progetto, professore ordinario, ICAR 14, vanorem@iuav.it

La condizione della città contemporanea pone il progetto di fronte a varie forme patrimoniali, esito della resistenza di particolari elementi, assetti o pratiche in contesti fortemente modificati per ragioni economiche, sociali, culturali e non ultime ambientali. In diversi casi si tratta di strutture residuali, casualmente inglobate da trasformazioni che nell'attuarsi hanno ignorato le potenzialità di certe forme trovate. Il loro valore attuale non è del resto legato tanto alla conservazione di una specifica materia e figura, quanto alla relazione eccezionale che queste stabiliscono con il paesaggio e con i modi di abitare la città.

Emerge in molte situazioni la necessità di un approccio progettuale capace di reinterpretare il patrimonio secondo una diversa consapevolezza dei valori che esso produce e continuerà a determinare nel futuro. La rilevanza di un suo ruolo infrastrutturale, più che di polarità o centralità, conduce a individuare per esso una specifica domanda di tutela e trasformazione, di progetto fondato nell'intersezione di saperi analitici e operativi, dove la relazione transdisciplinare superi una visione limitata da specialismi applicati alle varie scale di intervento.

In particolare la produzione di valori di sistema può tradurre l'azione progettuale per la tutela e il riuso di un patrimonio infrastrutturale in una appropriata cura urbana, in grado di qualificare la città e il sistema degli spazi aperti condivisi proprio in rapporto ai caratteri del paesaggio. Si recupera allora l'importanza di relazioni morfologiche adattive tra principi insediativi e geografie, quali condizioni necessarie di sostenibilità e resilienza, di storicità e identità, ma anche di flessibilità, inclusività ed efficacia nel rispondere a nuove necessità e a diversi stili di vita.

Nel rileggere il rapporto tra patrimonio e spazi pubblici o condivisi, la riconoscibilità di una città-paesaggio quale parte di un ecosistema territoriale indirizza il progetto urbano a integrare fattori ambientali e caratteri spaziali in una diversa natura che operi ai fini civili¹ per la cura più adeguata delle nostre città.

Il confronto e l'integrazione dei saperi è fattore determinante sia nella lettura sia nella definizione di una domanda di trasformazione che i territori esprimono in vario modo. Le realtà urbane raccontano diverse storie e portano nella loro struttura morfologica una sintesi più o meno naturale

tra intenzionalità e casualità, tra equilibrio e crisi, tra diversi elementi e agenti.

Il progetto di architettura per la città oggi non può permettersi di isolarsi in competenze disciplinari 'incontaminate'. Si va affermando piuttosto il suo ruolo di fattore determinante per l'inclusività e l'integrazione. La competenza disciplinare resta ovviamente una condizione imprescindibile in ogni azione progettuale integrale, ma si evidenzia la necessità di saper comprendere nello studio dei fenomeni urbani una visione inclusiva, che ricomponga le dimensioni del soggetto, della comunità, dell'oggetto e dell'ambiente costruito.

Tutto ciò ha a che vedere con le diverse forme patrimoniali che vanno a definire dei valori di sistema più che valori di specifici elementi.

I valori per Max Weber sono la guida e l'orientamento delle scelte e i sociologi in gran parte adottano come criterio di distinzione il grado di generalità: i valori forniscono dei riferimenti generali per l'agire sociale, mentre le norme orientano la condotta in situazioni specifiche².

I valori di sistema rimandano a strutture relazionali sostenute da patrimoni a carattere infrastrutturale, capaci di indirizzare e integrarsi nella tutela e trasformazione della città.

Un patrimonio infrastrutturale che non è qui assimilato a quello delle grandi opere, alle infrastrutture monumentali di evidente valore progettuale e costruttivo, ma a beni che in parte potremmo trovare affini a quelli archeologici in quanto ritornano alla luce dopo un periodo di oblio. L'attenzione in particolare è rivolta a sistemi di piccole strutture, fortemente connotate dal luogo e dal paesaggio, ma oggi prive di visibilità e pertanto a rischio, pur avendo la potenzialità di qualificare parti nevralgiche di una infrastruttura vitale del paesaggio urbano.

Riconoscere questi particolari patrimoni della città non vuole alimentare altre estensioni di una tutela normata, alla stregua dei singoli oggetti o insiemi patrimoniali. Si tratta piuttosto di fattori prefigurativi dove alcuni elementi apparentemente residuali raccontano la storia di un luogo e veicolano valori di sistema che il progetto urbano può ricondurre a infrastrutture spaziali strategicamente articolate.

Spazi di margine tra sacche e vasche

Un caso studio, indagato di recente nell'ambito di un workshop di progettazione, ha portato a ripensare una realtà fuori dall'ordinario che limita una polarità urbana notevole, quale è a Venezia l'isola della Stazione di Santa Lucia.

Tra i poli della stazione ferroviaria, della stazione marittima e del terminal automobilistico di Piazzale Roma, lì dove strade e binari corrono a quote diverse producendo un intreccio complesso, nella sovrapposizione di percorsi con origine e destinazioni separate dall'acqua, sono state prese in considerazione alcune aree residuali determinate dalla sovrapposizione, nel corso degli ultimi due secoli, di infrastrutture della mobilità che hanno confinato tra terra e acqua preesistenze di varia natura e diverso valore, rendendo i luoghi suggestivi e stranianti al tempo stesso. I resti di una ex piscina, ritagliata nel tratto iniziale del Canal Grande, appartenuta alla Società Sportiva Rari Nantes (fondata nel 1920), testimoniano la presenza di uno spazio d'acqua utilizzato fino al 1970 per gare e allenamenti di nuoto, oggi costretto tra i recinti dell'isola ferroviaria e gli ormeggi di imbarcazioni, in attesa di uno smantellamento già avviato dal Comune.

A nord della ex piscina un insieme di edifici costruisce una sorta di isolato triangolare, una 'sacca' perimetrata dalla fascia dei binari e dalle strade che legano il Ponte della Libertà a Piazzale Roma e al Tronchetto. Qui si trovano i capannoni dell'ex Rialzo ferroviario, un bar e l'area della ex Bocciofila con altri edifici asserviti alle ferrovie e al Dopo Lavoro Ferroviario (DLF).

Da quell'area si ha accesso al Forte circolare, costruito dagli Austriaci nel 1861 e inglobato negli anni '30 dalla costruzione del Ponte della Libertà³. Ad esso si affiancano alcuni locali ricavati sotto i viadotti utilizzati dalla remiera DLF, dove un piccolo varco nella muratura del ponte stradale apre la vista sulla laguna.

L'area di interesse comprende a nord ovest un ampio bacino triangolare, formatosi nel distacco del ponte stradale da quello ferroviario. Qui, al margine di una zona di ormeggio non organizzata, che accoglie soprattutto barche da lavoro, l'attraversamento via acqua è assicurato da un

cupo passaggio sotto il ponte ferroviario, rasente il limite nord dell'isola, e da alcune arcate in mattoni del ponte stradale.

In sintesi l'area si presenta come un'articolazione di diversi recinti, di 'sacche' e 'vasche' che appaiono recuperare spazio tra le infrastrutture, ma che declinano in modo diverso il rapporto tra il bordo dell'isola con l'acqua e con i diversi spazi di margine.

Una soglia abitata per parti che nello spessore del margine assimila una serie di contraddizioni e conflitti, ma allo stesso tempo si valorizza nel rapporto sistemico con la laguna. La conoscenza del luogo mette in evidenza varie necessità, ma soprattutto dichiara la mancanza di integrazione tra le diverse progettualità che in esso si sono depositate. Gli accessi alla città, ferroviario e carrabile, hanno inevitabilmente generato spazi residuali che sono ancora utilizzati in rapporto al valore della soglia terra-acqua, per l'approdo come per le diverse attività che appartengono al paesaggio lagunare.

Qui, innervate nelle sponde, resistono due costruzioni cui è possibile riconoscere un valore patrimoniale, ma il loro essere quasi invisibili e poco conosciute, ha comportato la perdita di interesse sia per una cura adeguata alla loro vita urbana, sia per la tutela dei valori di sistema di cui sono portatrici.

In fondo l'ex piscina è diventata solo un silente recinto di acqua di canale, e il forte austriaco, inglobato nel ponte stradale di Miozzi, è solo un deposito, o meglio uno spazio di accumulo, entrambi impraticabili.

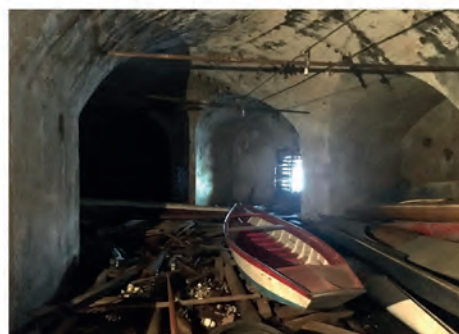
Ma è la complessità del luogo a mettere in risalto le potenzialità di sistema, riconoscibili sia nella conformazione degli spazi aperti, che nelle attività insediate in spazi esclusi dalla trasformazione e da una cura costante.

La variazione di livello dell'acqua e l'altezza di quelle sponde, definiscono un ambito di solo approdo e in parte di fruizione per attività sportive di vario tipo. L'ampia fascia dei binari interrompe però ogni possibilità di connessione diretta con la vicina zona abitata di Cannaregio, dove peraltro i nuovi spazi universitari accolgono numerosi studenti provenienti e diretti in stazione.

Il workshop di progettazione *Pool Loop*⁴ ha prefigurato la possibilità di



2



recuperare un circuito vitale, un sistema articolato di spazi urbani in modo da favorire varie attività sportive - di terra e d'acqua - e attraversare luoghi di condivisione destinati soprattutto a chi abita Venezia e vive la Laguna.

I progetti esplorano a vari livelli la possibilità di ricucitura di quelle aree residuali, in relazione alla posizione strategica del sito di intervento e rispetto ai tre nodi di trasporto che lo circoscrivono. La riqualificazione e il riuso delle strutture esistenti, è integrata nella configurazione di nuovi spazi pubblici e condivisi, ricomponendo i frammenti di quel circuito in una nuova parte di città da abitare.

Le strategie adottate sono sostanzialmente tre: percorribilità del fronte d'acqua a diverse quote; superamento pedonale della barriera ferroviaria; riuso di spazi d'acqua e di edifici di margine per attività sportive. L'ex piscina Rari Nantes, assunta come memoria attiva e patrimonio infrastrutturale è riproposta in un nuovo sistema urbano adattato alle modificate condizioni ambientali.

Diverse proposte intervengono sul riordino dei margini e sull'articolazione del distacco dall'acqua della fondamenta e dei piani di percorrenza pedonale. In quel distacco tra suolo e acqua, tra ormeggi e imbarcaderi, si cerca di mettere a sistema i percorsi di soglia con passaggi sopraelevati e ribassati, giardini, vasche, piscine fondate o galleggianti, attraversamenti pedonali con nuovi spazi di condivisione e di servizio alla città.

In particolare, lungo il margine nord-ovest, verso l'approdo del Ponte della Libertà all'isola ferroviaria, il progetto prevede un nuovo ponte pedonale che scavalca il fascio dei binari per ridefinire l'intera area di intervento come parte nevralgica di un sistema urbano di connessione tra Cannaregio, la Stazione Marittima e il Tronchetto, costruendo un tratto del fronte nord di Venezia in un percorso articolato a diversi livelli.

Un progetto collettivo, prova infine a integrare le parti più significative delle diverse proposte e in esso si riformulano le scelte che prefigurano spazi e azioni sostenibili di una città vitale: scoprire nuovi punti di vista; percorrere piani intermedi tra terra e acqua; abitare il percorso; integrare e adattare i margini; superare le barriere; approdare; vivere la marea;

coltivare; accogliere e condividere; interagire nei luoghi di soglia.

Un sistema di spazi dedicati allo sport e alla coltivazione, percorribili e accoglienti, che non solo offrono una qualificazione dei margini, ma integrano alcune forme patrimoniali per creare una nuova parte di città abitata e curata. Una parte qualificabile in rapporto al paesaggio della laguna, che si confronta con i diversi recinti per accogliere varie eccezioni, sempre nel rispetto di una cultura dell'acqua e dei valori di sistema come principali fattori di conformazione.

L'individuazione di patrimoni infrastrutturali propone di fatto il riuso sostenibile delle risorse della città a partire da una integrazione di conoscenze e competenze, che coinvolge ovviamente i saperi di chi abita e usa quei luoghi marginali, ma impegna saperi analitici e di rappresentazione del territorio urbano, nei suoi molteplici aspetti, dalla salute ambientale al benessere collettivo e individuale.

A fronte di una logica inclusiva, resta però la necessità che la progettazione architettonica e urbana, come quella del paesaggio, alimenti la capacità di visione e di trasformazione dello spazio che viviamo, in rapporto al nostro tempo, al futuro e ai valori condivisi, ma soprattutto conservi la sua responsabilità civica nell'interpretare e prefigurare i luoghi del nostro abitare.

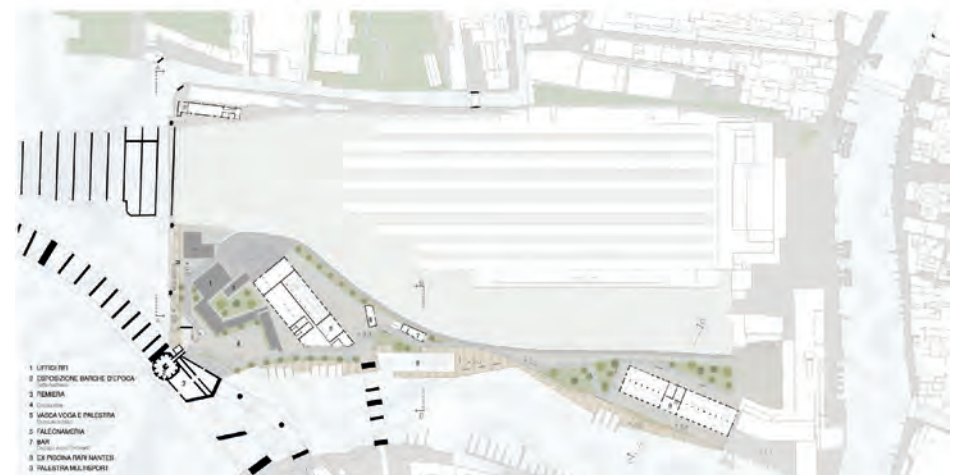
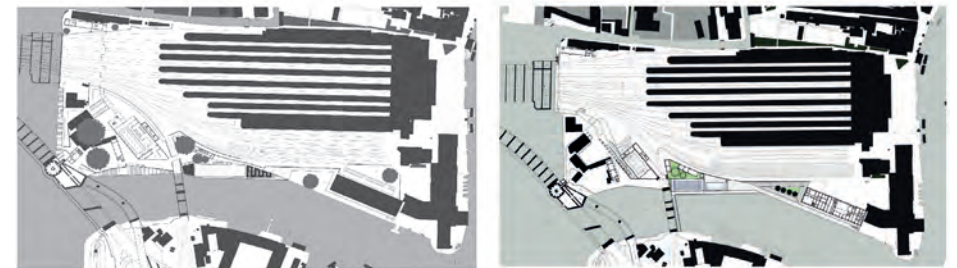
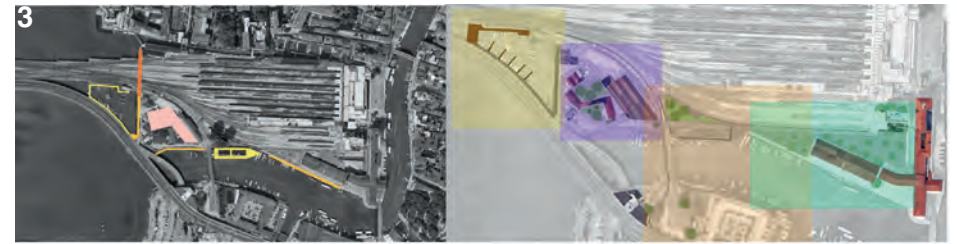
Note

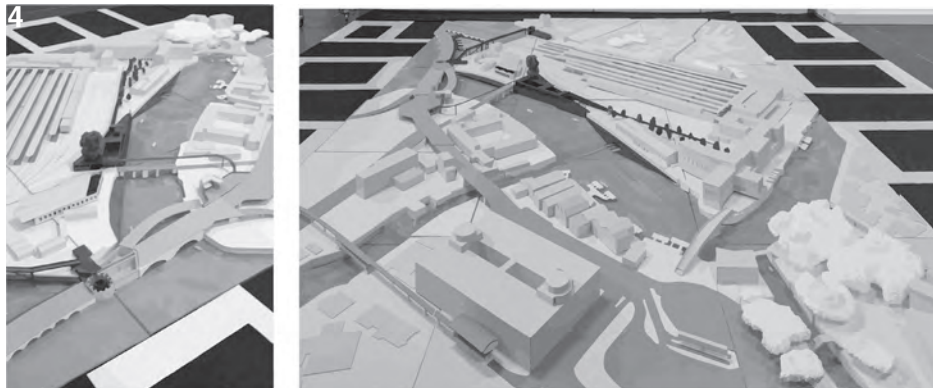
¹ J.W. Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, dopo aver descritto il ponte-acquedotto di Spoleto afferma: "L'architettura di quei tempi è quasi una seconda natura che corrisponde agli usi civili [...]" (traduzione dal tedesco di A.Di Cossilla).

² cfr. L. Sciolla (1998), *Valori*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani

³ Il ponte stradale, progettato nel 1931 da Eugenio Miozzi, è stato costruito in soli 18 mesi e inaugurato nel 1933

⁴ Il workshop *Pool Loop* si è svolto presso l'Università luav di Venezia dal 17 giugno al 5 luglio 2019 nell'ambito di WAVE 2019, *Venezia città sostenibile*. Docente: M. Vanore, Collaboratori: M. Andreatta, S. Mangini, S. Tornieri, Studenti: L. Soardo, I. Signorini, D. Cappellazzo; E. Belluzzo, A. Bressan, P. Padovan; M. Boggian, M.C. Natali, V. Salmaso; G. Battigelli, C. Serafin; F. Lonardi, G. Muscio, M. Zuanon; S. Gonzales, E. Maciel Pereira; C. Bertolin, S. Biondo, M. Soufian; B. Cavalcante, M. Lazar, B. Rendina; G. Barbiero, C. Caforio, A. Primelli.





Didascalie

Fig. 1: Venezia, l'area di arrivo del ponte ferroviario e carrabile e la stazione di S.Lucia, ortofoto.

Fig. 2: Venezia, ex piscina Rari Nantes. Panoramica, foto storiche e attuali. In basso, il ponte stradale in cui è visibile il forte circolare inglobato, foto dall'acqua e interno.

Fig. 3: Workshop *Pool Loop*. Alcuni schemi planimetrici e piante di attacco a terra e all'acqua elaborate dagli studenti.

Fig. 4: Workshop *Pool Loop*. Foto del modello in scala 1:200 in cui sono integrate e sintetizzate le proposte elaborate dagli studenti. (foto U. Ferro)

Bibliografia

M.Vanore (2010), (a cura di), *Infrastrutture culturali. Percorsi di terra e d'acqua tra paesaggi e archeologie del Polesine*, Padova, Il Poligrafo.

M.Vanore (2013), (a cura di), *Il paesaggio nel progetto. Il paesaggio come progetto*, Roma, Aracne Editrice.

M.Vanore (2014), "Dalla materia formata. Riciclaggio e progetto di architettura", in S. Marini, S.C.Roselli (a cura di) *Re-cycle Op_positions II*, Roma, Aracne Editrice.

M.Vanore, C. Visentin (2015), *Heritage of Water. Patrimonio e paesaggi di bonifica*, Gattatico (Reggio Emilia), Istituto Alcide Cervi Editore.

M.Vanore (2016), "Heritage of Water as Resource and Infrastructure of Landscape", in *Tasting the Landscape. 53rd IFLA World Congress, 20th 21st 22nd April 2016, Torino Italy*, Firenze, Edifir.

M.Vanore (2016), "Forma delle relazioni e valori di sistema dai paesaggi d'acque", in id. (a cura di), *Necessità dell'oblio. Patrimoni e paesaggi costruiti dall'acqua*, Sesto San Giovanni (MI), Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto, Mimesis Edizioni.

M.Vanore (2018), "Paesaggi in produzione tra terra e acqua. Transizioni produttive"; in M.C. Tosi (a cura di), *Veneto. Temi di ricerca e azione*, quaderni della ricerca del DCP, Sesto San Giovanni (MI), Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto, Mimesis Edizioni.

M.Vanore, M. Triches (2019), (a cura di), *Del prendersi cura. Abitare la città-paesaggio*, Macerata, Quodlibet.



mandarin

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,3} Luoghi marginali come Patrimonio

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,3} Luoghi marginali come Patrimonio

La sotto-sessione “Luoghi marginali come patrimonio” intende riflettere sulla possibilità di interpretare gli spazi urbani irrisolti e per questo marginali, tra i quali, ad esempio, le periferie costruite negli ultimi cinquant'anni e che finora hanno costituito una scomoda eredità e un fattore di crisi delle nostre città, come una rinnovata risorsa per ripensare la forma e gli spazi della città contemporanea. È possibile individuare delle teorie della trasformazione urbana, soggiacenti ai progetti di rinnovamento urbano in atto nelle nostre città? In che modo queste teorie interpretano l'eredità del Moderno? A quali nuove idee di città si riferiscono, e attraverso quali tecniche della composizione trovano concretezza?

Francesca Addario

La periferia di Roma e l'ordine della trasformazione. Ipotesi di riconfigurazione urbana

Marta Averna, Roberto Rizzi

Edilizia economico popolare: da patrimonio a bene comune

Fabrizia Berlingieri

Sintassi urbane del progetto di Architettura

Francesco Casalbordino

Nei dis-ordini urbani di Buenos Aires. Pratiche progettuali glocali, il caso di Adamo-Faiden

Ivana Coletta

Qualità abitativa e innovazioni tecnologiche per la riqualificazione del patrimonio residenziale delle periferie

Francesca Coppolino

Risignificare i patrimoni fragili. Progetti per Castel Volturno

Mariateresa Giammetti

Il progetto del vuoto: una nuova visione per la città del futuro

Vincenzo Giofrè

Nuovi paesaggi per la città contemporanea: brevi considerazioni sulla specificità di approcci progettuali, strategie e modalità operative

Santiago Gomes, Maddalena Barbieri

Ricorrenze Urbane.

Il progetto per Fontainhas tra morfologia, tipologia e tettonica

Marson Korbi

Camera 47. Abitare come studenti e lavoratori intellettuali nelle case collettive del patrimonio pubblico

Lucia La Giusa

Rigenerazione urbana del Quartiere Sbarre Inferiore, Reggio Calabria

Jacopo Leveratto, Francesca Gotti

Memorie fragili: Il progetto per la riattivazione di patrimoni difficili

Monica Manfredi

A partire dallo spazio pubblico

Alessandro Massarente, Alice Gardini

Esplorare le aree di margine

Nicola Parisi

Progetto tra città e campagna. La rigenerazione delle maglie periferiche

Giorgio Peghin, Adriano Dessì

Topografie industriali. Il recupero del deposito del Carbone come nuovo Landmark della grande miniera

Massimo Perriccioli, Roberto Ruggiero

Innovazione digitale per nuove forme dell'abitare

Valeria Pezza

Architettura prêt-à porter

Raffaele Pontrandolfi

Riconoscimento e valorizzazione del patrimonio edilizio residenziale del secondo dopoguerra in Italia di valore storico-testimoniale per un recupero e riuso compatibile tra urbano e periurbano

Sergio Rinaldi, Gianmarco Chiribiri

Nuovi scenari del rapporto tra ideazione e costruzione nel processo edilizio digitalizzato

Antonello Russo

La città per isole.

Intersezioni tra architettura, città, pianificazione e paesaggio

Luca Tommasi

Leinefelde: la riforma tipologica nell'edilizia pubblica dell'ex DDR

Alla periferia della periferia di Roma: ipotesi di riconfigurazione urbana per un nuovo ordine della trasformazione

Francesca Addario

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, francesca.addario@hotmail.com

Il «paesaggio della città»¹ è un patrimonio che abbiamo ereditato. Quando l'Architettura e con essa il Progetto sono chiamati a imprimervi un 'necessario' atto di trasformazione, in che modo lo fanno? Secondo quali principi generano le scelte? Predisponendo quali nuovi ordini?

Osservando la pianta di Roma, così come accade per quasi tutte le città, è possibile compiere abbastanza agevolmente una distinzione 'per forma' delle diverse parti urbane. Nel caso romano se alcune delle espansioni periferiche otto-novecentesche hanno presupposto, nel migliore dei casi, nuove logiche di formazione della struttura urbana attraverso l'imposizione a monte di trame e di specifici assetti organizzativi, quelle più recenti, e sempre più periferiche, sono ancora in attesa di un sostanziale ripensamento, specialmente dal punto di vista dell'abitare, e dunque da un punto di vista formale e spaziale.

Interpretare problematicamente la condizione attuale dei luoghi dell'abitare è, in un certo senso, utile a 'predisporre' quegli stessi luoghi al cambiamento: guardando in particolare i luoghi indifferenti della periferia non sempre è però facile intuire modalità e criteri che ne hanno guidato la formazione, il più delle volte popolati da case monofamiliari, in una composizione casuale ed episodica, sconnessa e puntuale.

I processi di costruzione piuttosto repentini, dovuti spesso ad uno stato di necessità abitativa, hanno reso la maggior parte dei luoghi della periferia privi di proprie identità spaziali. Il carattere 'irrisolto' dei luoghi dovuto alla 'discontinuità' delle forme abitative, per la mancanza di una chiara logica insediativa che desse loro un carattere identitario², ha infatti determinato un grado di genericità sempre maggiore dei luoghi della periferia, per non parlare dei luoghi che si trovano alla 'periferia della periferia'.

Molte periferie, pur nella persistente carenza di servizi, sono state lentamente raggiunte dalle reti di trasporto e la dipendenza dal centro, per un difetto di autonomia, per molti anni biasimata, è diventata in un certo qual modo congenita. La periferia degli ultimi cinquant'anni potrebbe dirsi essersi modificata in quanto le trasformazioni che, volente o nolente, ha accolto nel tempo l'hanno piuttosto stabilizzata. Forse il tempo del rammendo³ ancora non si è pienamente compiuto ma cosa fare per

quei luoghi che dal centro sono ancora più lontani dove la strategia del rammendo non sembra apparire più risolutiva?

In qualsiasi città sono presenti luoghi di questo tipo: prendendone due tra i tanti, diversi per forma del suolo e densità insediative in modo da poterli comparare per differenza, si è provato ad immaginare in queste aree una modalità di intervento diversa dalla *tabula rasa* dal momento che il principio di distruzione di ciò che c'è, seppur drasticamente risolutivo ai fini dell'eliminazione del disordine, si presenta come un'operazione di cancellazione totale tanto complicata, poiché innegabilmente inverosimile, quanto facile, poiché non si pone in modo problematico e propulsivo la questione, ma si arrende di fatto allo stato delle cose rimuovendo tutto, senza eccezioni.

L'ipotesi di seguito illustrata⁴ mantiene un carattere teorico molto marcato e propone in via del tutto ipotetica una modalità di intervento che si pone quindi come contraltare al principio distruttivo della *tabula rasa*. Provando quindi a mantenere ciò che c'è, in che modo è possibile intervenire? Si possono riordinare, puntualmente, caotiche parti urbane prive di un'identità e di una struttura urbana sottostante?

La riconfigurazione dei luoghi periferici presi in esame è avvenuta cioè attraverso un 'esercizio di misura' che tenesse conto dell'esistente: con un'operazione di 'giustapposizione' si è ipotizzata l'integrazione e/o la sostituzione parziale dell'esistente con alcuni 'modelli insediativi'.

Cinque composizioni urbane – il quartiere *San Rocco* a Monza di Giorgio Grassi e Aldo Rossi, il quartiere *Incis* a Roma di Adalberto Libera, il progetto *Estuario I* a Mestre di Saverio Muratori, il *Lafayette Park* a Detroit di Ludwig Hilbersheimer e Ludwig Mies van der Rohe e la proposta per la città cinese di *Ling Gang* in Cina di Antonio Monestiroli – sono state assunte come 'modelli insediativi' appunto, nei quali il rapporto tra i luoghi residenziali e pubblico-collettivi è stato 'stabilmente' fissato. Il riconoscimento di grammatiche strutturali nei 'modelli insediativi', tali da essere sovrimponibili alle condizioni 'deregolate' della città, ha consentito di verificarne l'adattabilità ai luoghi e li ha resi, quindi, nella logica compositiva, un modo per ri-ordinare il proliferare indistinto e informale della città diffusa introducendo un nuovo sistema d'ordine nel disordine.

La scelta dei luoghi della sperimentazione è dipesa principalmente da un unico requisito di base: qualsiasi luogo privo di un'idea di città, di un'idea urbana insediativa sarebbe risultato idoneo all'esercizio. Le due aree di intervento sono state scelte, infine, anche secondo un'ottica oppositiva affinché emergessero delle alternative contrastanti tra condizioni più rarefatte e disperse e condizioni più concentrate e dense, ma comunque caotiche, per domandarsi che genere di azioni sono auspicabili nel Progetto in/per un nuovo disegno della città oltre la periferia.

Caso I - Trigatoria Alta

La forma del suolo dell'area individuata a sud di Trigatoria Alta è fortemente influenzata dall'andamento di un suolo collinare.

Osservando lo stato di fatto il costruito risulta abbastanza sparpagliato e rarefatto all'interno dei luoghi con delle concentrazioni più fitte in alcuni punti: non sono rintracciabili nell'area dei principi ordinatori che regolino la gerarchia e di conseguenza il carattere diverso degli stessi luoghi. Guardando ai tracciati stradali essi si ramificano adagiandosi alle sinuosità e alle pendenze del suolo in corrispondenza degli addensamenti costruiti. Se le forme della terra hanno influito così tanto nelle modalità di costruzione di questa parte urbana è proprio a partire da esse che si è cominciato ad ipotizzare un ordine della trasformazione dei luoghi guardando ai tracciati stradali, deformati e adattati alla forma del suolo. Nel collocare, o meglio, nel sovraimporre sull'area le composizioni dei quartieri prescelti come 'modelli insediativi' si sono utilizzati criteri diversi. Se la parte nord del ramo stradale più estremo viene riconfigurata mediante le 'isole' del progetto *Estuario I* disposte con orientamenti diversi in modo da inglobare quanto più costruito possibile, il ramo sud, dal terminale ovest e poi verso est, viene invece ridefinito dal quartiere *Incis* laddove i rami stradali si linearizzano parallelamente tra loro; dalle unità insediative della città di *Ling Gang* laddove la distanza tra i tracciati stradali consente l'inserimento delle unità residenziali a formare delle corti aperte e soprattutto laddove l'apertura alla Natura, verso sud, diventa il luogo per disporre delle torri come antipodi della città bassa; infine dalle grandi corti pubbliche del *San Rocco* in corrispondenza del-

la presenza di una forte concentrazione residenziale. Nelle vicinanze dell'asse stradale più importante e trafficato dell'area, verso est, il *Lafayette Park* imprime il suo principio d'ordine riconfigurando i luoghi aperti con unità residenziali e polarità pubbliche.

Guardando al disegno d'insieme si evince come il *Lafayette Park*, il quartiere *Incis* e l'unità insediativa per *Ling Gang* siano maggiormente adattivi ai luoghi soprattutto per la predisposizione alla variazione che essi mostrano mantenendo stabile e riconoscibile il rapporto di definizione tra residenze e servizi alla residenza. L'isola di *Estuario I* invece non riesce a costituire un nuovo ordine se non nella sua reiterazione quasi come a definire un piccolo arcipelago: la conformazione del morfema di *Estuario I* lo rende, per certi versi, uno schema più bloccato e meno disponibile alla variazione degli altri, nonostante l'apparente predisposizione alla variazione per il cambio di orientamento e di giacitura. Per tali ragioni si ritiene che il carattere di unitarietà di un intervento che possa ridare ordine ai luoghi sia possibile, nel caso del progetto muratoriano, quando vi sia la disposizione di almeno tre unità ravvicinate, pur se con differenti orientamenti. Il *San Rocco* se da un lato si mostra particolarmente indicato a gerarchizzare i luoghi con i grandi recinti pubblici non ha infine la forza di ordinare il tumulto di case prive di una disciplina insediativa, se non per sostituzione delle stesse.

Caso II - Isola Sacra

La forma del suolo dell'area a sud-est di Fiumicino, Isola Sacra, si differenzia dalla precedente area per la presenza non solo di un suolo pianeggiante ma anche di una densità abitativa particolarmente concentrata e caotica.

Il costruito è dato da una prevalenza di case basse accostate e raggruppate in insiemi più o meno omogenei. La trama viaria, vagamente regolare ma praticamente sconnessa, ha lasciato intravedere l'ipotesi di una nuova maglia stradale sovrapposta a quella esistente come atto primigenio per riordinare il luogo. Ricalcando alcuni dei tracciati stradali preesistenti si è identificato un modulo regolatore che ha ordinato le trame e le percorrenze anche se a discapito della demolizione di alcune





case. Se nel caso di Trigoria Alta l'ipotesi di trasformazione aveva completamente conservato l'esistente, nel caso di Isola Sacra la demolizione rada è stata giustificata dall'idea di un ordine superiore che il luogo stesso suggeriva per la sua modificazione. La misura della nuova trama viaria è dipesa infatti da un modulo ricorrente nell'area tra gli aggregati di case che hanno, a loro volta, orientato la divisione del suolo in comparti urbani di circa 220 metri per lato. Per conservare il principale tracciato esistente, la fascia centrale del nuovo sistema si presenta come l'unica nella quale il modulo individuato non è ripetuto: a tale variazione dimensionale è corrisposta nell'ipotesi progettuale la definizione di una grande area pubblica, naturale, punteggiata da un sistema di torri in uno spazio che si può immaginare diventi un grande parco.

In questo secondo caso i 'modelli Insediativi' utilizzati per la trasformazione sono stati il quartiere *Incis* di Libera e il *San Rocco* di Rossi e Grassi che nelle modalità di definizione e di gerarchizzazione dei luoghi possono considerarsi a parere di chi scrive quasi complementari. Il quartiere *Incis* è stato orientato trasversalmente rispetto ad una grande area pubblica da naturalizzare e una sua parte è stata utilizzata come fondale al sistema di torri che punteggiano uno spazio-parco. Il *San Rocco* invece è stato calato nelle parti limitrofe al parco laddove prima si è sovrapposto con l'ordine gerarchico dell'attrezzatura di quartiere per poi ipotizzare una progressiva sostituzione dell'insieme di case isolate con un tessuto di case a patio messe a sistema con l'esistente.

Il caso di Isola Sacra ha mostrato la forte adattabilità del quartiere *Incis* quando presente una trama-guida regolare e la modalità del *San Rocco* di riconfigurare i luoghi non solo attraverso un sistema di attrezzature ma anche attraverso una densità insediativa non intensiva, dove riesce a trovare/farsi spazio, che stabilisca rapporti chiari tra spazio costruito e spazio aperto in un'ipotesi di progressiva sostituzione.

Riflessioni conclusive

Le riflessioni di Salvatore Bisogni per un tipo di esercizio analogo⁵ sono qui particolarmente utili a comprendere il fine teorico di una sperimentazione di questo tipo per la quale «[...] saranno decisivi il carattere e

la modalità da attribuire alla residenza, anch'essa chiamata a segnare il passaggio per una nuova condizione urbana che mentre eviti la mera riproduzione dei condomini [...] possa ordinare ciò che "spontaneamente" ma senza carattere e senza servizi il mercato offre in questi luoghi»⁶. Le ipotesi illustrate dei casi di Trigoria Alta e di Isola Sacra hanno confermato alcune riflessioni da poter generalizzare:

I. l'intervento contemporaneo per incidere sulla scala urbana, soprattutto in luoghi come quelli individuati, non può risolversi più in azioni puntuali che accelererebbero il disordine preesistente, ma dovrebbe attestarsi, invece, su quella che Vittorio Gregotti ha definito «scala della differenza»⁷, ovvero scala di un nuovo ordine in una visione più ampia;

II. le tipologie abitative che presuppongano diverse densità da integrare all'esistente dovrebbero possibilmente essere orientate a conformare delle unità residenziali miste;

III. i servizi alla residenza dovrebbero ammagliare le diverse parti urbane e periurbane promuovendo una convivenza equilibrata tra i luoghi residenziali, i luoghi pubblici e i luoghi naturali.

In luoghi come quelli qui indagati, nei quali non è possibile evocare una *memoria dell'ordine*⁸ visto che un ordine non è mai stato predeterminato né pensato, potrà dirsi che l'individuazione di un principio d'ordine – in quanto «struttura stessa delle cose, [...] che stabilisce di esse non solo forma e identità ma anche i modi della crescita e della mutazione, i sistemi di relazione, le logiche necessarie che stringono fra loro gli elementi di costruzione delle cose» – ha il potere di cambiare le sorti dell'esistente, trasformandolo, per qualificarlo e risignificarlo a partire da ciò che c'è.

Rinvenire l'ordine della trasformazione vuol dire quindi ricercare, compatibilmente con l'esistente, una struttura regolata da una chiara combinazione di 'pieni' e 'vuoti' che possa positivamente incidere sulla trasformazione di luoghi senza forma poiché «l'ordine è [...] soprattutto, anche per quanto attiene a un progetto, legge di costituzione della cosa, selezione e organizzazione degli elementi che la strutturano, ma anche il nuovo sistema di significati che essa propone e attraverso i quali è possibile guardare, cioè ordinare, il mondo in un nuovo modo»⁸.





Note

- ¹ Franco, Purini (1989), *Sette Paesaggi*, Milano, Electa - Quaderni di Lotus.
- ² Marc Augè nella teoria dei non luoghi, in riferimento alla vita 'globalizzata, ha coniato il neologismo *surmodernité* che definisce come «[...] l'effetto combinato di un'accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di una individualizzazione dei destini». Proprio la graduale 'individualizzazione dei destini' sembra aver portato ad un disinteresse effettivo per i valori collettivi e condivisi nella città e questo, ormai, è un dato della contemporaneità. In Marc, Augè (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, p.49.
- ³ Crf. Renzo, Piano (2014), "Il rammendo delle periferie", in *Il Sole24 ore*, 26 gennaio. L'articolo è rinvenibile *online* su <https://www.ilssole24ore.com/art/cultura/2014-06-18/il-rammendo-periferie-094517.shtml?uid=ABBYPHSB>.
- ⁴ L'ipotesi descritta è un estratto della ricerca della mia tesi di dottorato dal titolo "Ricomposizioni urbane. Per un ordine della trasformazione", tutors: Proff. Dina Nencini, Federica Visconti, Renato Capozzi.
- ⁵ Salvatore, Bisogni (1995), *Periferie. Milano Napoli 1995. Resoconti e progetti della ricerca MURST*, Napoli, Clean. Seppur con delle differenze scalari si rimanda, come referente teorico, al progetto di Salvatore Bisogni per *Cinque Comuni del Napoletano* ovvero Calvizzano, Giugliano, Marano, Mugnano e Villaricca.
- ⁶ Ivi, p. 65.
- ⁷ Vittorio, Gregotti (1992), "Dell'Ordine", in id. (2004), *96 ragioni critiche del progetto*, Milano, Rizzoli.
- ⁸ Josè Ignacio Linazasoro (2015), *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue.
- ⁷ Vittorio, Gregotti (1992), *op.cit.*

Didascalie

- Fig. 1: Trigatoria Alta, stato dei luoghi.
- Fig. 2: Trigatoria Alta, ipotesi di riconfigurazione dei luoghi.
- Fig. 3: Isola Sacra, stato dei luoghi.
- Fig. 4: Isola Sacra, ipotesi di riconfigurazione dei luoghi.

Bibliografia

- Salvatore, Bisogni (1995), *Periferie. Milano Napoli 1995. Resoconti e progetti della ricerca MURST*, Napoli, Clean.
- Raffaella, Neri (1995) a cura di, *Il Centro Altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Milano, Electa.
- Vittorio, Gregotti (2014), *96 ragioni critiche del progetto*, Milano, Rizzoli.
- Josè Ignacio, Linazasoro (2015) *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa, LetteraVentidue.

Edilizia economico popolare: da “patrimonio” a “bene comune”

Marta Averna

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi urbani, professore a contratto, ICAR16, marta.averna@polimi.it

Roberto Rizzi

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi urbani, professore associato, ICAR 16, roberto.rizzi@polimi.it

Le periferie delle grandi città metropolitane e i grandi quartieri di edilizia sociale sono spesso percepiti come luoghi di marginalità, di povertà della struttura urbana, di degrado fisico dell'edificato e fonte di tensioni e conflittualità sociali, fattori che schiacciano e annullano le potenzialità che queste aree potrebbero avere in un nuovo quadro di rapporti urbani e sociali fino a rilanciarne il valore originario di “luoghi di sperimentazione architettonica, urbanistica e sociale”.

Attorno a questo tema si coagulano riflessioni, ipotesi di intervento, elaborazioni progettuali, scommesse elettorali e ricerca di consenso, piani di investimento, ricerche di finanziamento, ... in una visione giustamente orientata a definire politiche e strategie di intervento che trovano nelle discipline dell'Urbanistica, dell'Economia, delle Politiche urbane, la fonte principale di produzione ed elaborazione teorica ed applicativa.¹

È un quadro disciplinare naturalmente decisivo, da tenere non semplicemente sullo sfondo o come cornice di contesto, ma con cui confrontarsi costantemente, e interloquire propositivamente, per innervare un approccio complementare rivolto al progetto e alla qualità degli spazi dell'abitare nella relazione con le esigenze degli abitanti.

Spazi, luoghi, manufatti edilizi, con la loro misura, materia e colore, attrezzature, ... atti ad accogliere e dare senso ai gesti² con i quali, nella vita quotidiana, ciascuno si confronta e relaziona con gli altri, con le cose e con il mondo.³

Le modalità attraverso le quale queste relazioni si concretizzano sono sempre soggette ad evoluzioni, ma nella società contemporanea assumono connotazioni inedite, mutevoli, che si esprimono in legami deboli, conflittuali, in condizioni di difficoltà o di fragilità di chi abita, del manufatto architettonico e anche delle istituzioni che governano questi fenomeni.

Questo deriva in parte dal cambiamento di chi abita, che chiede risposta a bisogni nuovi, spesso estremizzati e in costante evoluzione.

Cambiano la natura e la composizione dei nuclei di convivenza, polarizzati tra i due estremi dei gruppi piccolissimi, dei singoli, degli anziani, delle coppie con un unico figlio, degli studenti e dei lavoratori, e di quelli ben più grandi delle famiglie riunite delle recenti immigrazioni, che accolgono molti figli e molte generazioni.

Cambia il tempo, che ognuno di questi nuclei in queste abitazioni trascorre, breve, per i lavoratori temporanei, anche un solo anno, o per gli studenti universitari, fino a cinque anni, determinato, per anziani e grandi anziani, o ben più lungo, per famiglie in crescita.

E di conseguenza devono, o dovrebbero, cambiare le dimensioni e le caratteristiche degli alloggi, da immaginare flessibili nelle dimensioni, capaci di perdere o acquisire stanze per l'espansione o la contrazione dimensionale dei nuclei di convivenza, e negli usi, capaci di ospitare non solo la residenza ma anche piccole attività lavorative, o un'ospitalità diffusa intesa anche come fonte di reddito; formati da una successione di spazi capaci di livelli di condivisione sempre crescenti, dal privato del singolo nucleo, al condiviso al suo interno e in relazione col mondo.

Per tutta la prima metà del secolo scorso, e per tutta la ricostruzione postbellica fino agli anni '60, il tessuto urbano europeo si arricchisce di complessi di edilizia economica e popolare, spesso disposti a formare una cintura, distante e scarsamente collegata, che abbraccia il centro storico, per ospitare operai e impiegati inurbati per lavoro.

La crisi economica degli anni '70 determina una progressiva e non ancora superata riduzione della spesa dedicata all'edilizia sociale: diminuisce il numero degli alloggi costruiti, e la possibilità di manutenzione del patrimonio esistente.

Complessità gestionali e cattive pratiche portano a un progressivo abbandono dei quartieri, sotto abitati o abusivamente occupati, che parallelamente, per l'espansione della città e delle reti di trasporto pubblico, entrano a far parte dello stesso centro urbano da cui erano stati originariamente allontanati.

Qualsiasi ragionamento sulla casa per tutti passa inesorabilmente attraverso la comprensione ed il recupero di questi complessi, dalle grandi potenzialità di per sé stessi e nel rapporto con la città; l'elevato livello di degrado costringe ad occuparsi della riqualificazione fisica degli edifici, in termini sia di stabilità strutturale e solidità costruttiva, sia di benessere ambientale e riduzione dei consumi, di rispondenza tipologica, nei tagli degli alloggi, alle necessità degli abitanti, di adeguamento normativo, per poter ospitare ogni fascia di popolazione.

Costringe a guardare ed affrontare le fragilità che caratterizzano il con-

testo urbano: quelle degli utenti, legate alla condizione fisica (malattie, disabilità, disagio psichico), alla capacità di reddito (perdita del lavoro, della residenza, causate dagli sfratti, o della disgregazione del nucleo familiare), correlate con quelle del contesto, degradato (per la mancata manutenzione), segregato (per i comportamenti scorretti che vi si attuano) e spesso anche con quelle delle istituzioni, disarmate e incapaci di leggere e interpretare il reale e rispondervi con comportamenti adeguati.

L'intervento necessario è stratificato e multidisciplinare nel suo intimo; coinvolge aspetti sociali, architettonici, impiantistici ed urbanistici, ognuno di questi articolato a sua volta da molte variabili, e competenze. Il progetto architettonico deve prender forma tenendo conto delle competenze del restauro e della conservazione, per edifici con una storia almeno cinquantennale e spesso di buona qualità anche per il proprio carattere sperimentale, come avviene nel recupero dei quartieri, Spangenberg o il Kiefhoek a Rotterdam tra tutti,⁴ in cui la necessità di adattare le tipologie originarie a nuclei familiari differenti, si affianca a quella di conservare il complesso nei suoi caratteri di forma materiale (nel rapporto fra costruito e spazi aperti, nel ruolo degli spazi aperti e pubblici, nell'uso dei materiali di finitura, del colore e della decorazione).

Un ruolo fondamentale gioca anche la componente tecnologica, specificata nel rapporto con la fisica tecnica ambientale per il risparmio energetico, con la costruzione per la sostenibilità, nella scelta dei materiali, nell'organizzazione del cantiere, e nella reversibilità, e con l'architettura e gli interni, in un equilibrio bilanciato tra istanze tecniche e abitabilità. Come in molti interventi dello studio Lacaton e Vassal, il requisito prestazionale può prendere forma di stanza, il giardino d'inverno e la loggia, che espande e completa l'alloggio, ridisegna i fronti e il rapporto col contesto.⁵

L'architettura deve disegnarsi nel rapporto con la città e con gli spazi aperti, semiprivati o pubblici, giardini, corti, ingressi, strade e piazze, dando forma a un sistema di soglie permeabili che attraverso viste reciproche consentono il superamento della sensazione di esclusione e marginalizzazione. Così ha preso forma l'intervento su Park Hill,⁶ che oltre a rinnovare e adeguare la residenza, mantiene e potenzia le street

in the sky che distribuiscono gli alloggi, aumenta la dotazione di negozi e servizi, e li integra con spazi pubblici significativi per tutta la città: aree verdi attrezzate, spazi espositivi o per rappresentazioni, residenze speciali.

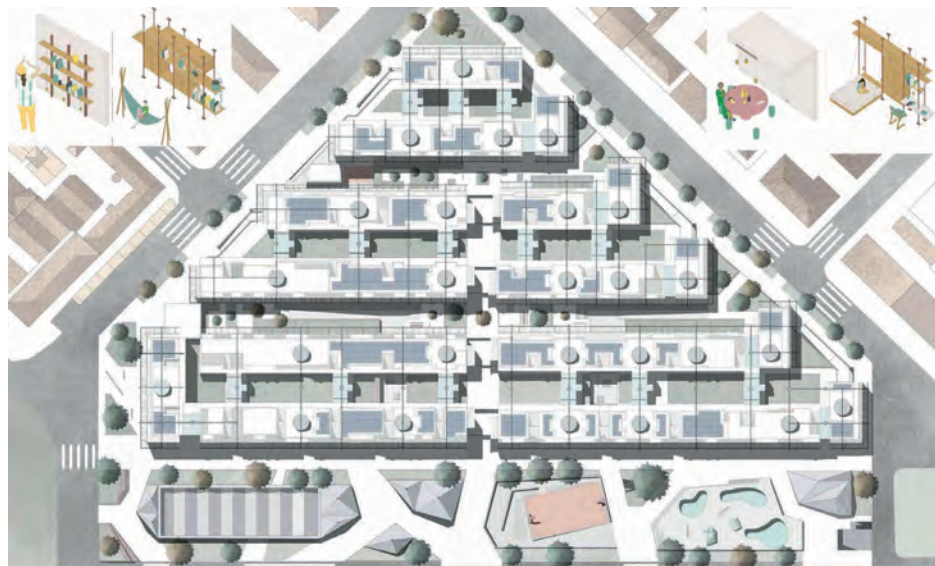
Un tentativo di affrontare questa ricchezza stratificata è stato promosso dal programma Envisioning San Siro, sperimentazione didattica nel quartiere San Siro promossa in modo congiunto dal Programma Polisocial, dal Laboratorio di ricerca-azione Mapping San Siro⁷ e della Scuola AUIC del Politecnico di Milano, per il programma Ri-formare Periferie. All'interno dell'enorme patrimonio di Edilizia Residenziale Pubblica di Milano, San Siro⁸ può essere considerato un quartiere manifesto, sia per la gestione ordinaria e straordinaria del patrimonio edilizio, sia per la composizione sociale: la presenza di una percentuale elevata di abitanti stranieri evidenzia le conflittualità del rapporto con la popolazione italiana, la forte presenza di associazioni e comitati denota invece l'interesse al cambiamento e al miglioramento della sorte e della percezione del quartiere.

Il coordinamento è attivo da tre anni e relaziona l'attività didattica di diversi Laboratori nell'area della Progettazione Tecnologica (prof. A. Delera, T. Muzio), dell'Urbanistica (prof. F. Cognetti, P. Bozzuto) e degli Interni (prof. M. Averna, G. Postiglione, R. Rizzi) valendosi anche del contributo della Fisica tecnica ambientale (prof. L. Sarto, F. Leonforte, R. Bellone) per gli aspetti di adeguamento impiantistico e risparmio energetico.

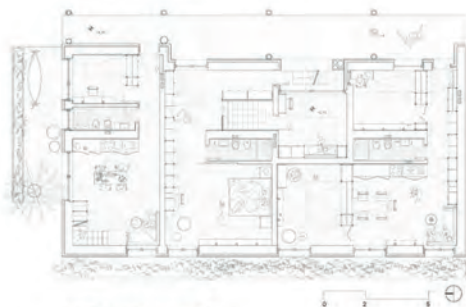
Lo scopo è quello di far compiere agli allievi una esperienza di progetto a diretto contatto con un contesto e i suoi problemi, in un confronto fra discipline e con gli attori attivi sul territorio, Istituzioni, Residenti, Associazioni. La collaborazione con altre strutture di ricerca dell'Ateneo, che hanno uno spazio attivo per svolgere attività in loco,⁹ favorisce momenti di diffusione, scambio e verifica collegiale.

I lavori degli studenti, tenendo conto dei caratteri e delle problematiche rilevate nell'intero quartiere, ne disegnano una porzione, prefigurando stanze nuove entro vecchie mura, attraverso temi che si traducono in luoghi privilegiati del progetto.

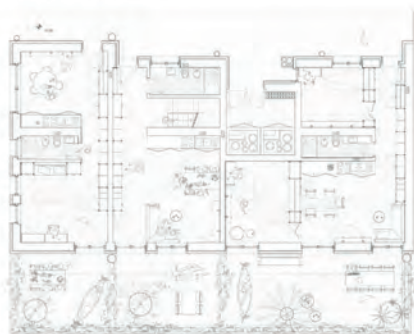




PORZIONE DI PIANTA PRIMO PIANO, 1:50



PORZIONE DI PIANTA PIANO TERRA, 1:50



Tra i temi, la flessibilità, per rispondere ai cambiamenti dei nuclei di convivenza, intrecciata con la temporaneità, nell'idea che la casa popolare dovrebbe essere una casa a tempo determinato, per garantire che sia per tutti in un momento di incertezza che si ipotizza superabile, e con la sostenibilità.

A questi temi corrispondono modi, e luoghi privilegiati: innanzi tutto, quello dell'entrare, immaginando questi quartieri come una successione di soglie che dal completamente pubblico si addentrano nel privato, per poi uscirne arricchite da una relazione rinnovata con quanto è condiviso, cui si collega quello dell'attrezzare, segno di dignità e possibilità d'uso, economico ancorché qualificato dal disegno e ancora la possibilità di uscire da un limite, di guardare fuori, e attraverso finestre fisiche e virtuali riscoprire il rapporto con una città che ogni tanto vorrebbe dimenticare e racchiudere questi spazi.

L'idea è quella di disegnare una "casa per tutti", capace di rispondere in modo adeguato alle esigenze abitative di una parte eterogenea ed estesa, in una situazione di bisogno transitoria, superabile anche grazie al sistema di aiuti strutturato, di cui fa parte la casa stessa.

In questo senso, pare più proficuo considerare l'abitazione popolare, più che parte del "patrimonio pubblico", ovvero del complesso dei beni, mobili o immobili, materiali e immateriali, di proprietà pubblica e destinati all'uso diretto da parte dei cittadini, con una connotazione comune di tipo economico, come un "bene comune".

Quest'idea, in forte evoluzione negli ultimi anni, e sempre in procinto di essere riconosciuta dalla legislazione italiana, specialmente per l'opera diretta ed indiretta di Stefano Rodotà, qualifica questi beni come quelli «le cui utilità essenziali sono destinate a soddisfare bisogni corrispondenti ai diritti civili e sociali della persona».¹⁰

Tali beni sono comuni, perché usati insieme, da una comunità, in stretta relazione con il Bene Comune, tutto fatto di rapporti, perché sono le stesse relazioni tra le persone a costituirlo; e ancora sono garanzia non tanto di benessere, quanto di felicità, in una idea tutta italiana, quattrocentesca e umanistica, costruita sul pensiero aristotelico, in cui non

possa esistere felicità disgiunta dalla vita civile, e priva di ricadute sociali.¹¹

Proprio quello che è la casa per tutti, un segno di tutela e di civilissimo rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo, fatto di materia resa dal progetto una costituente fondamentale, dell'«insieme di quelle condizioni della vita sociale che permettono tanto ai gruppi quanto ai singoli membri di raggiungere la propria perfezione più pienamente e più speditamente».¹²

Note

¹ Cfr ad esempio A. Tosi, *Le case dei poveri*. Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017; G. Pasqui, *Raccontare Milano. Politiche, progetti, immaginari*. Milano, Franco Angeli, 2018; F. Cognetti, L. Padovani, *Perché (ancora) i quartieri pubblici. Un laboratorio di politiche per la casa*. Milano, Franco Angeli, 2018.

² Si preferisce utilizzare la parola “gesto” rispetto ad una oggi più in uso, “pratiche”, che sembra avere una accezione prevalentemente orientata all'azione, al fare qualcosa o compiere un atto, dove invece gesto rimanda ad un movimento, una azione, compiuto in relazione ad un sentimento, un significato o un concetto che si vuole trasmettere supportando o facendo a meno della parola. Sul valore del gesto come fondamento dello spazio in architettura cfr C. De Carli, *Architettura spazio primario*, Hoepli, Milano 1988, pag. 12.

³ C. Norberg-Schulz, *L'abitare: l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano 1984 e C. De Carli, *ibidem*.

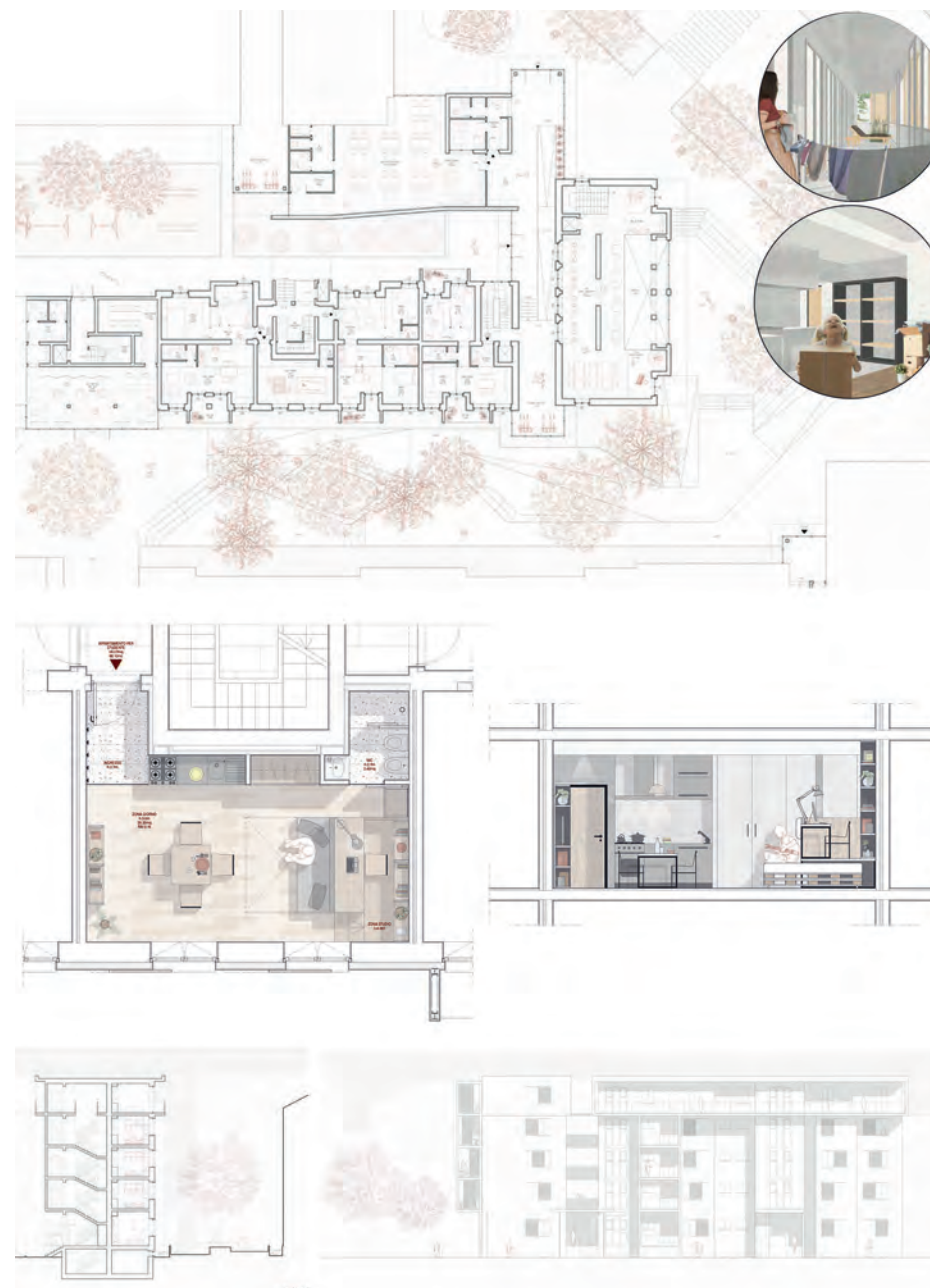
⁴ M. Brinkman, *Justus van Effen*, Spangen, Rotterdam, Olanda 1919/21 / Molenaar & Co, Helby Theunissen Architekten, 2012; J. J. P. Oud, *Kiefhoek*, Rotterdam, Olanda 1925/30 / W. Patijn, 1995.

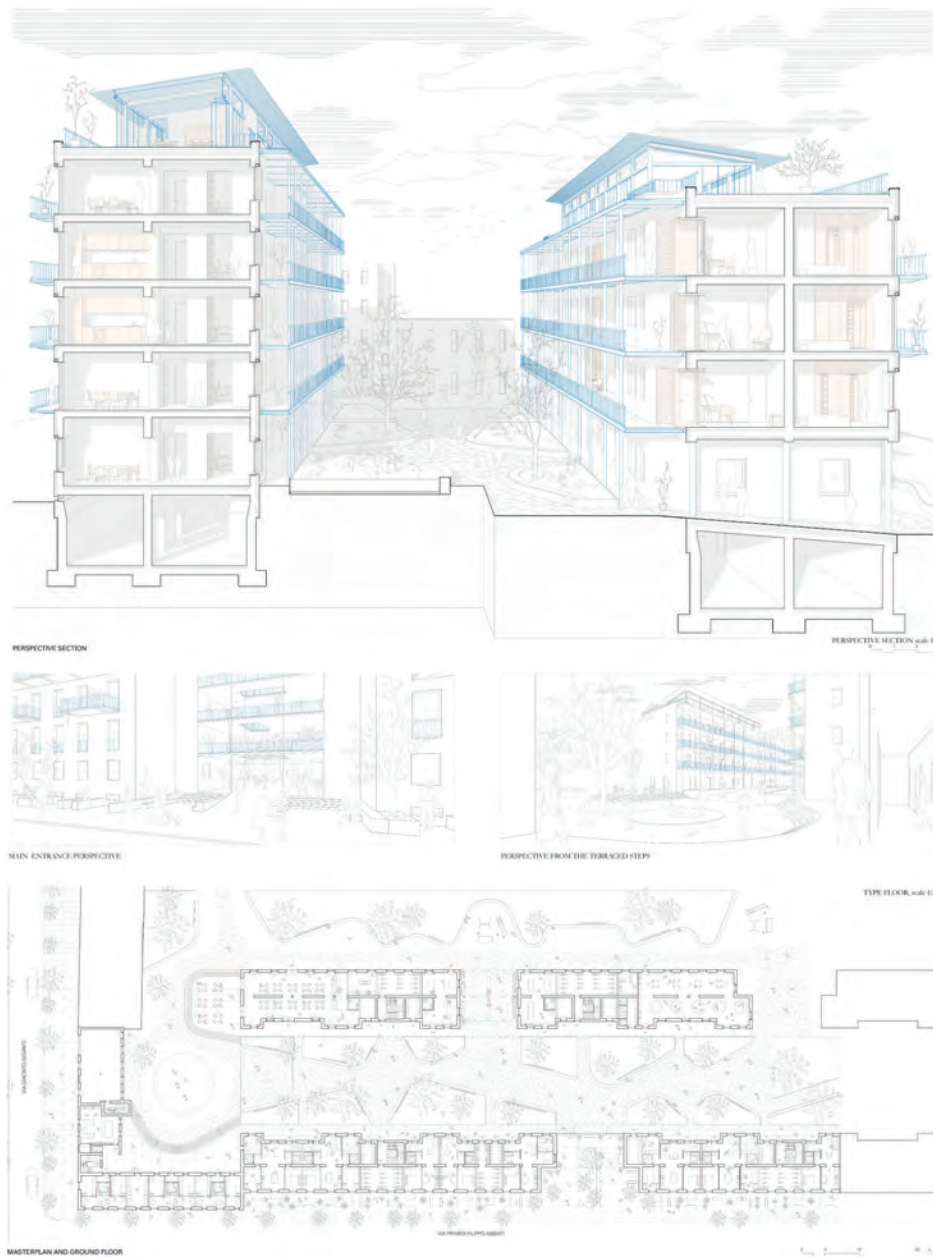
⁵ R. Lopez, *Tour Bois le Prêtre*, Parigi, Francia 1962 / Druot, Lacaton & Vassal, 2011

⁶ J. Linn, I. Smith, *Park Hill*, Sheffield, Regno Unito 1953/61 / Urban Splash, Egret West, 2006/22.

⁷ www.mappingsansiro.polimi.it

⁸ Il quadrilatero di San Siro, edificato nella zona nord ovest di Milano dall'inizio degli anni Trenta del Novecento, occupa un'area di circa 240.000 mq., comprende 6.110 alloggi (prevalentemente bilocali) dei quali 353 sottosoglia, e quasi 800 non utilizzati per vari motivi. La popolazione residente, quasi 11.000 abitanti è per il 40% composta da stranieri (a fronte del 15% di stranieri a Milano), mentre i residenti anziani che vivono soli sono quasi il 30%. (fonte: F. Cognetti, B. De Carli (a cura di), *Mapping San Siro. Un workshop di ricerca azione con-nel quartiere San Siro a Milano*, Politecnico di Milano, Milano 2013 elaborati su dati dell'Anagrafe di Milano del 2008). Vedi anche S. Commis-





so, S. Raneri, *Shrinking San Siro. I vuoti come risorsa per un futuro possibile*, Maggioli Editore, Sant'Arcangelo di Romagna, 2016, F. Cognetti, L. Padovani, op cit.

⁹ Il gruppo di ricerca *Mapping San Siro* gestisce un Laboratorio in sito attivo dal 2014. L'originario spazio "30metriquadri" è stato sostituito da uno spazio più grande, OffCampus, che si inserisce in una iniziativa più estesa del Politecnico di Milano, promossa da Polisocial, programma di responsabilità sociale dell'Ateneo, volta ad aprire spazi di ricerca, sperimentazione didattica, promozione culturale, interazione con i residenti e le associazioni, in luoghi della città la cui vocazione apre a tematiche (periferie, riattivazione di quartieri o parti di città, residenze studentesche, ...) di impegno sociale.

¹⁰ Dalla Proposta di Legge di iniziativa popolare, basata sul testo della commissione Rodotà e mai approvata, proposta dal Comitato Generazioni Future: https://generazioni-future.org/legge_di_iniziativa_popolare.pdf (consultato il 30/10/2019)

¹¹ L. Bruni, «Pubblica felicità». Che cos'è davvero il Bene comune che va visto e salvato, in *L'Avvenire*, 31 maggio 2018, ora qui <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/che-cos-e-il-bene-comune-che-va-visto-e-salvato> (consultato il 30/10/2019)

¹² *Promuovere il bene comune*, in *Gaudium et spes*, art.26, costituzione pastorale del Concilio Ecumenico Vaticano II, promulgata da Paolo VI il 7 dicembre 1965.

Didascalie

Fig.1: Flexihouse, progetto di Amalia Ailincal, Stefano Del Prete, Francesca Forni.

Fig.2: Tenda milanese, progetto di Gautier Buresi, Alexandre Marguerie, Loris L. Perillo, Luisa P. Wolf

Fig.3: ElementSanSiro, progetto di Elena Busoni, Daniele Callegari, Marco Lanzi

Fig.4: Balconies and opportunities, progetto di Margherita De Angelis, Camilla Mondolfo, János Benedek Szánthó.

Progetti dei Laboratori di Architettura degli Interni della Scuola AUIC del Politecnico di Milano, prof. Marta Aversa con Roberto Bellone e Roberto Rizzi con Luca Sarto, con Marcella Camponogara, Maria Edvige Casu, Carola D'Ambros, Elena Gianni, Alberto Pizzi, Flavia Rigoli, A.A. 2017/18 e 2018/2019

Sintassi Urbane e Progetto di Architettura

Fabrizia Berlingieri

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR 14, fabrizia.berlingieri@polimi.it

L'area disciplinare del Progetto Urbano presenta, fin dai primi tentativi di codificazione agli inizi degli anni Settanta, una condizione plurale ed uno statuto ambiguo. Il suo nascere, secondo Bernard Huet, costituisce una reazione critica alla progressiva scissione tra dimensione architettonica e urbanistica nel progetto della città, proponendosi «come alternativa ad un'urbanistica che si era separata dall'arte urbana dopo l'ultima guerra»¹, tanto che, aggiunge, «rivendicare il progetto urbano era rivendicare il progetto contro il piano.»²

Attorno a questa demarcazione, diverse sono state le esperienze progettuali e di ricerca concentrate sulla necessità di recuperare un legame tra architettura e città, individuando nel progetto urbano una *scala intermedia* capace di riattivare il dialogo interrotto nella Modernità³. Altre ne hanno esplicitato la centralità sul ruolo dello spazio pubblico⁴ come elemento di riconnessione e necessaria relazione tra gli edifici, altre ancora ne hanno riconosciuto il valore di metodo operativo⁵ per definire un insieme di regole coerenti e finalizzate alla stessa costruzione, o ricostruzione, di parti urbane. Una definizione più estesa e comprensiva di questa condizione plurale di significati è espressa ancora dallo stesso Huet, che afferma: «Il progetto urbano non definisce l'involucro di edifici (...) bensì consiste nell'individuazione di quattro elementi costitutivi del tessuto urbano: il tracciato, le gerarchie monumentali, la suddivisione e infine le regole di organizzazione spaziale.»⁶

Diventa importante qui sottolineare come gli elementi, a partire dai quali è possibile parlare di progetto urbano, hanno un'origine eteronoma. Tracciati e allineamenti, gerarchie e presenze monumentali, regole e suddivisioni spaziali appartengono ad un ambito di determinazione esterno al progetto di architettura, essi non sono allocati all'interno di quadri compositivi strumentali all'opera, ma al contrario in ciò che la circonda. Alcuni anni più tardi e sempre sulle pagine della rivista *Lotus*, attenta nel registrare un importante ritorno teorico alla questione urbana, Manuel de Solà Morales riprende e ulteriormente sviluppa una possibile definizione di progetto urbano, tuttavia in maniera più complessa e inaspettata.

Secondo l'architetto e teorico spagnolo la possibilità di definire un progetto, urbano, è data dalla (com)presenza di cinque caratteristiche: la

capacità di estendere gli effetti e il riverbero del progetto oltre i confini spaziali e di occupazione volumetrica dell'oggetto in sé; una certa complessità del programma funzionale che si pone come obiettivo la mescolanza di usi; la riconoscibilità di una scala e di un tempo intermedi e cioè un ensemble di edifici che possa completarsi in alcuni anni; la presenza di una committenza o di una partecipazione pubblica; infine un «impegno volontariamente assunto di adottare un'architettura urbana, indipendentemente dall'architettura degli edifici.»⁷

Proprio l'ultima caratteristica interessa il piano di osservazione che questo contributo propone perché sposta il baricentro della discussione, e cioè sulla definizione di progetto urbano, da un'attribuzione esterna all'opera ad una interna, ponendo il problema di un linguaggio architettonico capace di dialogare con la città, meglio ancora di un'opera capace di individuare nella stessa composizione architettonica e nella restituzione volumetrica il suo valore urbano, un'*architettura come forma della città*.

«Volevo parlare di questo edificio più che della città, che altri possono studiare, eppure mi accorgo che i due termini sono inscindibili.»⁸

In effetti, questo slittamento di significato è difficile da esporre per diverse ragioni. Mentre siamo abbastanza sicuri, infatti, del significato del progetto urbano quando parliamo di spazio pubblico o di composizione di più edifici attorno ad uno spazio di relazione, lo siamo molto meno nel riconoscere quando alcune opere considerano la città come bacino del proprio linguaggio formale, superando i confini della costruzione architettonica per influenzare o sovvertire, con la loro presenza, il significato del contesto o le stesse regole dei costrutti urbani. Anche nella storiografia e nella critica architettonica del Moderno e del Contemporaneo è difficile rintracciare una riconoscibilità di specifiche strategie progettuali di urbanità al di fuori del nodo tematico del rapporto tra monumento e tessuto⁹, probabilmente perché meno esplicite nei processi, meno trasmissibili negli obiettivi e invece molto più ancorate a traiettorie individuali ed autografiche dell'esperienza di architettura¹⁰.

Il termine *Architetture Urbane* fa riferimento ad un'accezione sfuggente che, seppure appare con continuità nell'operato di alcuni architetti dal Novecento ad oggi, definisce artefatti ambigui ed eccezioni difficili da

inquadrare nel nostro campo disciplinare. Il contributo proposto tenta di riconsiderare queste narrazioni frammentarie, queste Architetture Urbane, a partire dal significato di *Patrimonio* in due diverse interpretazioni del Novecento.

La nozione di Patrimonio è assunta quale categoria estesa e per questo suscettibile a considerazioni molto distanti tra loro, ma che presuppone un comune denominatore nella consapevolezza di un dialogo aperto rispetto al pre-esistente e di un processo progettuale rivolto alla sua trasformazione non solo spaziale ma, soprattutto, di senso. Da un lato, quindi, riconosce un ordine formale che sottace al nostro presente e dall'altro la necessità di una sua continua risignificazione, e anche di una manipolazione sostanziale, attraverso il progetto:

«Modificazione in architettura non significa altro che il riconoscimento di caratteristiche e di qualità nella realtà e la loro trasformazione in una nuova forma di realtà. Fondamentalmente non è né più né meno che il costante rinnovo delle forme del pensiero e delle situazioni reali.»¹¹

Due interpretazioni di Patrimonio

La prima delle due interpretazioni proposte insiste su alcune premesse dimenticate dal *main stream* del Moderno e riferibili alla cultura architettonica e urbana sviluppatasi principalmente in Europa centrale nei primi due decenni del XX secolo, intorno al valore dell'architettura come *arte civile*; la seconda sul lavoro intellettuale del Post Moderno, per cui il patrimonio urbano diventa materiale linguistico e formale del progetto di architettura, come *costruzione attualizzata del divenire*¹².

Intorno agli inizi del XX secolo, l'immaginario anello atletico del Moderno vedeva sfilare in corsie distinte e parallele diverse tradizioni che sarebbero confluite in maniera più o meno evidente e diretta nella codificazione di un nuovo linguaggio, espresso attraverso importanti manifesti architettonici. Tra queste alcune affermavano un rapporto di continuità tra architettura e città, seguendo modelli e programmi sociali di tipo progressista e comunitario, come ad esempio gli interventi residenziali e urbani delle città olandesi o nei paesi scandinavi.

Willem Dudok, Pieter Oud e Hendrik Peter Berlage in Olanda, Kay Otto Fisker e Carl Petersen in Danimarca, Sigur Lewerents e Gunnar Asplund

sono solo alcuni dei protagonisti di un'altra tradizione del Moderno che «trattano la città come campo aperto alla nuova architettura senza che quest'ultima perda mai la propria connotazione di strumento di strutturazione urbana.»¹³

A sostanziare tali posizioni due importanti pubblicazioni, quali quella sulla *Civic Art* di Hegemann¹⁴ e il precedente trattato di Sitte¹⁵ sulla costruzione della città, in qualche modo si scontravano sulle premesse teoriche e le modalità operative dell'*altro* Moderno, avvertendo il pericolo di una rottura definitiva tra opera architettonica e costruzione urbana. Tuttavia, sono da registrare importanti differenze con cui le diverse voci parlano del rapporto architettura e città.

Se, infatti, da un lato Sitte e Hegemann¹⁶ lavorano su una tradizione geometrica che risente delle impostazioni più rigide della Beaux Arts, dall'altro lato i protagonisti citati espongono al contrario le ricerche più ambigue ed innovative del momento illuminista di codificazione morfotipologica della città attraverso l'architettura. Proprio Durand¹⁷ supera il dualismo monumento/tessuto a favore di un nuovo ruolo e una concretizzazione spaziale dei cambiamenti sociali e tecnologici sotto la spinta della Rivoluzione Industriale. Il metodo combinatorio di Durand osserva il dato storico attraverso le sue forme in una condizione di sospensione del giudizio di valore, per poterne indagare le leggi interne attraverso un processo binario di scomposizione e montaggio, spogliando quelle stesse forme di ogni propria eroicità.

«Intendere l'edificio come composizione costituisce allora il fondamento di una concezione analitica dell'architettura dove progettare consiste nel decomporre l'immagine unitaria che si offre all'immaginazione per poterne individuare gli elementi costitutivi. Solo dopo questa operazione, ricostruendo con questi stessi elementi, dotati ciascuno di proprie potenzialità espressive, un sistema di relazioni misurabili e determinate, acquistiamo la piena comprensione dell'edificio.»¹⁸

La seconda interpretazione prende in considerazione l'importante filone di ricerche europee ed internazionali a partire dal secondo dopoguerra¹⁹ e che ha in diversi esponenti, quali ad esempio Oswald Mathias Ungers, James Stirling, Aldo Rossi, John Heyduk, Saverio Muratori e Ludovico Quaroni, seppure con profonde differenze linguistiche e impostazioni





teorico concettuali, la predominanza del ruolo che la città assume nella composizione architettonica degli edifici.

L'idea di Patrimonio assume un valore di conoscenza tecnica e repertorio da cui attingere, in maniera diacronica, alle leggi di regolamentazione spaziale e di rapporti linguistici che raggiungono sfumature di evocazione nostalgica, a volte di irrigidimento o di travalicamento, tanto da restare spesso ai lati della trasmissibilità storiografica, figure sempre cercate e sempre laterali proprio perché più difficili da restituire.

Montaggi, metafore, analogie

“Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a questa architettura. In un certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura ai suoi principi, agli enunciati logici che presiedono alla sua progettazione, io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da un'opera dell'architettura moderna; o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso dell'architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati di base. Allora l'Architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti; i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società si danno ai problemi che via via si pongono nel tempo.»²⁰

La lettura e l'analisi del fenomeno urbano, svincolato da suddivisioni storiche e da giudizio di valore sulle sue parti, acquisito nella sua realtà formale come materiale del progetto «offre l'opportunità di operare una serie di montaggi ripresi nei progetti, nelle relazioni e negli schizzi, sincronizzando architetture temporalmente anche distanti (...).»²¹

La differenza tra queste due interpretazioni del Novecento non consiste tanto nelle modalità operative e compositive con cui la nozione stessa di patrimonio è impiegata, quanto forse nell'individuazione dell'utente finale, laddove la prima si identifica con la nascente società della borghesia e del proletariato, la seconda con la sua scomparsa definitiva.

Mettendo a confronto queste interpretazioni del progetto architettonico fortemente ed indissolubilmente ancorato alla città, emergono alcuni caratteri, a volte sottaciuti, che fanno riferimento alla nozione di storia

come materiale e di linguaggio diacronico contribuendo entrambi alla formulazione teorica della condizione formale dell'architettura come espressione di un fare collettivo.

L'importanza di questo assunto, travalicando derive ed oblii del post-moderno, sta nella volontaria scelta di lavorare, nella composizione linguistica e formale dell'architettura, attraverso l'idea di patrimonio come scrittura operante, e quindi trasmissibile nel nostro campo disciplinare proprio attraverso le sue espressioni e cioè le stesse architetture. Si tratta quindi di lavorare ad un rivelamento delle sintassi urbane che costruiscono il progetto a partire dal suo valore urbano, e che per questo non deve essere confuso con il dato contestuale come realtà fisica di riferimento. Il tema *Architetture Urbane*, architetture a partire dalla città, vuole essere una modalità operativa che si costruisce rifondando anche il significato di patrimonio, non come catalogo di forme ma come analogia, metafora e montaggio. Accettando l'indicibile come parte del processo di trasmissibilità della pratica architettonica e del suo concretarsi nel reale.

Note

¹Bernard, Huet (2003), "Il progetto urbano e la storia", in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n.110/11, maggio-dicembre 2003, p.38.

²*Ibidem*, p.38.

³Alcune importanti testimonianze sul lavoro italiano sono contenute nel volume di: Mario, Ferrari (2005), *Il progetto urbano in Italia 1940-1990*, Firenze, Alinea Editrice.

⁴Ignasi, de Solà Morales (1983), "Arte civica contro città funzionale. Problematiche attuali dello spazio pubblico", in *Lotus*, n.39,p.12.

⁵Si pensi agli importanti lavori di ricostruzione di brani storici delle città europee come il caso del Chiado a Lisbona, o della Diagonal di Barcellona, in *Lotus*, n. 51, 1986.

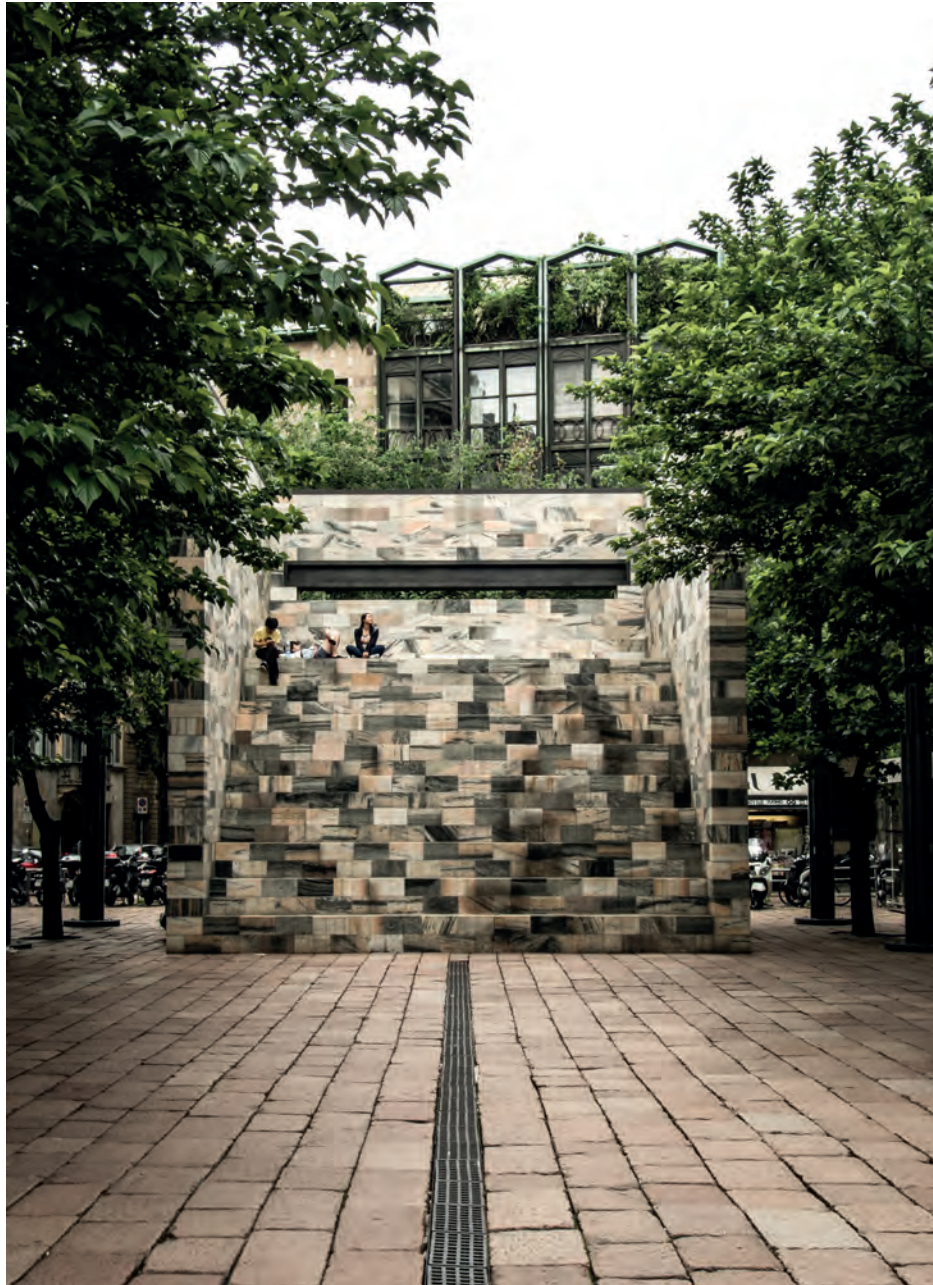
⁶Bernard, Huet (1984), "La città come spazio abitabile: alternative alla Carta di Atene", in *Lotus*, n. 41, p.14.

⁷Manuel, de Solà Morales (1989), "Un'altra tradizione moderna", in *Lotus*, n.64, p.14.

⁸Citazione di Aldo Rossi, contenuta nella relazione di progetto per la Schutzenstrasse a Berlino, all'interno dell'introduzione di C. Bolognesi al volume di Aldo, ROSSI (1999), *Luoghi Urbani*, intervista di Cecilia Bolognesi, Milano, Unicopli, p.12.

⁹Come riferimenti dell'ampio dibattito si considerano, tra molti altri, per il quadro italiano i volumi di Antonio, Monestiroli (1997), *Temi Urbani*, Milano, Unicopli e Aldo, Rossi (1975), *Scritti scelti sull'Architettura e la Città 1956-1972*, Milano, Clup.





¹⁰Rafael, Moneo (2007), *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Milano, Electa.

¹¹Oswald Mathias, Ungers (1984), "Modificazione come tema", in *Casabella*, n.498-499, gennaio/febbraio, p. 28.

¹²Francesco, Moschini (2013), "Saverio Muratori e Aldo Rossi, le forme dell'architettura e le forme della città", in *Saverio Muratori architetto. Atti del Convegno itinerante Modena 1910 - Roma 1973 a cento anni dalla nascita*, a cura di G. Castaldi, Firenze, Aion Edizioni, p.172.

¹³Manuel, de Solà Morales, "op. cit.", p.8

¹⁴Werner, Hegemann (1922), *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*, New York, The Architectural Book Publishing Co.

¹⁵Camillo, Sitte (1889), *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* (I ed.it. 1981), Milano, Jaca Books.

¹⁶Charles C., Bohl; Jean Francois, Lejeun (2009), *Sitte, Hegemann and the Metropolis. Modern Civic art and international exchanges*, London, Routledge.

¹⁷Jean Nicolas Louis, Durand (1809), *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Paris.

¹⁸Jacques, Gubler (1986), "Progetto vs Composizione: una piccola antologia", in *Casabella*, n.520-521, gennaio/febbraio, p.6.

¹⁹Francesco, Tentori (1984), "L'Architettura urbana in Italia", in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n.58-59-60, p.27.

²⁰Aldo, Rossi (1968), "Architetture per i Musei", in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo libri.

²¹Cecilia, Bolognesi (1999), "Introduzione", in Aldo,ROSSI, *Luoghi Urbani, intervista di Cecilia Bolognesi*, Milano, Unicopli, p.12.

Didascalie

Fig. 1,2: (Thomas Nemeskeri, Cimitero di Modena, Aldo Rossi/source: flickr cc).

Fig. 3,4: (Thomas Nemeskeri, Monumento a Sandro Pertini, Aldo Rossi/source: flickr cc).

Nei “disordini” urbani di Buenos Aires. Pratiche progettuali glocali e il caso di Adamo-Faiden

Francesco Casalbordino

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DIARC, dottorando, ICAR 14, francesco.casalbordino@unina.it

Costruzione di un patrimonio

La costruzione di un patrimonio è legata alle azioni dell'uomo ed è strettamente connessa alla sua capacità di abitare lo spazio; il risultato di questo processo si concretizza in uno spazio fisico caratterizzato e informato dalla cultura che l'ha determinato. L'insediamento in un sito avvia un processo di costruzione di una relazione, di un legame tra essere umano e luogo, solo nel momento in cui si realizza un rapporto significativo tra l'individuo e l'ambiente possiamo affermare che l'uomo abita¹. Questo rapporto si sedimenta nella memoria di una comunità fino a diventare parte della sua ricchezza; per questo, ogni luogo – con le sue specificità – può divenire patrimonio. Qualsiasi progetto di architettura che intenda apportare una modificazione della realtà, non può prescindere dal confronto con questa eredità e i fattori che l'hanno determinata; gli eventi storici, le condizioni economiche, i rapporti sociali tra i suoi abitanti, sono parti imprescindibili del sistema che struttura un luogo. Analogamente, la realtà fisica dell'ambiente costruito rappresenta una preesistenza a cui il progetto fa riferimento e, spesso, nei suoi caratteri si può rintracciare una possibile tradizione. Tuttavia, «sebbene alcune combinazioni di elementi degli edifici e i loro significati sono spesso presentati come tradizioni fissate nel tempo e nello spazio, esse sono per definizione soggette al cambiamento»², dal momento che ciò che riconosciamo come tradizione cambia rispetto al contesto culturale che permea un determinato luogo in uno specifico tempo storico. Questa affermazione non potrebbe essere più vera oggi che il nostro tempo è caratterizzato dall'avvento di un processo di interconnessione mondiale riconosciuto nella globalizzazione. Il risultato di questo fenomeno è la costruzione di un nuovo luogo comune dell'umanità, privo di confini e di specificità, che si struttura grazie a una cultura definita “globale”. Laddove «una cultura nasce e si sviluppa sempre [...] localmente, in una prossimità e in un contesto»³, la cultura globale mette in crisi questa proprietà di località, modifica i campi della vita umana apportando una moltitudine di cambiamenti. Secondo Bruno Latour questo processo determina una mondializzazione univoca⁴, un fenomeno di omogeneizzazione culturale che modifica «radicalmente il discorso architettonico,

che ora si configura come una relazione non facile tra l'ignoto regionale e il conosciuto internazionale. [...] Questa "Babele: Il Ritorno" contiene la promessa di un nuovo sistema architettonico [...]: un progetto infrastrutturale per cambiare il mondo, il cui scopo è il montaggio del massimo delle possibilità riunite da qualunque punto, sollevate da qualsiasi contesto»⁵.

La provocazione lanciata da Rem Koolhaas offre la possibilità di interrogarsi su quale ruolo possa ancora assumere il luogo nel progetto di architettura. Il regionale è il punto di partenza e, spesso inconsapevolmente, lo spazio naturale in cui si consuma l'azione progettuale. Questo patrimonio è messo in discussione dalla cultura globale. La difficile relazione tra locale e globale ha guidato gli studi condotti da Liane Lefavre e Alexander Tzonis, poi seguiti da Kenneth Frampton⁶, che hanno contribuito alla definizione della teoria del Regionalismo Critico negli anni '80, recuperata nel nuovo Millennio proprio alla luce del «conflitto non risolto tra la globalizzazione e la diversità e la questione dello scegliere tra un intervento internazionale e l'identità»⁷. Per risolvere questo conflitto, «il Regionalismo si oppone all'adottare dei dogmi narcisistici in nome dell'universalità, che portano ad ambienti economicamente costosi ed ecologicamente distruttivi per la comunità umana. [L']approccio regionalista critico alla progettazione e all'architettura dell'identità riconosce il valore del singolare, circoscrive i progetti all'interno dei vincoli fisici, sociali e culturali del particolare, ambendo a sostenere la diversità e al tempo stesso traendo benefici dall'universale»⁸.

I "disordini" di Buenos Aires

La città «è fatta di tanti piccoli esseri che cercano una loro sistemazione e insieme a questa, tutt'uno con questa, un loro piccolo ambiente più confacente all'ambiente generale»⁹. Anche con l'avvento della globalizzazione questa affermazione resta valida, nonostante l'orizzonte dell'ambiente in cui abitare si sia allargato; il piccolo ambiente si è esteso alla città, comprende intere regioni; l'ambiente generale è il mondo intero, la 'Nave Spaziale Terra' profetizzata da Richard Buckminster Fuller.

Buenos Aires, in quanto città globale, incarna pienamente questa con-

dizione; questo luogo del mondo possiede caratteristiche culturali, fisiche e spaziali che la rendono un caso esemplare per l'interazione tra differenti culture, nell'ambito di un'interconnessione globale sempre più caratterizzante lo spazio urbano e il progetto di architettura riconducibile ai processi della globalizzazione. Le esperienze in campo architettonico degli ultimi trent'anni testimoniano la più «recente fase che interpreta le spinte della globalizzazione [...] e confermano la qualità della cultura progettuale in un quadro di confronto internazionale sempre più legato a nuove dinamiche di internazionalizzazione. [...] Emerge il ritratto di una [...] città la cui storia [...] imprime alle tendenze della globalizzazione tratti di estrema originalità che la chiave del *soft landing* [...] descrive in modo particolarmente felice. Una chiave che coglie una condizione generale, ma sembra anche delineare il quadro più appropriato per collocare gli episodi dell'architettura più recente»¹⁰.

Dall'atto della sua fondazione, Buenos Aires si configura come una città in cui le differenti componenti culturali hanno tutte concorso alla definizione di una specifica identità. Nelle esperienze della prima parte del Novecento, «è possibile apprezzare esempi di combinazioni di diverse culture architettoniche, trasferite e reinterpretate»¹¹. Queste culture agiscono all'interno di un impianto urbano impostato su una griglia a scacchiera il cui scopo è quello di ordinare lo spazio, un'«idea dell'organizzazione che però inevitabilmente non può far altro che misurarsi con le caratteristiche del luogo stesso. Talvolta l'ordine è sensibile al luogo poiché è l'uomo ad esserlo, talvolta questo non accade. Altre volte è il luogo ad imporsi sull'ordine»¹². Ed è proprio ciò che accade a Buenos Aires: l'eterogeneità architettonica si concilia e non si scontra con la griglia omogenea, determinando una «discontinuità nel suo paesaggio costruito. Parliamo di discontinuità perché si tratta di una massa con scarsi spazi vuoti, basata sulla piena occupazione di una griglia a base quadrata. Tuttavia, questa massa di Buenos Aires è accidentata, dentellata, scabrosa, e si sente stretta all'interno di moduli di 100x100m che compongono la sua struttura a scacchiera»¹³. Questa varietà architettonica si rispecchia anche in una molteplicità di forme sociali; «la griglia ha operato come elemento di connessione, se non come meccanismo

generativo, che ha consentito il radicamento di tante forme di urbanità diverse»¹⁴. L'intero processo di trasformazione e di costruzione della città è leggibile in questa discontinuità – dalla griglia fino al contributo dell'immigrazione europea, è ciò che dà senso al luogo, ne è l'eredità principale.

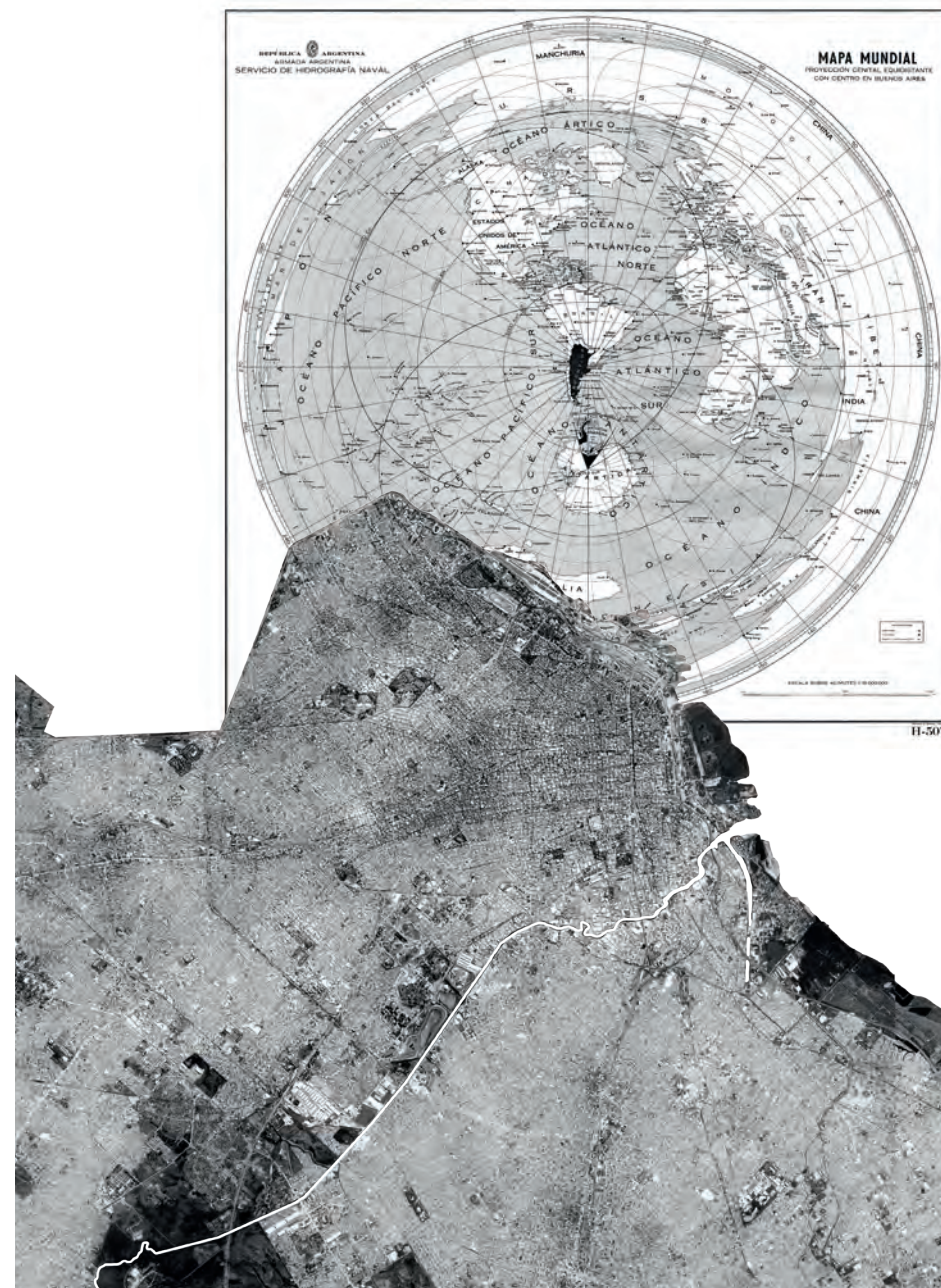
Luoghi come Buenos Aires sono patrimoni aperti al cambiamento, dove è possibile il superamento della dicotomia globale/locale. I fenomeni legati alla globalizzazione, che altrove hanno determinato genericità e uniformazione, qui hanno sviluppato «pratiche ibride che conservano e mescolano elementi tradizionali aprendosi altresì al consumo di massa dell'epoca attuale e postmoderna; non sono contrapposizioni esclusive, tantomeno fasi temporali o settori distinti, ma piuttosto modi che si sovrappongono e mescolano, creando appunto un'eterogeneità multi-temporale della cultura moderna»¹⁵.

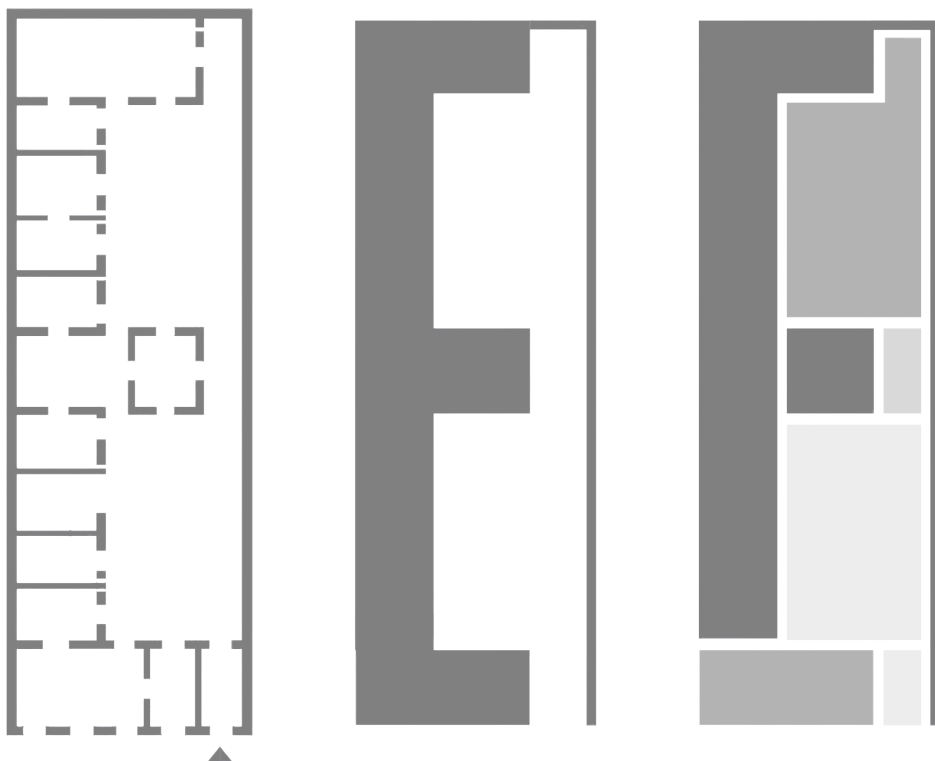
Conciliazione

Zygmunt Bauman, superando la visione conflittuale del rapporto tra globale e locale, propone il termine glocalizzazione¹⁶ che rappresenta quei valori capaci di superare l'opposizione tra l'universalità tecnico-economica e la località propria della politica e dell'identità.

Anche in architettura è possibile individuare delle pratiche glocali; esse operano per una conciliazione tra l'identità architettonica locale e le dinamiche globali dell'abitare nel mondo contemporaneo. Si considera la conciliazione all'interno dell'architettura come un progetto di negoziazione tra due parti, una diplomazia spaziale che strumentalizza l'apparente incompatibilità di due ideologie per produrre una nuova identità. In particolare, a Buenos Aires si sono sviluppate pratiche progettuali in cui è possibile riconoscere il tentativo di conciliare la richiesta di un linguaggio internazionale della committenza al complesso patrimonio topologico legato al modo di abitare lo spazio.

Si presenta il lavoro degli architetti adamo-faiden¹⁷, la cui pratica progettuale si iscrive pienamente nel constructor contemporáneo, una figura che «possiede un modo di pensare che non si pone come un rifiuto di altre concezioni; egli le attraversa singolarmente, le adotta per costruire



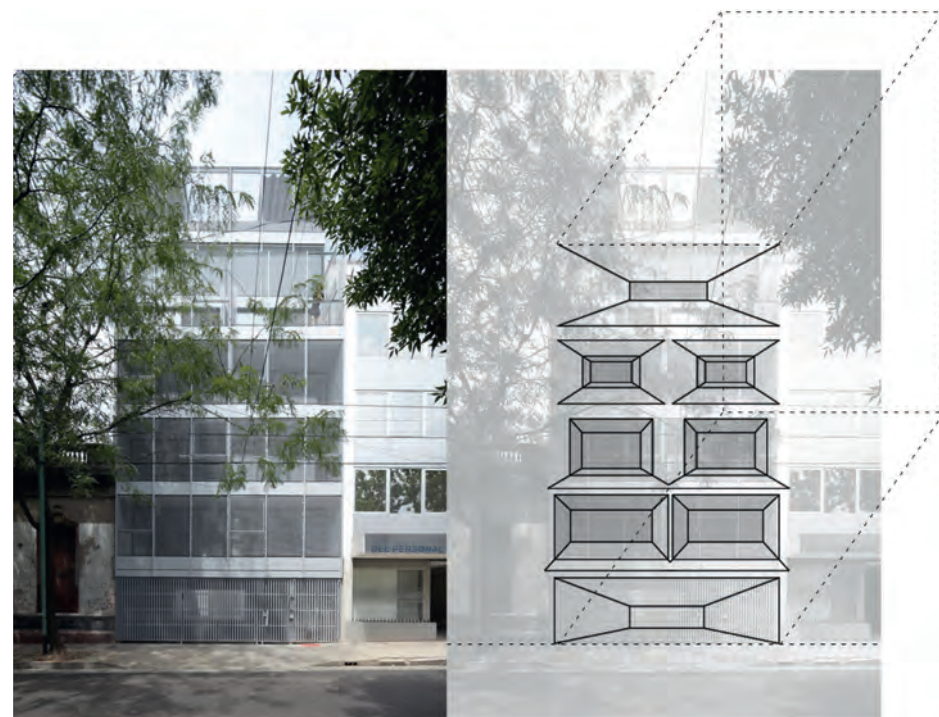


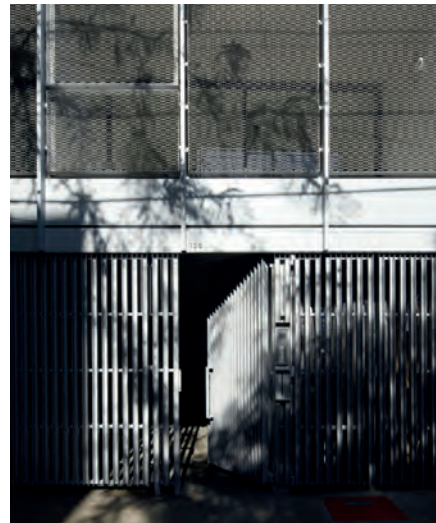
una conversazione particolare, fino a fare luce su un nuovo lessico»¹⁸. L'analisi di una loro opera, l'*edificio 138 a Orientales 33*, offre la possibilità di riflettere sul modo in cui il luogo guida la progettazione insieme alla volontà di aggiornare il patrimonio architettonico della città. Si rintraccia nella composizione di questo edificio per abitazioni, una continuità con la tradizionale casa chorizo, una tipologia da sempre caratterizzante il panorama architettonico di Buenos Aires.

La *casa chorizo* è un'architettura introversa, generalmente unifamiliare, in parte derivata dalla casa pompeiana, e si sviluppa nelle cosiddette *medianeras*. «La sua organizzazione spaziale è definita da un volume coperto continuo con diverse variazioni formali che si articolano intorno a uno spazio aperto. L'area coperta è composta da una successione di stanze che si trovano su uno dei lati principali del lotto, collegate tra loro da un portico esterno e una porta interna. Queste aperture generano una circolazione che mette in comunicazione tutti i locali indipendentemente dal loro uso. Lo spazio aperto è definito a partire da patii chiusi tra il muro di confine del lotto [la medianera] e un portico di distribuzione per le stanze. L'accesso alla casa avviene attraverso uno stretto corridoio che fa accedere nel primo patio che, generalmente, funge da spazio di rappresentanza e come nucleo per lo sviluppo di attività sociali; se c'è un secondo patio, questo è più interno ed è dedicato invece ai servizi»¹⁹. Questa tipologia è stata ampiamente utilizzata senza distinzione di classe sociale o possibilità economica, ciò che cambia non è tanto la composizione dello spazio, quanto la varietà di stili e colori sulle facciate di queste case che presentano un riflesso dei proprietari. Alcuni temi compositivi di questa tipologia costituiscono oggi un patrimonio: il ruolo centrale dello spazio aperto nella composizione e nella vita della casa; l'introversione rispetto alla città; l'importanza della facciata come rappresentazione dell'individualità dell'abitante; il minimo sviluppo verticale.

Nell'*edificio 138*, alcuni di questi temi sono ripresi e reinterpretati, è possibile individuare una continuità ideale, più che formale e linguistica; in questa architettura si riconoscono i principi fondamentali dell'organizzazione spaziale della casa chorizo conciliati con le esigenze contem-

poranee di abitare lo spazio della casa rispetto a nuove forme di intimità e a nuove esigenze di relazione con il paesaggio urbano. La casa, non più unifamiliare, si sviluppa ora in verticale, per questo motivo, il piano terra dell'edificio può essere totalmente svuotato e in continuità col piano stradale; lo spazio aperto delle terrazze funge da diaframma che lentamente realizza il passaggio tra la vita pubblica e privata, un passaggio sfumato, in linea con l'abitare contemporaneo. La natura, interiorizzata e addomesticata nel patio della casa chorizo, qui è esteriorizzata e caratterizza gli spazi aperti delle terrazze; non si tratta di un giardino pensile, ma della naturale conseguenza del processo di estroversione che ha subito la casa nell'ultimo secolo. Infatti, lo spazio aperto non è più introverso e non organizza più la distribuzione interna, piuttosto, è spostato in facciata non cambiando, però, totalmente il suo significato: esso è ancora uno spazio di rappresentanza, protagonista principale della composizione, ma dialoga diversamente con la città entrando pienamente a far parte del suo paesaggio. La facciata offre la possibilità di scorgere i diversi gradi di intimità degli ambienti interni; sul retro si apre l'unico patio, qui resiste l'introversione della casa, non uno spazio di servizio, ma un giardino intimo. In questo modo adamo-faiden in particolare, ma in maniera analoga altri progettisti contemporanei a Buenos Aires, utilizzano il complesso patrimonio della città riconoscibile nel luogo in senso più ampio. «Il contesto fisico non è un semplice spazio neutro in cui qualsiasi tipo di oggetto architettonico può inserirsi, definito da leggi esclusivamente interne a se stesso. Il progetto viene pensato a partire da un riconoscimento sensibile delle particolarità che caratterizzano il luogo di cui dovrà fare parte, in modo tale che queste particolarità trovino, alla fine, la maniera di integrarsi nell'opera stessa. Tuttavia, quest'ultima non è una docile conseguenza delle condizioni del contesto. È lì anche per metterlo in discussione, per rendere evidenti le sue debolezze, le sue inconsistenze»²⁰. Si tratta di pratiche progettuali critiche che conciliano, nella specificità locale, la modifica di una specifica tradizione e l'aggiornamento di una cultura architettonica, che costituisce un patrimonio condiviso, a partire da istanze di modernità e progresso che appartengono propriamente a una cultura globale.





Note

- ¹ Cfr. C., Norberg-Schulz (1979), *Genius Loci*, Milano, Electa.
- ² A., Mekking, E., Roose (2009), *The global Built Environment as a representation of realities*, Amsterdam, Pallas Publications, p. 15.
- ³ F., Jullien (2018), *L'identità culturale non esiste*, Torino, Einaudi, p. 46.
- ⁴ B., Latour (2018), *Tracciare la rotta*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 22.
- ⁵ R., Koolhaas (1993), "Globalization", in id., *S,M,L,XL*, New York, Monacelli Press, p. 367.
- ⁶ Cfr. K., Frampton (1984), "Anti-tabula rasa: verso un regionalismo critico", in *Casabella*, n. 500, marzo 1984, pp. 22-25.
- ⁷ L., Lefaivre, A., Tzonis (2003), *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Munich, Prestel Verlag, p. 20.
- ⁸ *ibid.*
- ⁹ A., Rossi (2015), *L'Architettura della città*, Macerata, Quodlibet, p. 13.
- ¹⁰ A., De Magistris, U., Zanetti (2019), "Buenos Aires. The metropolis that started twice", in *Area*, n. 162, gennaio/febbraio 2019, p. 10.
- ¹¹ J.F., Liernur (2019), "Interview to Fabio Grementieri", in *Area*, n. 162, gennaio/febbraio 2019, p. 50.
- ¹² A., Pennacchio (2014), *Architettura dell'identità*, Milano, Postmedia Srl, p. 37.
- ¹³ J.F., Liernur, J. F. (2017), *Adamo-Faiden. 2007-2017*, Melfi, arianuova, p. 9.
- ¹⁴ M., Cremaschi (2016), "La griglia, le baracche, le torri neoliberali: la modernità informale di Buenos Aires", in V., Pravadelli (a cura di), *Modernità delle Americhe*, Roma, RomaTre-Press, p. 59.
- ¹⁵ *ivi*, p. 71.
- ¹⁶ Cfr. Z., Bauman (2005), *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Roma, Armando Editore.
- ¹⁶ Cfr. C., Magni, (2018). "Sebastián Adamo e Marcelo Faiden, Buenos Aires. La discreta radicalità: giovani architetti ar-gentini." *Casabella*, no. 889, settembre, pp. 4-6.
- ¹⁸ J., Marco, R., Meri de la Maza (2018), *Adamo-Faiden. El Constructor Contemporáneo*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, p. 254.
- ¹⁹ Liernur *Diccionario*.
- ²⁰ Liernur, *Adamo-Faiden, cit.*, pp. 13-14.

Didascalie

Fig. 1: Buenos Aires, città globale.

Fig. 2: La tradizionale *casa chorizo*, prospetto e schema compositivo dei gradi di intimità.

Fig. 3: adamo-faiden, *Edificio Orientales 138*, Buenos Aires 2012 (credits: adamo-faiden.com). Analisi interpretativa dell'edificio a partire dal grado di intimità delle terrazze.

Fig. 4: adamo-faiden, *Edificio Orientales 138*, Buenos Aires 2012 (credits: adamo-faiden.com).

Qualità abitativa e innovazioni tecnologiche per la riqualificazione del patrimonio residenziale delle periferie

Ivana Coletta

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR12, ivana.coletta@gmail.com

L'aspetto delle città è il risultato del sedimentarsi di processi insediativi, determinatisi con modalità differenti nel tempo e caratterizzati sia da fattori di sviluppo che di criticità identificabili in condizioni di degrado, discontinuità, frammentazione e vulnerabilità del patrimonio edilizio.

L'immagine della periferia si identifica tradizionalmente con il prodotto delle politiche urbane e delle tecniche che, a partire dal secondo dopoguerra e fino agli anni '80, hanno dato forma all'espansione della città esistente, fondata sulla ripetizione e sull'ottimizzazione propria di una razionalità tipicamente produttiva, sotto la spinta dello sviluppo industriale di origine fordista e della crescita demografica (Russo, 2006). La velocità con la quale il paesaggio urbano è mutato, ha profondamente alterato anche i concetti tradizionali di 'centro' e di 'periferia' che hanno perso la loro precisa identità. Lo spazio periferico si fa sempre più frammentato, appare come una realtà articolata manifestandosi indistintamente dentro e fuori la città contemporanea e non più relegato ai suoi margini.

Quello che oggi si presenta come un 'catalogo' di quartieri residenziali, monofunzionali, privi di attrezzature e di servizi, caratterizzati da una condizione di marginalità sociale e funzionale, spesso associate ad un degrado ambientale oltre che edilizio, ha rappresentato un tempo un 'laboratorio di modernità' (Di Biagi, 2006), con l'intento di rispondere ai fabbisogni abitativi. La massiccia espansione delle periferie è avvenuta in tutto il territorio nazionale al di fuori del centro della città e attraverso la costruzione di quartieri in prevalenza residenziali pubblici di matrice sovvenzionata. Un susseguirsi di interventi fondati soprattutto sull'idea della 'grande dimensione', che variano dal grande blocco residenziale dotato di servizi interni al piano urbanistico in cui si definiscono le varie zone funzionali, esprimevano le più avanzate sperimentazioni dell'epoca.

Nella convinzione di dover soddisfare prevalentemente il bisogno primario dell'alloggio per tutti, il concetto di qualità è stato in qualche modo considerato collaterale, con un'attenzione all'offerta di alloggi, nella periferia più che in altri contesti, priva di una considerazione più complessiva dell'abitare.

Anche in relazione alle tecniche costruttive e alle caratteristiche di dispersione residenziale, oggi le periferie si presentano più vulnerabili rispetto alle aree centrali della città, rappresentando i luoghi in cui fattori sociali, antropologici, economici e politici che le caratterizzano, rendono tangibile una condizione di forte disagio abitativo e di bassa qualità della vita.

Qualità dei luoghi dell'abitare e qualità della vita urbana sono fattori interdipendenti che si influenzano mutuamente, strettamente correlati al concetto di benessere, derivanti dalla vivibilità dello spazio e dalla compatibilità ambientale, relativa alla salubrità dell'ambiente (Mesolella, 2006).

La profonda trasformazione della cultura del progetto si riflette sulle città che, nel tempo, recepiscono l'accumulazione di differenti politiche tecniche facendo emergere diversi approcci al processo edilizio.

In breve tempo, la tradizionale politica edilizia che privilegia il 'cosa' e il 'quanto', cede il passo a politiche tecniche più attente alle nuove esigenze di innovazione sociale volgendo l'attenzione sul 'come' e sul 'quale' (Ciribini, 1994) e manifestando, quindi, un approccio in cui il concetto di qualità diviene centrale.

La rilevanza della questione ambientale

I grandi temi della contemporaneità, fra cui prevale, accanto alla condizione di scarsità delle risorse, la tematica degli impatti ambientali, unitamente al rischio legato ai cambiamenti climatici quali fattori trainanti in grado di peggiorare un quadro di per sé critico per i rischi sulle città, rivelano un patrimonio edilizio estremamente fragile, soprattutto nelle periferie, rendendo necessarie misure specifiche volte al miglioramento delle prestazioni, delle condizioni di vita, dei livelli di sicurezza, attraverso l'utilizzo di appropriate innovazioni tecnologiche.

A fronte della grande crisi ambientale dovuta al cambiamento climatico, le emissioni del settore residenziale e di quello dei trasporti, nonché la necessità di effettuare un adattamento climatico di milioni di abitazioni in Italia¹, induce a ripensare gli interventi sui tessuti edificati, che richiedono oggi nuove formulazioni strategiche, l'adozione di nuovi strumenti

e quindi di nuove metodologie per il governo del progetto. La realtà della 'grande accelerazione' della crisi climatica nell'antropocene (Pelizzaro, 2016) impone di includere un diverso bilanciamento delle componenti del progetto urbano, i cui contenuti non possono esimersi dal considerare i nuovi concetti di qualità del paesaggio urbano, di comfort, di benessere e di salute, pur conservando indirizzi riferiti alla fruibilità, alla salvaguardia ambientale, all'uso razionale delle risorse e all'eco-efficienza (Losasso, 2018).

Innovazione tecnologica e qualità dello spazio abitato

Se i primi grandi complessi residenziali periferici rispondevano al problema della crescente domanda abitativa, oggi il problema si focalizza piuttosto sulla dotazione di servizi e sulla qualità nella sua accezione più ampia. La riqualificazione delle periferie diviene un elemento multidisciplinare in cui l'intervento sul patrimonio residenziale gioca un ruolo fondamentale per lo sviluppo della città nel suo complesso (Iacomini, 2009), facendo degli spazi periferici luoghi strategici capaci di determinare nuove polarità della città contemporanea.

In particolare, nelle zone periferiche più che altrove, dove fattori sociali, antropologici, economici e politici, determinano endemiche condizioni di degrado e marginalità, è possibile individuare contesti specifici in cui operare mediante approcci progettuali innovativi di interazione disciplinare e di riqualificazione per il miglioramento delle condizioni abitative residenziali e dell'offerta di servizi.

Affrontare il tema della riduzione del fabbisogno energetico, in gran parte dovuto allo stato di conservazione e funzionalità del patrimonio edilizio e strettamente collegato alle tematiche climatiche, offre l'opportunità per tutelare e valorizzare il patrimonio residenziale esistente e consente il controllo qualitativo dello spazio ambientale.

Per costruire scenari innovativi per un abitare sostenibile nel contesto periferico, non è possibile prescindere dall'integrazione tra le aree da rigenerare e l'ambiente in cui si collocano. Occorre, quindi, dar luogo ad una riqualificazione che agisca sul tessuto urbano ed edilizio, legando

insieme tali componenti in un sistema unitario, secondo modalità e strumenti capaci di trovare adeguate forme di equilibrio nell'interrelazione tra componenti naturali ed antropiche.

In una visione ecosistemica del territorio antropizzato, a giocare un ruolo guida per l'articolazione degli interventi di riqualificazione è lo spazio aperto pubblico, che può essere considerato una rete integrata di aree non edificate in grado di connettere l'ambiente costruito con quello circostante (Martinelli, 2014), esplicitando la propria doppia natura di spazio 'fuori' dagli edifici e 'dentro' la città. I rapporti pieno/vuoto, costruito/inedificato che lo spazio aperto nella città mette in evidenza, rievoca inevitabilmente quello tra uomo e natura (Zucchi, 2011), sottolineando ancora una volta la sua importanza strategica.

Qualità ambientale e innovazione tecnologica costituiscono il binomio sul quale fondare il processo di evoluzione e trasformazione della città nella continua ricerca di un punto di equilibrio tra natura e artificio attraverso cui è possibile adottare strategie progettuali mirate a sviluppare un miglioramento della qualità abitativa, intervenendo sia sull'edificato che sulla strutturazione degli spazi aperti (Cangelli, 2015).

La lettura della realtà, che si avvale di analisi funzionali-spaziali, morfologiche, tecnologiche ed ambientali, e delle esigenze espresse ed inesprese dei territori, consente di distinguere le reali criticità che rendono le città 'insostenibili' ed individuare gli input per la messa a sistema di strategie e azioni che mirino a rendere gli spazi capaci di rispondere positivamente agli effetti del cambiamento climatico (Santioli, 2018).

Il termine 'qualità' va dunque reinterpretato e più ampiamente inteso, entrando necessariamente in una logica sistemica che unisca indissolubilmente qualità abitativa e qualità ambientale. In essa vanno inclusi aspetti più propriamente legati alla cultura materiale, dei manufatti e più in generale dell'ambiente costruito, direttamente tangibili e misurabili, ma anche aspetti di tipo immateriale, di processo, riferiti ad esigenze inesprese (Zucchi, 2011).

Si apre, dunque, un ampio campo di ricerca e sperimentazione tecnologica teso ad indagare e favorire l'adozione e la diffusione di tecnologie innovative che consentano la rigenerazione dei quartieri esistenti in

quartieri carbon neutral, capaci di valorizzare i caratteri ambientali del contesto climatico, geografico e produttivo entro cui si inseriscono, con efficaci ricadute sulla qualità della vita (Cangelli, 2015).

Note

¹ 12 milioni di abitazioni con più di 30 anni di vita che necessitano di sola ristrutturazione (il 60% degli edifici italiani, secondo le stime del Cresme, Centro Ricerche Economiche Sociali di Mercato per l'Edilizia e il Territorio)

Bibliografia

- Antonini E., Tucci F. (Eds.) (2016), *Architettura, città e territorio verso la Green Economy*, Edizioni Ambiente, Milano
- Belli A. (Ed.) (2006), *Oltre la città. Pensare la periferia*, Edizioni Cronopio, Napoli
- Cangelli E. (2015), *Declinare la Rigenerazione. Approcci culturali e strategie applicate per la rinascita delle città*, in *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*, n. 10, pp 59-66
- Iacomoni A. (2009), *Periferie e grandi interventi residenziali*, in *Macramè*, n. 03, pp 69-76
- Losasso M. (Ed.) (2018), *Riqualificazione sostenibile degli spazi vuoti della città storica. Sperimentazioni progettuali nell'area del Grande Progetto UNESCO a Napoli*, Clean, Napoli
- Mezzi P., Pelizzaro P. (2016), *La città resiliente. Strategie e azioni di resilienza urbana in Italia e nel mondo*, Alta Economia, Milano
- Stenti S. (2016), *Fare quartiere. Studi e progetti per la periferia*, Clean, Napoli.
- Zucchi V. (2011), *La qualità ambientale dello spazio residenziale*, Franco Angeli, Milano

Risignificare i patrimoni fragili. Progetti per Castel Volturno

Francesca Coppolino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 14, francesca.coppolino@unina.it

Il territorio di Castel Volturno, così come ritratto nelle sublimi e turbanti immagini del film *Dogman* (2018) di Matteo Garrone, si presenta oggi come un patrimonio estremamente fragile, la cui fragilità è assimilabile a fattori di diversa natura, innanzitutto sociali, ma anche ambientali, sanitari, economici ed istituzionali. Accentuati fenomeni di abusivismo, di migrazione e di criminalità, problematiche legate all'inquinamento, mancanza di identità e di coesione sociale rendono Castel Volturno un luogo sempre più caratterizzato da ingenti e diffusi processi di abbandono e di degenerazione. Un luogo paradossale specie se si confronta la condizione di degrado attuale con la presenza di rilevanti peculiarità morfologiche e paesaggistiche e con la vocazione turistica sorta in passato dagli echi ancora vagamente percettibili.

Le complesse questioni sollecitate da questo controverso territorio¹, che coinvolgono in modo trasversale molti ambiti di studio dalla progettazione architettonica, al paesaggio, all'urbanistica, al restauro, fino all'antropologia, invitano, in primo luogo, a riflettere su un'ampia ed estensiva nozione di patrimonio, che cerchi nella città nel suo complesso, intesa come corpo unitario, nuovi possibili significati a partire dai nessi interrotti e dalle tracce persistenti, implicando ribaltamenti dello sguardo. In secondo luogo, tali questioni invitano a interrogarsi sul ruolo di sintesi che il progetto di architettura può assumere nel riconoscere e reinterpretare tali nessi presenti nel corpo della città, ma anche nell'immaginare nuove trasfigurazioni e relazioni, configurandosi come principale strumento di risignificazione dei patrimoni fragili.

Fragilità e ribaltamenti

Un patrimonio fragile è un patrimonio costituito dai 'luoghi che non contano', un patrimonio incompiuto, 'ruinato', per dirla alla Simmel e dunque poroso e vulnerabile nel suo essere in continua deformazione. Luoghi marginali, spazi al limite, diffusi nelle città, restituiscono immagini aspre ma evocative, dense di esperienze di vita interrotte, confuse, spesso violente, che identificano una città 'altra', una città in rovina. La fragilità ha a che fare non solo con il degrado e l'abbandono di luoghi della città, ma soprattutto con la crisi del sistema di relazioni tra l'uomo e il suo *ha-*

bitat, che genera fragilità in termini di perdita di memoria e di omissione di pratiche della cura urbana².

Tuttavia, luoghi di questo tipo, come sottolineava la poetica del 'sublime' descritta da Burke nel 1757, o come, ad esempio, mostrano, molti anni dopo, i *monumenti di Passaic*³ descritti da Robert Smithson, consentono di rintracciare proprio nei contrasti e nei paradossi nuovi significati, poichè sono in grado di aprire a nuove possibilità attraverso la ricerca di nuovi filtri di osservazione.

Il patrimonio fragile è infatti un patrimonio aperto, complesso e diversificato, pronto a rendersi nuovamente disponibile al cambiamento, in quanto la stessa idea di fragilità invita ad un confronto con il mondo in trasformazione e a cogliere le opportunità che questi cambiamenti offrono. Sembra dunque necessaria la possibilità di 'ribaltare' il punto di vista rispetto a questi luoghi: 'la stabile incompiutezza del loro essere' può tramutarsi in uno spettro assai ampio di potenzialità latenti, in un segnale positivo di opportunità nascoste, da cui trarre anche in modo discontinuo, eventuali tracce per future trasformazioni⁴.

È chiaro infatti che sia proprio lo sguardo con cui lo si osserva a rendere il 'patrimonio' tale, trasformando l'immagine di un edificio o di uno spazio urbano abbandonato in un luogo dalle potenziali valenze culturali, ma anche, allo stesso tempo, a gettare le basi per costruire nuove identità. Tornando al territorio di Castel Volturno, si potrebbe dire che oggi la città si mostri come un «*collage* frenetico, folle ed eterogeneo»⁵, in cui si intrecciano svariati pezzi urbani in diverse scale e appartenenti a molteplici dimensioni spazio-temporali; una sorta di città-rovina composta da un insieme frammentato di «anti-romaniche rovine al contrario, rovine di ciò che non è ancora, di ciò che forse sarà in un tempo a venire»⁶.

Per riuscire a comprendere le ragioni per cui si è pervenuti ad una situazione di questo tipo, occorre procedere per livelli di progressivo 'disvelamento' di Castel Volturno, con il fine di individuare le potenzialità di un patrimonio così compromesso e di delineare concretamente proposte per 'ribaltare' il punto di vista e la situazione. Un patrimonio inteso come tale non tanto per i valori manifesti che custodisce e restituisce, e quindi da conservare, quanto per i filii latenti che nasconde e che il progetto

può rintracciare e portare alla luce. Un 'patrimonio' inteso in quanto tale rispetto a ciò che potenzialmente potrà diventare⁷.

In questo insieme eterogeneo, sembra dunque possibile agire a partire proprio dall'individuazione e dall'approfondimento di quegli spazi fragili e porosi, quali bordi complessi, spazialità incompiute, edifici non finiti, spazi negati, spazi naturali artificializzati, che possono essere reinterpretati, riconfigurati e trasformati dal progetto inteso come dispositivo di esplorazione dei luoghi, ma anche come dispositivo di ribaltamento di senso.

Trasfigurazioni e relazioni

A partire da questi presupposti, emerge come sia necessario che il progetto di architettura operi attraverso la scrupolosa ricerca di fili spezzati da rintracciare e riannodare, in cui si intersecano diverse questioni e ambiti disciplinari e di cui il progetto ne costituisce la sintesi, individuando un campo comune nel quale le molteplici direzioni si incrociano e collaborano per interpretare le tracce persistenti e per immaginare le azioni trasformative possibili.

Se da un lato, il progetto per i patrimoni fragili si pone innanzitutto come attività conoscitivo-interpretativa di progressivo disvelamento e ribaltamento dello sguardo sui luoghi, dall'altro, allo stesso tempo, si pone come attività trasfigurativa, che attraverso la componente immaginativa, tenta di concepire nuovi futuri e nuovi usi contemporanei, implicando una trasformazione fisica dei luoghi e attivando nuovi immaginari.

«In architettura dalle visioni di John Hejduk, che già ragionava su paure e pregiudizi che attraversavano e disegnavano la città, agli studi di Anthony Vidler sul perturbante, alle proiezioni politiche dell'immaginifico Lebbeus Woods o ai più recenti ammonimenti di Andreas Angelidakis per la sua Atene, il rimosso, il negato ritornano in forma di memoria e di immaginario»⁸. La trasfigurazione immaginativa può dunque essere intesa come operazione che implica uno stretto rapporto con la memoria e con l'immaginario e che denota un andare oltre l'immagine stessa, comportando una reinterpretazione, un totale cambiamento e una continua interrogazione sul senso, attraverso la trasformazione dell'esistente.

In questa direzione, sembra interessante fare riferimento al lavoro del gruppo di giovani architetti ateniesi di formazione olandese, *Point Supreme*, che negli ultimi anni ha condotto una serie di sperimentazioni progettuali per la città di Atene, a tratti utopico-immaginifiche, che sembrano rievocare i *collage* delle avanguardie radicali degli anni '60. Si tratta di vere e proprie strategie di reinvenzione, come loro stessi le definiscono, che trovano senso nella tensione dicotomica che si rivela nei paradossi del patrimonio e che si muovono tra memoria e amnesia, definendo nuovi racconti per la città-rovina di Atene.

Accanto al ribaltamento di senso e alla trasfigurazione immaginativa, un'ultima fondamentale questione per il progetto che intende risignificare i patrimoni fragili, consiste nella ricerca di nuove relazioni, dando vita a nuovi racconti: «l'architettura è più che mai un'architettura di relazioni anziché di oggetti, di spazi relazionali dinamici anziché di scene statiche [...] Architettura di relazioni significa necessità di progettare organicamente i nessi spaziali, culturali e fisici»⁹.

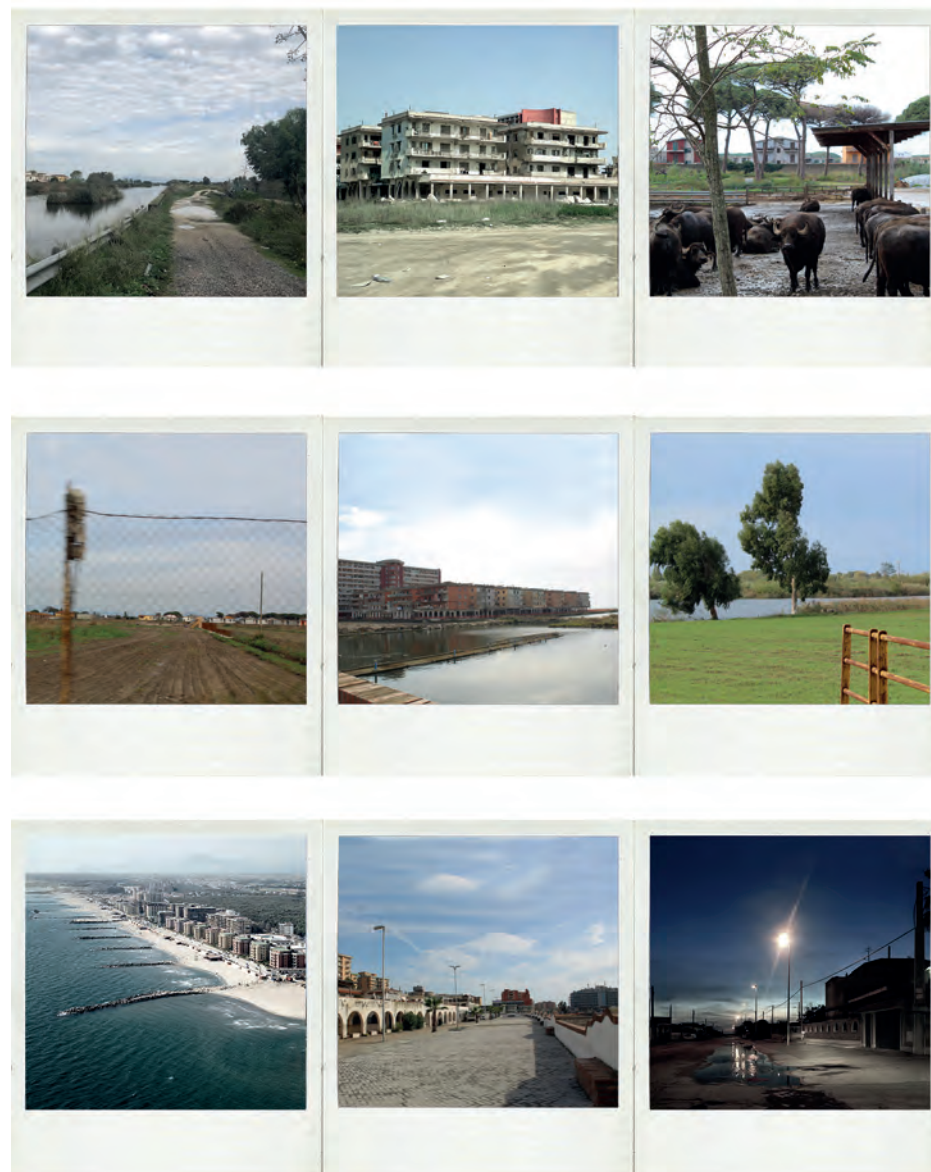
Qualunque progetto deve necessariamente tenere conto delle relazioni che hanno trasformato questi luoghi, in ogni caso, in 'riserve di senso' e provare ad istaurarne delle nuove, basandosi sulla riappropriazione e sulla riconnessione dei segni fragili ancora resistenti, seppur nascosti dalle stratificazioni più recenti, con la consapevolezza che: «non esiste traccia del passato che non sia per certi versi già orientata al futuro, così come non può esistere il nuovo senza un sostrato preesistente»¹⁰.

La ricerca di relazioni agisce per costruire mondi altri confrontandosi con storie sempre più recenti, spesso non ancora storicizzate, che raccontano un vissuto e che devono essere 'ribaltate', trasfigurate, per essere di nuovo abitate.

Solo la ricerca di nuove connessioni può portare alla definizione di nuovi racconti e può guidare verso un nuovo modo di usare i luoghi 'ritrovati', trasformando il 'patrimonio' in 'eredità'.

Scenari aperti

A partire dalle considerazioni espresse, che delineano il quadro all'interno del quale si è operato, si individuano tre principali scenari che





raccogliono le diverse proposte progettuali elaborate, indicando tre strategie di risignificazione del patrimonio fragile di Castel Volturno che mirano a definire nuove spazialità e nuovi racconti. Ribaltamenti di senso, trasfigurazioni immaginative e ricerca di nuove relazioni costituiscono le questioni basilari che caratterizzano in maniera trasversale i diversi scenari.

Il primo scenario progettuale *infrastrutture abitate* riguarda le strategie progettuali che provano a connettere tra loro interi pezzi urbani, riutilizzando bordi complessi, aree abbandonate ed edifici incompiuti, operando alla scala della città nel suo complesso e ponendosi come vere e proprie infrastrutture di nuova concezione che, superando la comune definizione di spazi connettivi, divengono nuovi spazi per la condivisione, per l'intercomunità e per il quartiere, nuovi spazi da abitare nella quotidianità.

Il secondo scenario *greening* riguarda le strategie tese a valorizzare le peculiarità naturalistiche e paesaggistiche, determinando nuovi spazi di 'natura pubblica' e di ruralità ritrovate, attraverso processi di rinaturalizzazione di aree abbandonate oppure attraverso il recupero della vocazione rurale propria di alcune aree ed attualmente persa, generando nuove modalità di interazione tra costruito e natura, nuovi spazi per la cura dell'uomo, dell'ambiente e della città.

Il terzo scenario *architetture in cantiere* riguarda la predisposizione di strutture di cantiere per la trasformazione di interi pezzi urbani, ossia strategie progettuali che rintracciano nell'incertezza uno dei valori essenziali per pensare la trasformazione, attraverso la definizione di spazi mutevoli, in continuo divenire, spazi dalle molteplici possibilità, dinamici e sempre versatili, che rifiutano qualsiasi tipo di configurazione definitiva in quanto consapevoli di subire la continua influenza della variabile tempo. Si tratta in questo caso di un'architettura capace di incorporare il fattore tempo, o meglio di 'temporalizzare il futuro' e tradurre le lacune in opportunità all'interno di un progetto anticipatorio continuo.

Gli scenari descritti si proiettano verso uno 'stato di connessione', architettonica, sociale, urbana e paesaggistica di più ampio respiro, in cui il progetto di architettura costituisce il principale strumento di risignifica-

zione dei luoghi fragili. Lo spazio pubblico è il grande protagonista nella ricostruzione di una dimensione comunitaria caratterizzata da dinamiche di condivisione e da nuove centralità, in cui le tracce persistenti si intersecano con nuovi usi e nuovi sensi, attraverso operazioni legate al ribaltamento di senso, alla forza immaginativa e alla ricerca di nuove relazioni.

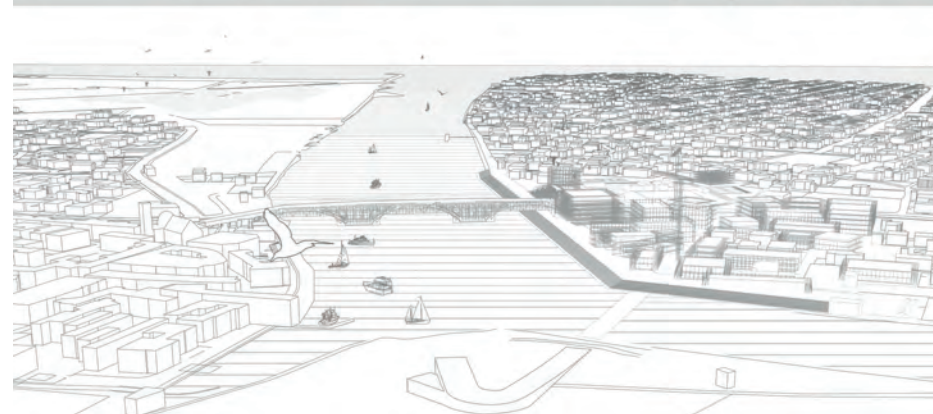
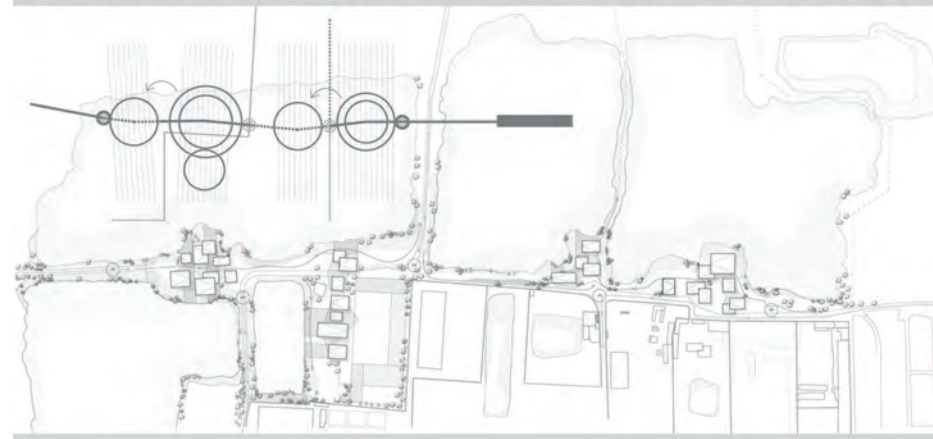
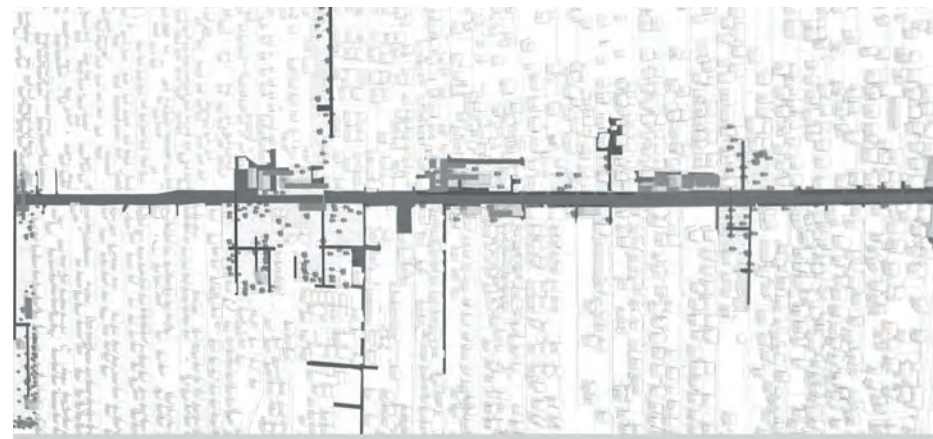
Queste considerazioni mostrano come il 'ritorno al futuro' ipotizzato da Walter Benjamin sembrerebbe consistere nella ricerca delle rovine del passato, piuttosto che nella battaglia *tout court* per il futuro; rovine intese non tanto come inutili lacerti di un trascorso non più accettabile, ma come utili tracce per un avvenire consapevole che proprio dalla fragilità del presente potrebbe trarre indicazioni per itinerari possibili.

Le questioni su cui si è ragionato e gli scenari descritti non sono proiettati verso la ricerca di risposte risolutive e definitive, ma assumono la coscienza di un permanere instabile, oscillante e destinato a transitorie percorrenze, ma aperto a nuovi possibili racconti. Inoltre, non tendono solo verso l'identificazione di un nuovo modo di agire nei confronti del patrimonio, ma prendono anche in considerazione un diverso modo di osservare, un ribaltamento dello sguardo all'interno del quale ogni narrazione rimasta sospesa, ogni traccia arrestata, ogni configurazione aperta può essere guardata con nuovi occhi capaci di 'costruire', intersecando i segni del passato con un futuro sempre meno prevedibile, consapevoli della propria incertezza e fragilità in una città in continuo divenire.

Note

¹ Castel Volturno ha costituito il territorio di applicazione per le sperimentazioni progettuali elaborate nell'ambito del *Laboratorio di Sintesi finale*, a.a. 2018-19, DiARC, Università di Napoli Federico II, docenti: P. Miano (coordinamento), L. Lieto, M. Cerreta, E. Bassolino, F. Ascione, A. de Martino, con F. Coppolino, A. Bernieri (tutors). I risultati del lavoro svolto e delle ricerche effettuate sono contenuti in: Adriana, Bernieri, Francesca, Coppolino, (a cura di) (2019), *Castel Volturno Advanced Design Studio*. <http://www.fedo.unina.it/12334>.

² cfr. Annunziata Maria, Oteri, (2019), "Historical Buildings in Fragile Areas. Problems and new Perspectives for the Care of Architectural Heritage", in *ArchistoR*, n. 11, anno VI, pp. 168-205.





³ cfr. Robert, Smithson, (2006), *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili.

⁴ cfr. Guya, Bertelli, (2018), “Sul filo del mutamento: paesaggi fragili e oltre”, in G. Bertelli (a cura di), *Paesaggi fragili*, Roma, Aracne, pp. 15-27.

⁵ cfr. Renato, Bocchi, (2016), “Un progetto per le ‘rovine al contrario’ della coda della cometa”, in D. Nencini, A. Capanna (a cura di), *Progetti di riciclo. Cinque aree strategiche nella coda della cometa di Roma*, Ariccia, Aracne editrice.

⁶ Laura, Lieto, 2019. “Traveling transect as a design experience”, in A. Bernieri, F. Coppolino (a cura di), *Castel Volturno Advanced Design Studio*. <http://www.fedoa.unina.it/12334>, pp. 10-11.

⁷ cfr. Marc, Augè (2004), *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.

⁸ Sara, Marini, Micol, Roversi Monaco, (a cura di) (2016). *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Venezia, IUAV Dipartimento di Culture del Progetto e Mimesis editore, p. 22.

⁹ Renato, Bocchi, (2006). “Architettura peripatetica”, in *Parametro*, n. 264-265, a. XXXVI, p. 174.

¹⁰ Guya, Bertelli, (2018), *op. cit.*, p. 17.

Didascalie

Fig. 1: Castel Volturno, *frame* dei luoghi allo stato attuale (elaborazioni degli studenti del Laboratorio di Sintesi, a.a. 2018-19).

Fig. 2: Castel Volturno, *collage* di fotografie dello stato di fatto (elaborazioni degli studenti del Laboratorio di Sintesi, a.a. 2018-19).

Fig. 3: Scenari: infrastrutture abitate, ruralità ritrovate, architetture in cantiere (autori dei progetti illustrati: M. Masi, E. Barone, S. Castaldi, 2019).

Fig. 4: Castel Volturno, *collage* tra *frame* di *Dogman* di M. Martone (2018) e progetti del Laboratorio di Sintesi (autori: P. Miano, A. Bernieri, F. Coppolino, B. Di Palma, 2019).

Bibliografia

Augè, Marc, (2004), *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bernieri, Adriana, Coppolino, Francesca, (a cura di) (2019), *Castel Volturno Advanced Design Studio*, Napoli, <http://www.fedoa.unina.it/12334>.

Bertelli, Guya, (a cura di) (2018), *Paesaggi fragili*, Roma, Aracne.

Emery, Nicola, (2010), *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Bellinzona, Edizioni Casagrande.

Marini, Sara, Roversi Monaco, Micol, (a cura di) (2016), *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Venezia, IUAV Dipartimento di Culture del Progetto e Mimesis editore.

Miano, Pasquale, (a cura di) (2017), *Heritage, temporality and materiality. Perspectives Exchange between Italy and Philippines*, Napoli, Clean.

Vidler, Anthony, (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi.

Il progetto del vuoto: una nuova visione per la città del futuro

Mariateresa Giammetti

Università degli Studi di Napoli Federico II, DIARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, mariateresa.giammetti@unina.it

Il vuoto è uno dei topic ricorrenti delle ricerche sul progetto urbano. Spesso, si lavora sul vuoto che, da spazio residuale, diventa elemento di progetto su una sola specifica parte di città che non è ancora stata occupata da un edificio o non lo è più. In altri casi, in maniera più generale, si studiano i caratteri del vuoto nel progetto dello spazio pubblico. In ogni caso, le regole del gioco, le regole di come colmare il vuoto urbano o di come definire i caratteri del vuoto nello spazio pubblico, coincidono con le logiche di crescita della città moderna del XX secolo e raramente la ricerca si apre a nuove possibili visioni, ad un diverso metabolismo che possa guidare le logiche di trasformazione della città. La ricerca sul progetto urbano, soprattutto in Italia, ritorna da anni sui suoi temi, focalizzandosi su un'idea di città che è ancora quella per parti finite di rossiana memoria. Nel frattempo, il diverso scenario del cosiddetto 'villaggio globale' impone di fare i conti con la nuova condizione culturale che investe la città contemporanea. «Cosa sia la città oggi non è facile a dirsi, tanto più è difficile a dirsi cosa sarà la città nel futuro»¹, fatto non semplice per chi progetta e ambisce a trovare una sintesi tra il tempo presente e le sue trasformazioni a venire. Le complessità si concentrano in un doppio livello di difficoltà: da un lato riuscire a trovare canali tematici che possano offrire una chiave lettura della città contemporanea, dall'altro provare ad elaborare una *vision* per la sua trasformazione futura che mitighi gli strappi emersi con la nascita di quelle che Purini definisce 'postmetropoli'. Purini definisce la post-città come «[...] entità fortemente instabili e metamorfiche, molto diverse dalle città del Novecento» e definisce postmetropoli un «[...] insieme caotico di corpi ambientali eterogenei, con la prevalenza dei non luoghi rispetto ai luoghi. Un insieme nel quale lo spazio e il tempo non sono più entità definite, distinte e messe in relazione dai rapporti misurabili e riconoscibili».² Anche Vittorio Gregotti fa riferimento al concetto di postmetropoli e ragionando sul rapporto tra architettura e disegno urbano, evidenzia la perdita di compiutezza dei grandi insediamenti umani; facendo riferimento ad una possibile fine della città, la descrive come contraddistinta da «non-luoghi che hanno perso il controllo del proprio sviluppo e del rapporto con il paesaggio».³

Probabilmente è opportuno ritenere di essere prossimi non tanto alla scomparsa, ma ad un profondo mutamento delle forme della città così come per un lungo periodo sono state conosciute.

E' utile chiarire che tutte queste categorie temporali (post-città, post-metropoli, città contemporanea) sono solo strumenti, utili anch'essi ad una tematizzazione delle questioni ampie e complesse che la città pone a chi la interroga: l'uso dell'aggettivo contemporaneo non è una rinuncia alla ricerca dei valori di impianto, così come tradizionalmente intesi, quanto piuttosto il ricorso ad una categoria più inclusiva che tiene conto delle diversità che le immagini e l'immaginario della città offre.

In un suo saggio, Françoise Choay ⁴ mette bene in evidenza il cambio di rapporti tra la città tradizionale e quella contemporanea. Choay riconosce nella città consolidata un principio di continuità, di narrazione, di interrelazione, dalla città medievale a quella classica e a quella moderna, rintracciando i processi di lunga durata delle regole e dei dispositivi dell'organizzazione spaziale. Questo racconto fatto di continuità, nella contemporaneità subisce un salto logico, cambia sintassi sovrapponendo alle forme della continuità, gli spazi aperti delle discontinuità.

Per descrivere le nuove forme della città, occorrerebbe uno sguardo simile a quello di Gianni Celati, mentre si muove nei paesaggi descritti nei suoi racconti. Mentre Balzac narrava l'ambiente urbano di Parigi che, dispiegandosi come una novella, rivelava il suo intreccio, i suoi segreti, ma anche le sue correlazioni e la sua continuità; Celati si accosta ai diversi frammenti della città dispersa, ne seleziona le immagini, le interroga intensamente «l'intensa osservazione del mondo ci rende meno apatici, meno separati da noi stessi». Se Balzac osservava con partecipazione, identificandosi con la topografia di Parigi, Celati ha bisogno, invece, di «liberarsi dai codici familiari [...], di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non si capisce».⁵

Francesco Rispoli in uno scritto sulla città, dal suggestivo titolo *Costellazioni vs disastri*, cita in premessa Mariateresa Di Lascia, quando, nel suo *Passaggio in ombra*, scrive:

«Quando aveva pensato a cosa sarebbe stata la sua vita, a quale forma si sarebbe piegata ad avere, se mai ne avesse avuta una, aveva sentito

qualcosa ribellarsi dentro di sé, come per una insopportabile imposizione. Allora aveva avuto un solo desiderio: conservare più a lungo possibile la libertà di non avere nessuna forma».⁶

La contemporaneità offre allo sguardo lo spazio della città che si presenta nella sua interezza. Tutte le storie, da quella antica a quella più recente, appaiono in maniera sincronica, a volte nelle forme delle armonie classiche, a volte nelle forme delle armonie dodecafoniche, frammenti che si accostano, si sovrappongono, dove l'identità non si definisce più per analogia, ma per differenza.

Il vuoto come dispositivo spaziale utile alla costruzione di nuove costellazioni urbane

Il vuoto può essere interpretato come una categoria utile a tematizzare una delle possibili letture della città contemporanea. Nonostante gli accenni ad un cambiamento di paradigma nella progettualità urbana, per molti studi, il lavoro sul vuoto è ancora culturalmente figlio di concetti e modelli urbanistici che hanno ispirato il progetto e la costruzione della città moderna del XX secolo e che oggi si dissolvono dell'incompiutezza della città territorio. In tutto questo lavoro di ricerca la presenza fisica del vuoto è un dato di partenza, ovvero ci si interroga su come costruire nel vuoto, non su come costruire il vuoto.

«I progetti per 'tappare i buchi' non vanno considerati per ciò che appaiono - giochi estemporanei di architetti alla ricerca di incarichi - bensì per il pericolo che essi contengono. Che è superficialità di approccio ai temi, poca responsabilità nei confronti delle strutture storiche e funzionali, incredibile voglia di porre i propri segni accanto o - ciò che è più grave - sopra quelli antichi».⁷

Le parole di Tafuri, mettono bene in evidenza l'approccio progettuale al vuoto declinato secondo il tema dell'innesto, un innesto da realizzare «[...] all'interno di una struttura sia fisica che culturale e che quindi presuppone la coscienza di un sistema di limiti, valori, convenzioni».⁸

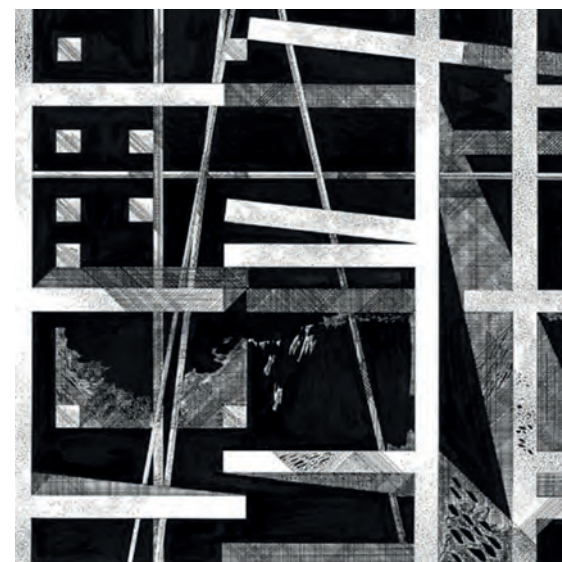
L'innesto è quella tecnica per cui si riesce a congiungere permanentemente due parti separate da un vuoto. L'innesto di nuova architettura nei vuoti residuali della città è lo strumento a cui ricorrere contro la perdita

di limite e l'indebolimento della compiutezza formale e riconoscibile di un insediamento, due dei caratteri conformativi propri della città storica. L'innesto diventa uno strumento per densificare, un'azione intesa come concentrare nella città consolidata e come densificare nella città diffusa. Questo approccio progettuale si inquadra all'interno della narrazione del Novecento sui temi concentrazione - decentramento, iconizzati dalla dicotomia *cité industriel* - *garden city*. Ma quella narrazione, così come molte altre narrazioni del Novecento, si è consumata velocemente. Il metabolismo della città contemporanea affianca forme di decentramento a forme di concentrazione, motivo per cui *cité industriel* e *garden city* spesso si sovrappongono. Superando i presupposti ideologici da cui sono nate e che le tenevano distinte, *cité industriel* e *garden city* si stanno trasformando in nuove forme urbane che si offrono ad una narrazione politica ed ideologica, forse ancora priva di un vocabolario che sia capace di raccontarla. In questo scenario culturale, il tema del vuoto non può più essere ragionato solo sull'innesto o sulla densificazione.

«La nuova forma di città, con la sua grana larga, con i suoi vasti spazi interclusi, ineditati e tuttora destinati all'agricoltura, offre grandi opportunità per politiche che si confrontino seriamente ed in modo complessivo con i problemi ambientali».⁹

La costruzione del vuoto sta diventando uno degli elementi essenziali per trovare risposta ad alcuni dei nodi critici che affliggono la città, proprio come la questione ambientale, il consumo di suolo non urbanizzato, le prospettive di crescita della popolazione mondiale che nei prossimi anni deciderà di vivere in città e di abbandonare la campagna. In questo scenario di consumo del pianeta, la quantità e la qualità del suolo libero, il vuoto, diventa il vero ago della bilancia.

Il lavoro di ricerca sul vuoto può fare un passo avanti e prima di pensare a come riempire il vuoto, può pensare a come creare nuovi vuoti nella città. La creazione sistematica di vuoti può diventare un elemento di infrastrutturazione della città per la creazione di un nuovo metabolismo urbano. Studiare come creare il vuoto per infrastrutturare la città rappresenta un radicale cambio di rotta. Infatti, le logiche di trasformazione della città moderna si sono basate sulla crescita delle aree urbanizzate,





definite tali per la presenza di nuovi volumi che venivano aggiunti a mano a mano che aumentava la popolazione o che variavano gli scenari economici di sfruttamento del territorio. Il criterio del 'vuoto sistemico', invece, si fonda sulla dismissione del costruito esistente inutilizzato, o per la sua riconversione o per la rinaturalizzazione dei suoli liberati e mantenuti vuoti. Il criterio non è aggiungere nuovi edifici, ma togliere, demolendo o riciclando ciò che ha esaurito il suo ciclo di vita funzionale. Negli ultimi decenni le città sono cresciute a dismisura, prefigurando scenari di sviluppo profondamente mutati negli anni, spesso esaurendo la funzione urbana di intere parti di città e lasciando alle spalle i resti di architetture appartenenti a processi di sviluppo ormai superati. Fanno parte di questo sistema di resti tutti gli ex siti industriali dismessi, eredità di un modo di tenere insieme sviluppo industriale e progettazione della città che è figlio del boom economico del dopoguerra e che ha orientato lo sviluppo urbano secondo una logica di aggressione al territorio. Le città si trasformano velocemente, guidate ancora dall'economia che oggi ha abbandonato il settore secondario per puntare sul terziario. Le aree industriali, nonostante abbiano esaurito il loro ruolo urbano, restano ancora in piedi come fantasmi di architetture. Tutto intorno a questi grandi fossili dimenticati, la nuova città cresce e consuma nuovo suolo, creando squilibri che non è più possibile trascurare. Rispetto a questo scenario ci si chiede se è proprio necessario conservare tutto e se no, cosa fare di quello che resta: il primo grado di verifica dell'eco-logicità di un edificio sta nella verifica delle effettive condizioni di necessità della sua costruzione.

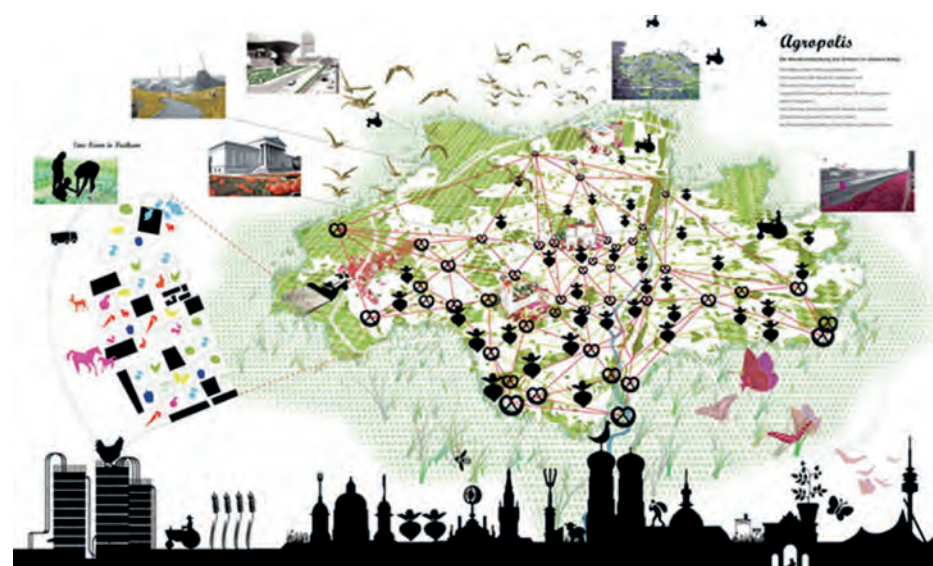
Lo spazio ibrido come un modello di cambiamento con un potenziale speciale per le sfide attuali

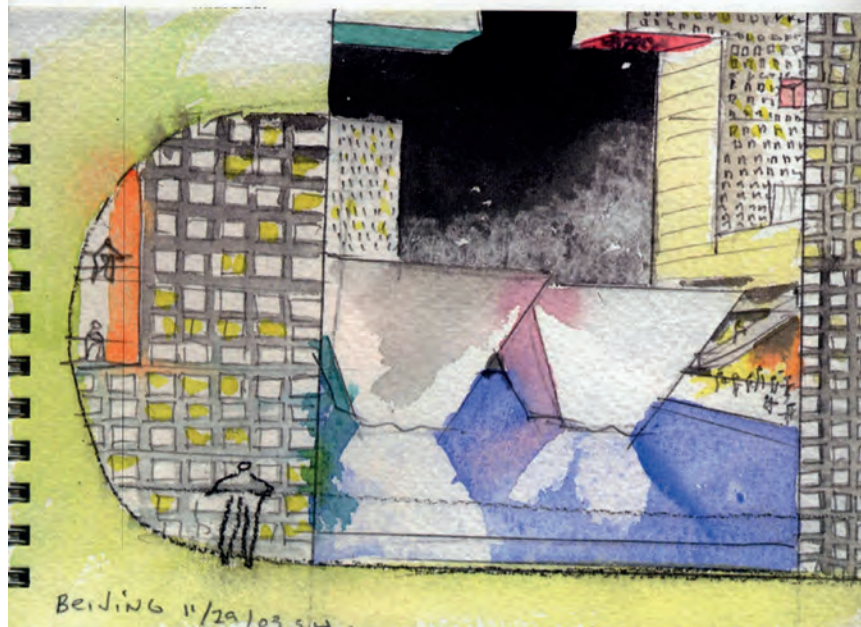
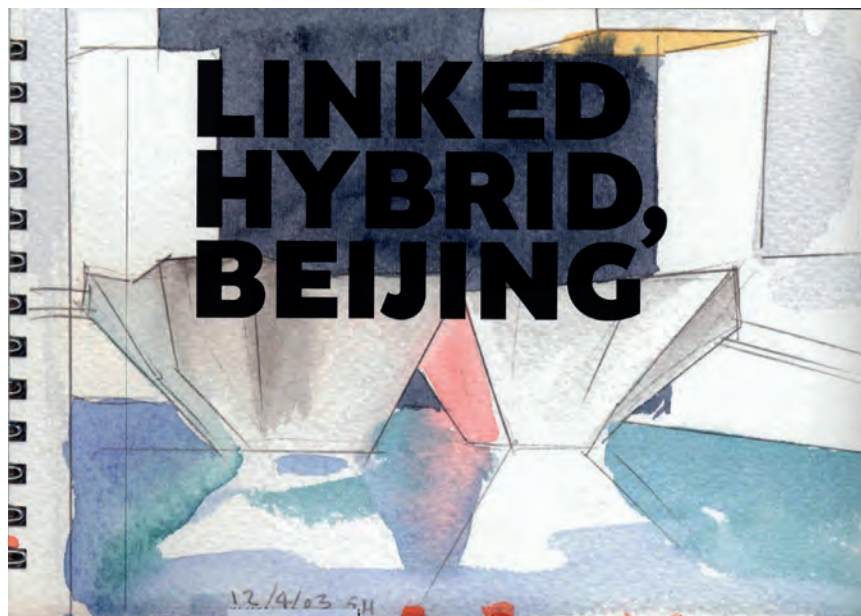
L'approccio al progetto della città cambierebbe punto di vista se si guardasse ai vuoti non più come un insieme di spazi da saturare, ma come un sistema di vuoti da riconquistare e valorizzare, dove il vuoto, oltre ad essere una risorsa ambientale, potrebbe diventare una risorsa produttiva. I vuoti interstiziali potrebbero diventare uno degli elementi caratterizzanti un'idea di città per la quale l'urbano non si identifica

solo con la densità, ma la rarefazione del costruito è una risorsa per recuperare livelli di sostenibilità altrimenti impraticabili nella città densa. Rinunciare a densificare per avere aree verdi da destinare a bosco o a coltivazioni o con specchi d'acqua da utilizzare come riserve idriche, potrebbe offrire l'opportunità di compensare gli squilibri ambientali dei territori fortemente urbanizzati.

«Non saranno i grandi bacini la soluzione, così come non lo saranno le grandi foreste, ma numerosi bacini di minori dimensioni, così come una rete di aree boscate estesa ed intelligentemente disegnata per assicurarne la compatibilità sia con le aree agricole, sia con quelle urbanizzate. In quest'ottica si tratta di ridisegnare l'intero paesaggio e la sua architettura, un paesaggio che nasce da una nuova relazione tra popolazione e territorio mediata da una nuova fase delle tecniche».¹⁰

Il cambiamento di rotta rispetto ai temi di progetto della città comincia ad essere registrato anche negli orientamenti normativi, come il recente disegno di legge per l'arresto del consumo di suolo ed il riuso dei suoli edificati. Dalla sua entrata in vigore non sarà più consentito ulteriore consumo di suolo agricolo. Le esigenze insediative e infrastrutturali saranno soddisfatte tramite il riuso, la rigenerazione e la riorganizzazione dell'esistente. Gli edifici lasciati in disuso da almeno dieci anni potranno essere acquisiti al patrimonio pubblico per favorire i processi di trasformazione. Il portato innovativo della legge sarà l'incentivazione del recupero o delle demolizioni degli edifici inutilizzati da più di dieci anni, aprendo la strada a un'idea di rigenerazione urbana in cui i suoli liberati potranno costituire una rete infrastrutturale ambientale per le città future. L'incentivazione al recupero, in molti paesi va di pari passo con lo sviluppo di tipi di edifici ibridi ad uso aperto. Lo studio di queste nuove tipologie può essere assunto come un modello di cambiamento con un potenziale speciale per le sfide attuali. La differenziazione dei modi di vivere in una società transculturale sempre più connessa influenza la forma e l'organizzazione degli edifici. Questo processo di adattamento che si manifesta attraverso l'ibridazione dei tipi riguarda lo spazio nelle sue diverse declinazioni, per questo interessa spazi chiusi (gli edifici) e spazi aperti (i vuoti).¹¹





Note

- ¹ B. Secchi, Le forme della città, Conferenza al 1° Città Territorio Festival, Ferrara 17 aprile 2008.
- ² F. Purini, Frammenti sulla postcittà, in R. Florio (a cura di), Città storiche Città contemporanee. Strategie di intervento per la rigenerazione della città in Europa, CLEAN, Napoli 2012.
- ³ V. Gregotti, Architettura e postmetropoli, Einaudi, Torino 2011.
- ⁴ F. Choay, L'orizzonte del posturbano, Officina Edizioni, Roma 1992.
- ⁵ G. Celati, Verso la foce, Feltrinelli, Milano 1989.
- ⁶ F. Rispoli, Costellazioni vs disastri, in F. Rispoli (a cura di), Forme a Venire, Gangemi Editore, Roma 2014.
- ⁷ Intervista a Manfredo Tafuri, in Controspazio, a. XV ottobre-dicembre 1984.
- ⁸ C. Zucchi, Presentazione, in C. Zucchi (a cura di) Innesti/Grafting. La Biennale di Venezia. 14 Mostra Internazionale di Architettura, Marsilio, Venezia 2014.
- ⁹ B. Secchi, ibd
- ¹⁰ B. Secchi, ibd
- ¹¹ Lo stesso fenomeno di trasformazione dei tipi sotto l'influsso delle nuove tecnologie riguarda anche i vuoti: la relazione diretta vuoto-verde ornamentale, vuoto-verde agricolo lascia il posto a vuoto-verde polifunzionale. Alla funzione parco vengono spesso associate altre attività come quelle legate alla produzione di energie rinnovabili da fonti fotovoltaiche, geotermiche o da biomasse. I parchi urbani vengono declinati nella forma degli orti per ospitare attività di agricoltura urbana. La disciplina dell'architettura in tutto il mondo sta reagendo a questo sviluppo applicando nuove analisi tipologiche e metodi di progettazione che possano rispondere a questa nuova sfida che, per essere affrontata, richiede forti livelli di interazione con gli aspetti sociali e tecnologici.

Didascalie

Fig. 1: In alto_ Manifesto della mostra *Cartografie della Post-Apocalissi: la metropoli post-atomica nel cinema d'animazione giapponese*. In basso_ Franco Purini *Paesaggio discontinuo*.

Fig. 2: Immagini di aree industriali dismesse.

Fig. 3: AGROPOLIS, Schroeder, Baldauf, Deerenberg, Otto, Weigert.

Fig. 4: Steven Holl, disegni pubblicati su Domus 928_09 per la presentazione del progetto Linked Hybrid.

Bibliografia

Per la bibliografia si faccia riferimento ai testi citati nelle note.

Nuovi paesaggi per la città contemporanea. Brevi considerazioni su approcci progettuali, strategie e modalità operative

Vincenzo Gioffrè

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe –
Dipartimento di Architettura e Territorio, ricercatore universitario,
ICAR 15, enzo.gioffre@unirc.it

Declinazioni

Patrimonio e Paesaggio sono due termini oggetto da anni di una estensione di significato e di interpretazione, al punto da essere diventate due categorie onnicomprensive. Tutto è Paesaggio, come affermava il titolo di un prezioso libretto di Lucien Kroll anni fa? Tutto è Patrimonio, ci chiediamo oggi? Alla voce patrimonio si legge “Con uso estensivo e figurativo, l’insieme delle ricchezze, dei valori materiali e non materiali che appartengono, per eredità, tradizione e similari, a una comunità”¹. Nello spazio contenuto di questo contributo, non si vuole affrontare una disamina sul significato o sull’evoluzione del concetto di Patrimonio.

Patrimonio ritorna in questo testo in diversi passaggi e con diverse declinazioni possibili a conferma della complessità e dell’indubbia attualità e funzionalità del termine in relazione alla città contemporanea.

Per quanto riguarda il concetto di paesaggio, l’interpretazione a cui si fa qui riferimento lo intende quale “organismo vivente”, in continua evoluzione, esito dell’ibridazione tra natura e artificio; una interpretazione largamente diffusa nel dibattito internazionale, espressa nel manifesto della “mouvance” della scuola di paesaggismo francese, e anche se con diversi basi culturali, nella visione del *Landscape urbanism*.

Fra i possibili nuovi campi di azione derivanti da una estensione della nozione di Patrimonio, questo contributo si concentra su quei luoghi della contemporaneità considerati dello scarto, dell’abbandono, del rifiuto; si tratta di “paesaggi latenti” in attesa di essere scoperti e riattivati a nuovo ciclo di vita per costituire un nuovo Patrimonio per la città contemporanea. La tesi che si propone, a partire da alcune esperienze progettuali recenti nel panorama internazionale, consiste nel considerare la categoria “Nuovi Paesaggi” come “Nuovo Patrimonio” per la città contemporanea.

Il contributo si conclude con una domanda che rimane aperta e irrisolta: e in Italia? A fronte di un dibattito teorico nazionale stimolante e di una importante tradizione culturale che spazia dall’arte dei giardini al progetto di spazio pubblico, si registra oggi un evidente ritardo in termini di realizzazione di nuovi paesaggi e, più in generale, di un profondo rinnovamento delle città italiane.

Nuovi paesaggi

L'Agenda 2030² evidenzia il principio secondo cui non può esistere sviluppo sostenibile senza la valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico di ogni comunità di abitanti, anche e soprattutto in quelle condizioni più critiche di fragilità e marginalità geografica o sociale.

La Dichiarazione di Firenze ICOMOS afferma “principi e raccomandazioni circa il valore dell'Eredità Culturale e del Paesaggio per la costruzione di una Società di pace e democrazia”³, un documento che mette in stretta relazione il Paesaggio e il Patrimonio culturale come fondamenti per la tutela e il rispetto dei valori umani volti a garantire lo spirito del luogo e l'identità delle persone al fine di migliorare la qualità della vita. Così anche la Convenzione Europea del Paesaggio⁴ non solo ribadisce ai paesi membri della Comunità Europea la necessità di strategie di tutela, gestione e innovazione per quei paesaggi di eccellenza e monumentalità conclamata e riconosciuta, ma li invita anche e soprattutto ad estendere il loro interesse fino ad includere nelle azioni di gestione e innovazione anche i paesaggi del quotidiano e, persino, quelli definiti del degrado.

Il legame tra patrimonio, paesaggio e qualità della vita, nelle plurime declinazioni di significato possibili per entrambi i termini, è senza dubbio un argomento di assoluta attualità. Scrive Franco Zagari “L'uomo contemporaneo vive e cerca i propri paesaggi in luoghi consolatori già noti per la loro bellezza, oppure in luoghi che manifestano vocazioni a diventare altrettanto interessanti. Gli uni e gli altri, tradizionali e innovativi, sono in realtà nuovi paesaggi, in quanto entrambi organismi che possono evolversi oppure morire”⁵.

Paesaggio, nell'accezione contemporanea, è quindi inteso non solo come categoria estetica e percettiva ma anche culturale, sociale, etica, pratica; così anche il progetto di paesaggio è inteso come approccio, strumento, dispositivo interpretativo/operativo, funzionale per agire efficacemente nei complessi territori della contemporaneità: tra patrimonio naturale e antropico, rurale e urbano, materiale e immateriale, senza rinunciare alla ricerca figurativa e spaziale, alla contaminazione tra le arti, al coinvolgimento attivo delle comunità di abitanti.

Alle tradizionali “architetture del paesaggio” (la piazza, il parco, il viale alberato, il giardino urbano, ecc.) che rappresentano un riconosciuto patrimonio di spazio pubblico delle città consolidate, soprattutto europea e occidentale, in grado di accogliere le attività consuete della vita quotidiana di carattere relazionale, culturale, commerciale; se ne aggiungono oggi di indite per arricchire la dotazione di “patrimonio/paesaggio” anche e soprattutto in quei contesti di margine o degrado urbano.

Quindi nuovi paesaggi per “riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città”⁶, per proteggere le città dalle emergenze ambientali determinate anche e soprattutto dai cambiamenti climatici, migliorare la qualità di vita urbana e contrastare inquinamento e degrado, ritrovare i luoghi e i tempi della natura in contesti cittadini, per realizzare inedite e molteplici forme di socialità e convivenza multiculturale.

Questo nuovo campo d'azione della contemporaneità è specificato da Michael Jacob che scrive “L'architettura del paesaggio più avanguardista si è trasformata in uno strumento terapeutico: ripara gli innumerevoli danni presenti in ambito urbano, i luoghi abbandonati e di utilizzo indefinito, inventando nuovi spazi più consoni alla vita all'insegna del declino industriale”.

Il superamento della contrapposizione tra città e campagna, tra città e natura, e nuove declinazioni del concetto di patrimonio e di paesaggio, emergono in numerose esperienze internazionali con esiti di carattere teorico, progettuale e legislativo (come la già citata Convenzione Europea del Paesaggio).

Il *landscape urbanism*, a partire dalle teorie di Ian L. McHarg espresse in “Design with nature” fino alle più recenti di Charles Waldheim in “The landscape reader”, applica un design incentrato nella valorizzazione degli elementi naturali intesi come patrimonio per la città e i suoi abitanti; un approccio che riconosce nel principio dell'ecologia urbana la chiave di volta per la progettazione di nuovi paesaggi con esiti di forte impatto simbolico in grado di innescare processi radicali di rigenerazione ambientale e sociale.

È il caso delle High Line di New York, progetto manifesto di questo approccio nella contemporaneità; oltre il sofisticato, elegante ed efficace design dell'opera, un aspetto particolarmente interessante nella vicenda che ha portato alla realizzazione del progetto consiste nel ruolo straordinario svolto dalla comunità di abitanti (riunitasi nell'associazione Friends of the High Line) che riconosce per prima alla linea ferroviaria dismessa un "valore patrimoniale" e si oppone alla sua demolizione già prevista dall'amministrazione di NY. Gli Amici delle HL si fanno quindi promotori di un concorso internazionale per la realizzazione di un progetto visionario e ambizioso: un parco lineare aereo nel sedime ferroviario dismesso. Il resto è attualità con un "nuovo paesaggio" che oggi, a New York, attira più visitatori del Central Park.

La ricca e variegata scuola di paesaggisti francesi si esprime attraverso le opere di numerosi autori che propongono nuovi paesaggi urbani che fanno direttamente riferimento al patrimonio culturale della tradizione dell'arte dei giardini e del paesaggio continentale e mediterraneo, ma profondamente riattualizzata in chiave ecologica per, appunto, riparare i danni ereditati dallo sviluppo industriale.

Gilles Clément con il suo "Manifeste du tiers paysage", nobilita la vegetazione spontanea urbana a ruolo di straordinario patrimonio ecologico per la città contemporanea a cui attribuisce anche una inedita qualità estetica e percettiva. Un contributo teorico, quello del giardiniere-ecologo francese, tradotto anche in opere realizzate che hanno di fatto rinnovando profondamente e concretamente i canoni estetici del paesaggio contemporaneo.

Michel Desvigne con i suoi "Jardin de préfiguration", disegna un sistema intelligente e funzionale di giardini temporanei, che potremmo definire low cost, nel sedime delle fabbriche dismesse Renault all'interno dell'isola di Seguin; si tratta di una strategia che propone un progetto agile, temporaneo e flessibile per risponde in tempi brevi all'esigenza di dare un senso ad un'area abbandonata nel cuore di Parigi. Fin dalla sua inaugurazione i giardini guadagnano subito l'interesse dei parigini e un'area degradata, "incerta", viene avviata a nuovo ciclo di vita diventando così una risorsa di spazio pubblico per l'intera città.





Sempre in Europa si concretizzano progetti complessi che riconfigurano completamente l'assetto di intere città. Si pensi alla monumentale opera Madrid Rio, realizzata negli anni in cui la Spagna era travolta dalla crisi economica internazionale; un progetto ambizioso che ha previsto l'interramento delle strade urbane a scorrimento veloce che fiancheggiavano il Manzanares e che impedivano il rapporto diretto tra il fiume e la città. L'interramento delle strade ha consentito soprattutto di ricavare una straordinaria risorsa di suoli liberi da destinare ad una sequenza di parchi e giardini tematici: il paesaggio entra nella città e si ristabilisce un rapporto diretto tra i madrileni e l'acqua, la vegetazione, la natura in tutte le sue variegate forme.

Nella Cina contemporanea la drammatica compromissione della qualità della vita, causata dall'incontrollata espansione urbana e dal conseguente inquinamento, ha imposto l'urgenza di interventi radicali di rigenerazione ambientale. Un contributo rilevante, in termini di quantità e qualità di progetti realizzati, è rappresentato dal lavoro svolto dallo studio cinese Turenscape, fondato da Kongjian Yu paesaggista formatosi nella scuola di Harvard, che da anni si esprime nella sintesi tra le più attuali tendenze del *landscape urbanism* e l'applicazione di saperi desunti dalle tecniche tradizionali di costruzione di paesaggi rurali cinesi. Un patrimonio immateriale riscoperto e riattualizzato diventa così particolarmente efficace per la realizzazione di nuovi paesaggi che definiamo, oggi, sostenibili e resilienti

E in Italia?

In uno scenario nazionale caratterizzato da una crisi complessiva dell'architettura costruita, con poche e sporadiche realizzazioni di nuove opere e processi di rigenerazione urbana lenti e parziali, si registrano anche poche realizzazioni di "nuovi paesaggi" particolarmente significativi. Una condizione che non può che determinare l'aumento del divario, in termini di rinnovamento urbano e qualità della vita, tra le città italiane e quelle non solo del resto d'Europa o dell'Occidente progredito, ma ormai anche nei confronti dei paesi, definiti fino a pochi anni fa in via di sviluppo, come nel caso della Cina in precedenza accennato.

Un ritardo incomprensibile considerando anche e soprattutto lo straordinario patrimonio culturale che spazia dalla tradizione del “giardino all’italiana” ai grandi autori di rilievo del Novecento, tra gli altri Pietro Porcinai, Ippolito Pizzetti, Carlo Scarpa, tutte personalità di caratura internazionale che hanno realizzato opere ancora oggi ritenute particolarmente significative e innovative per originalità, per qualità spaziali ed estetiche, per la capacità di influenzare la cultura progettuale internazionale.

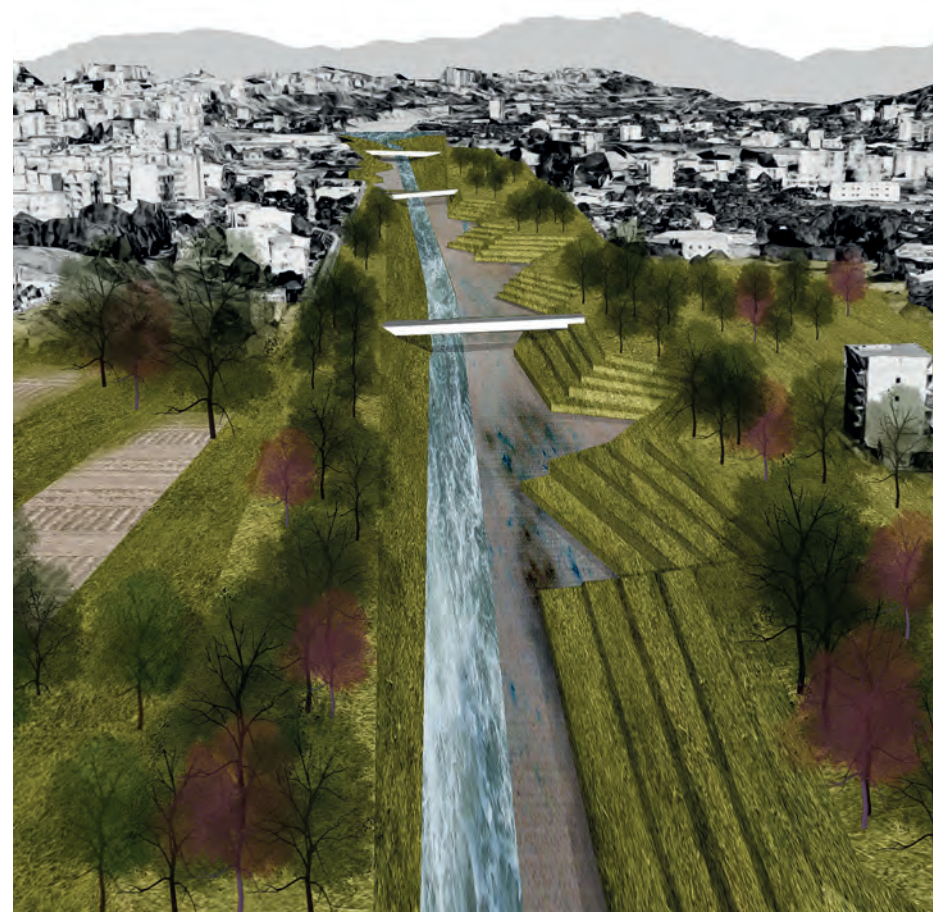
In Francia la fondazione della scuola di Paesaggio di Versailles risale al 1973 ed oggi il progetto del paesaggio, e la figura del paesaggista, sono pienamente riconosciuti nella società d’oltralpe, dal progetto del giardino a quello del parco, dai processi di rigenerazione urbana, fino alla scala territoriale; nei paesi anglosassoni esiste tradizionalmente la figura del paesaggista e del giardiniere con specifici percorsi formativi, ambiti culturali e professionali; negli Stati Uniti, così come nella Cina contemporanea, il *landscape architect* e il *landscapae planner* sono figure ormai consolidate.

Nel panorama nazionale, gli insegnamenti di Architettura del Paesaggio hanno avuto una rapida diffusione soprattutto negli anni Novanta del secolo scorso all’interno delle Facoltà di Architettura, anche con la nascita di Corsi di Laurea e profili di Dottorato di Ricerca specifici; tutto ciò senza mai riuscire ad affermarsi definitivamente, senza mai trovare un pieno riconoscimento non solo nel mondo accademico, ma neanche in quello professionale, contrariamente a quanto ormai succede in gran parte dei contesti internazionali.

Le cause o le motivazioni di questa mancata affermazione sono sicuramente di difficile definizione, ma rimane l’evidenza di un ritardo culturale sul tema della progettazione del paesaggio in una ottica contemporanea che coincide con il ritardo di rinnovamento delle città e con la preoccupante qualità della vita nelle aree urbane italiane di margine geografico o sociale.

Note

¹ Vedi: Patrimonio. Disponibile all’indirizzo: <http://www.treccani.it/enciclopedia/patrimonio>. Data di accesso: 28 ottobre 2019.





² Agenda globale per lo Sviluppo sostenibile adottata all'unanimità dagli Stati membri delle Nazioni Unite; si veda in particolare il Goal 11 "Rendere le città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, duraturi e sostenibili".

³ ICOMOS (International council on monument and sites), Dichiarazione di Firenze, 2014.

⁴ Convenzione Europea del Paesaggio, legge di indirizzo promossa da Consiglio d'Europa nel 2006.

⁵ Vedi: Nuovi paesaggi. Disponibile all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/nuovi-paesaggi_\(XXI-Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/nuovi-paesaggi_(XXI-Secolo)). Data di accesso: 28 ottobre 2019.

⁶ Tratto dal programma dell'VIII Forum ProArch - S2_Patrimonio: Città e Paesaggio.

Didascalie

Immagini tratte da: Daniela Colafranceschi, Vincenzo Giofrè, (2019) *Un Laboratorio internazionale di Progettazione del Paesaggio, 5 esperienze di parchi fluviali urbani*.

Fig. 1: (Progetto degli studenti: Giuseppe Adda, Emanuel Dattoli, Mattia Pandolfo)

Fig. 2: (Progetto degli studenti: Annamaria Centorino, Luciano Marino, Cristian Sofia)

Fig. 3, 4: (Progetto degli studenti: Davide Villari, Matteo Milano, Roberta Fiorito)

Bibliografia

Augustin Berque, Michel Conan, Pierre Donadieu, Alain Roger, Bernard Lassus (2002), *Mouvance, Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Editions de La Villette.

Ruiz Burgos, Golmero Garrido (2014), *Paisajes en la ciudad. Madrid Río: geografía, infraestructura y espacio público*, Madrid, Turner Publicaciones.

Gilles Clément (2004), *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet.

Daniela Colafranceschi, Vincenzo Giofrè, (2019) (a cura di), *Un Laboratorio internazionale di Progettazione del Paesaggio, 5 esperienze di parchi fluviali urbani*, Roma, Aracne edizioni.

Lucien Kroll (1999), *Tutto è paesaggio*, Roma, Testo & Immagine.

Micael Jakob (2009), *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino.

Vincenzo Giofrè (2018), *Latent landscape. Interpretazioni, strategie, visioni per la metropoli contemporanea*, Siracusa, Letteraventidue.

William Saunders (2012), (a cura di), *Designed Ecologies: The Landscape Architecture of Kongjian Yu*, Basilea, Birkhauser Architecture.

Charles Waldheim (2006), *The landscape Urbanism Reader*, New York, Princeton.

Franco Zagari (2006), *Questo è paesaggio: 48 definizioni*, Roma, Mancosu editore.

Ian L. McHarg (1969), *Design with nature*, New York, John Wiley & Sons.

Ricorrenze Urbane. Metodi e modelli per il progetto tra morfologia, tipologia e tettonica

Santiago Gomes

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, professore a contratto, ICAR 14, santiago.gomes@polito.it

Maddalena Barbieri

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, ICAR 14, maddalenabarbieri94@gmail.com

Edifici e attrezzature pubbliche abbandonati o sottoutilizzati, scali ferroviari, porti e aree industriali dismesse, brani di città pubblica che non trovano più riscontro nelle pratiche collettive, spazi indeterminati di confine tra città e campagna costituiscono, con scale e caratteristiche diverse, gli ambiti entro i quali il progetto è chiamato ad agire. La scarsità di risorse e il consolidarsi di una sempre maggiore consapevolezza rispetto ai temi della sostenibilità -ambientale e sociale- delle trasformazioni inducono a immaginare processi attenti, in grado di proporre visioni radicate nella specificità dei contesti in cui si opera. Situata a ridosso del centro storico della città di Porto, caratterizzata da un andamento topografico quasi estremo e costretta tra uno scalo ferroviario abbandonato e il fiume Douro, la «*zona das Fontainhas*» costituisce un *enclave* in cui frammenti di un degradato tessuto residenziale si alternano a depositi e infrastrutture dismesse generando una cesura lungo la sponda destra del fiume. Parallelamente, le privilegiate visuali verso Vila Nova de Gaia, in particolare verso il *Mosteiro da Serra do Pilar*, la vicinanza a nord della stazione ferroviaria e del centro economico della città, la presenza della funicolare, e dei ponti Luis I, e do Infante rendono evidente la valenza sotrico-ambientale del luogo e le potenzialità intrinseche dell'area in quanto spazio di riconnessione nel sistema urbano *portuense*.

Con l'obiettivo di verificare alcune ipotesi intorno alle quali si articola il lavoro dell'unità di ricerca *Transitional Morphologies* del Politecnico di Torino¹, l'area di Fontainhas diventa il banco di prova a partire dal quale testare e proporre metodi e strumenti per il progetto che, fondati sul riconoscimento del «valore degli ordini formali preesistenti rinvenibili nei territori, nelle città e nei manufatti, nelle tracce dell'antico e nelle testimonianze del passato lontano e recente», siano in grado di produrre ipotesi di trasformazione specifiche.

In tal senso il progetto che presentiamo lavora sull'interrelazione tra morfologia, tipologia e topografia individuando, tramite la lettura del comportamento urbano riguardo l'aggregazione edilizia, gli assetti tipologici e la risposta alla complicata topografia dell'area, un insieme di ricorrenze tipo-morfologiche, intese come elementi di omogeneità e

ripetizione, che consentono di comprendere e studiare i meccanismi e le dinamiche che regolano la costruzione della città². Condotta su tre livelli di studio complementari morfologia, tipologia, topografia, l'indagine ci permette di includere nel progetto una trasversalità temporale e spaziale di sguardi e di elaborare un'analisi, simultaneamente, generale e specifica.

Identificate, chiaramente definite e catalogate, le ricorrenze e la lettura operate pongono le basi per la creazione di abachi basati sulla variazione, influenzata dal rapporto del costruito con la topografia e con il sistema di spazi aperti della città, dal quale attingere per la creazione di un nuovo tessuto che si propone di ristabilire connessioni con la trama urbana, recuperando la relazione tra la città e l'acqua.

La lettura degli elementi di ricorrenza e il suo racconto tramite la classificazione secondo abachi diviene un processo applicabile a molteplici situazioni, generando uno stretto legame tra l'azione di analisi, che parte dalla specificità e le caratteristiche dell'esistente per la determinazione di aspetti generali, e l'azione compositiva, che si lega alla fase di restituzione della lettura urbana ponendo alla base del nuovo progetto i risultati di variazione degli abachi. Agendo secondo questo approccio il progetto si configura come azione operativa strettamente radicata nel palinsesto urbano, manifestando un esplicito carattere di continuità sostanziale.

Sul piano della ricerca, sia per quanto riguarda i contenuti, sia in quanto alle questioni di metodo, il progetto si confronta con la tradizione di studi portoghesi sviluppati a partire dall'*Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* che, oltre a costituire un formidabile rilievo della produzione architettonica regionale, prova a fare emergere la trama di relazioni «tra l'uomo e il suo ambiente» che soggiace alla formulazione delle architetture, intese come sequenza di processi del costruire a lungo sedimentati in stretto rapporto con situazioni concrete specifiche³ e che ha il merito di avere contribuito al consolidamento di una nozione di patrimonio ampia che include l'habitat popolare, le sue forme e le sue regole⁴.

Nell'inchiesta, analizzata e documentata, l'architettura popolare si

configura quale fonte preziosa per lo studio della genesi architettonica, supportata dalla forte intuizione rivelata dalle pratiche costruttive, dalla chiarezza funzionale degli edifici rurali e dalla visibile correlazione tra fattori geografici, climatici e condizioni economiche e sociali. In tal senso, eludendo le semplificazioni di approcci estetizzanti, il lavoro palesa un avvicinamento colto e moderno alla tradizione, esplicitando nell'introduzione che «dallo studio della produzione popolare si possono e devono trarre lezioni di coerenza, serietà, ingegno, economia, funzionamento, bellezza [...] che molto possono contribuire alla formazione di un architetto»⁵. Nelle conclusioni viene elaborata una distinzione tra l'architettura colta e l'architettura popolare come meccanismo per la messa in evidenza di influenze reciproche, evidenziando la persistenza di pratiche popolari, segnalando l'esistenza di costanti nella storia dell'architettura portoghese non riconducibili a modelli, tipi o elementi architettonici comuni al territorio nazionale, bensì ad una sorta di «carattere atemporale degli uomini».

Caratterizzata dall'eterogeneità dei gruppi di lavoro incaricati, l'*Inquérito* costituisce un'opera plurale, in cui ogni sguardo apporta una visione originale che, come evidenziato da Ana Tostões, si riflette nell'apparato narrativo e iconografico della pubblicazione. In generale, la ricerca rappresenta molto più di un inventario di forme e tecniche costruttive in quanto propone un'approssimazione all'architettura e al paesaggio, al luogo, alle forme insediative e alle forme di vita, che contribuisce in modo determinante alla riflessione rivolta verso la definizione di un linguaggio architettonico colto, collocato tra i principi del Moderno e l'impegno concreto e operativo in un contesto fisico e storico definito. Con queste premesse, a livello di analisi urbana e di progetto, l'area di Fontainhas appare quale ambito fisico di sperimentazione e caso pratico esemplificativo per la costruzione di un più ampio discorso relativo alla presenza di elementi ricorsivi e ripetitivi all'interno della forma urbana, in grado di rilevare e fare emergere in che modo anche la forma urbana più irregolare e frammentata presenti aspetti comuni che possono essere osservati, letti, analizzati, rielaborati e posti alla base di un'azione del progettare che, conseguentemente, si colloca in

stretta continuità con l'esistente, seppure accompagnata da una vocazione rifondativa e di rinnovamento del tessuto urbano.

L'utilizzo delle ricorrenze nel progetto diventa la risposta alla necessità di una nuova riconnessione dell'area, sia a livello di opposizione alla frammentazione del tessuto -che trova applicazione pratica nel proseguimento delle connessioni attraverso la generazione di frammenti costruiti uniti a quelli esistenti interrotti- sia a livello di radicamento nel palinsesto urbano e di relazione con la tradizione.

Attraverso gli abachi morfologici emergono possibili situazioni di composizione e aggregazione ricorrenti, arricchite dalla variazione interna nel rapporto che presentano le une con le altre, le quali sono poste alla base della generazione dei nuovi brani di tessuto, andando a rispondere alla sua frammentazione.

Gli abachi tipologici, ponendosi come il risultato della variazione dello schema di base del nuovo tipo residenziale, ricavato da un'evoluzione spaziale della tipologia tradizionale portoghese delle *ilhas*, della quale vengono preservati i caratteri fondamentali e contestuali attuando un rinnovamento dei temi abitativi, sono presentati come l'alfabeto dal quale attingere per la costituzione delle sopra citate situazioni morfologiche.

L'evoluzione del diagramma tipologico che porta alla generazione delle tipologie residenziali di base ha origine nella comprensione di caratteri specifici, considerati fondamentali e generali, identificati nei molteplici casi studio che considerano, identificano e classificano regole e dinamiche ricorrenti rinvenibili nella tradizione dell'abitare popolare locale.

In questa dimensione sintattica, l'aspetto topografico, in quanto elemento caratterizzante, diviene strumento di variazione morfologica e tipologica, sulla base di un rapporto, quello tra l'elemento architettonico ed il suolo che lo accoglie, in cui la tettonica si presenta come mezzo di creazione della relazione e intermediario, tramite l'annessione di particolari dispositivi come mediatori nell'azione di atterraggio al suolo. L'utilizzo dei dispositivi e la loro variazione contestuale all'inserimento nel contesto risiede nella riproposizione di particolari tipologie





di risposta dell'architettura alla topografia, come elementi di disegno e modellazione del suolo.

In tal senso il progetto propone il completamento, il riammagliamento e la riconnessione del tessuto urbano mediante l'inserimento di un nuovo sistema di spazi costruiti e di spazi aperti collettivi che, sorti a partire dai modelli, regole e meccanismi individuati negli abachi, articolano le componenti tipo-morfologiche dell'edificato, declinando soluzioni puntuali (e contemporaneamente tipificate) derivate dall'interazione con la conformazione orografica del sito e con le forme ed elementi della tradizione; riaffermando e assimilando così la nozione di patrimonio in quanto insieme materiale e immateriale di forme e pratiche sedimentate che emerge dall'*Inquérito* e che impregna e struttura la ricerca disciplinare portoghese degli ultimi 60 anni.

Note

- ¹ “Transitional Morphologies” è un’unità di ricerca congiunta dedicata allo studio della trasformazione nel tempo di tipi e spazi urbani coordinata da Bao Li (Southeast University of Nanjing) e Marco Trisciunglio (Politecnico di Torino).
- ² Maddalena Barbieri (2019), *Urban recurrences as spaces generators, Urban recurrences as spaces generators. Building Tradition between Topography, Typology and Tectonics. A project for Fontainhas, Porto*, Politecnico di Torino, Corso di laurea magistrale in Architettura Costruzione Città.
- ³ Santiago Gomes (2015), “The portuguese way. L’Inquérito à arquitectura popular em Portugal e la ricerca di una modernità autentica”, in Ugo Rossi, *Tradizione e Modernità. L’influsso dell’architettura ordinaria nel moderno*, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 62-77.
- ⁴ Nuno Teotónio Pereira, “Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional”, in *Jornal Arquitectos*, n. 195, OSARS, marzo-aprile 2000, pp. 69-71.
- ⁵ AAVV (1988), *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, p.5.
- ⁶ Ana Tostões (1997), *Os verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP, p. 161.
- ⁷ Le *Ilhas* costituiscono il primo esempio di residenze di promozione privata, di tipo speculativo, destinate alle classi subalterne nella città di Porto.
- ⁸ Tomà Berlanda (2014), *Architectural Topographies*, New York, Routledge.

Didascalie

Fig. 1: Abaco morfologico per Fontainhas. © M. Barbieri (2019).

Fig. 2: Abaco tipologico per Fontainhas. © M. Barbieri (2019).

Fig. 3: Legenda della mappa tipologica delle costruzioni tradizionali della regione delle Beiras. © Arquitectura Popular em Portugal, vol. 2, AAP, Lisboa, 1988, p. 43.

Fig. 4: Progetto per Fontainhas, Assonometria generale. © M. Barbieri (2019).

Bibliografia

AAVV (1988), *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses.

Ilaria Abbondandolo, Giorgio Pigafetta, Marco Trisciuglio, (2002), *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Milano, Jaca Book.

Maddalena Barbieri (2019), *Urban recurrences as spaces generators. Building Tradition between Topography, Typology and Tectonics. A project for Fontainhas*, Porto, Master Thesis, Politecnico di Torino.

Magda Barbosa, Vítor Oliveira, Paulo Pinho (2010), "The study of Urban Form in Portugal", in *Urban Morphology*, giugno 2010, p. 55-66.

Tomà Berlanda (2014), *Architectural Topographies*, New York, Routledge.

Pedro Chamusca (2013), "Urban regeneration and city centre governance in Porto", in *Transforming Cities: Urban Processes and Structure*, p.31-43.

Michael Conzen, Giancarlo Cataldi, Gian Luigi Maffei, Marco Maretto, Nicola Marzot, Giuseppe Strappa (2012), *L'analisi della forma urbana. Alnwick, Northumberland*, Milano, Franco Angeli.

Santiago Gomes (2012) *O problema (e algumas soluções) das casas portuguesas. Modelli di organizzazione dello spazio dell'abitare sociale in Portogallo*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino.

Santiago Gomes (2015), "The portuguese way. L'Inquérito à arquitectura popular em Portugal e la ricerca di una modernità autentica", in Ugo Rossi, *Tradizione e Modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 62-77

Yasemin Ince Güney (2007), "Type and typology in architectural discourse", in *Journal of Balikesir University FBE*, pp. 3-18.

Albert Levy (1999), "Urban morphology and the problem of the modern urban fabric: some questions for research" in *Urban Morphology*, pp. 79-85.

Rafael Moneo (1978), "On typology", in *Oppositions 13*, pp.22-45.

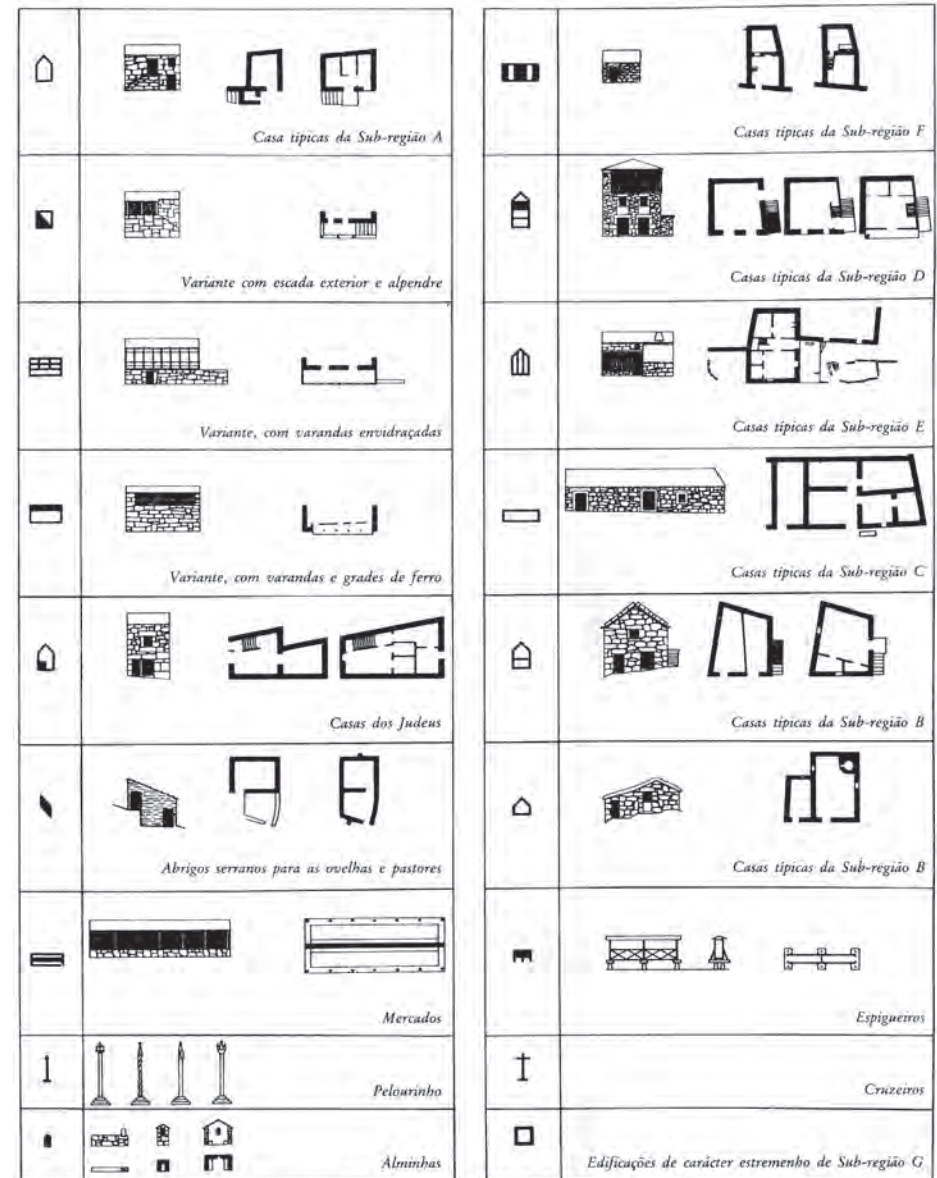
Vítor Oliveira (2016), *Urban morphology: an introduction to the study of the physical form of cities*, Porto, Springer.

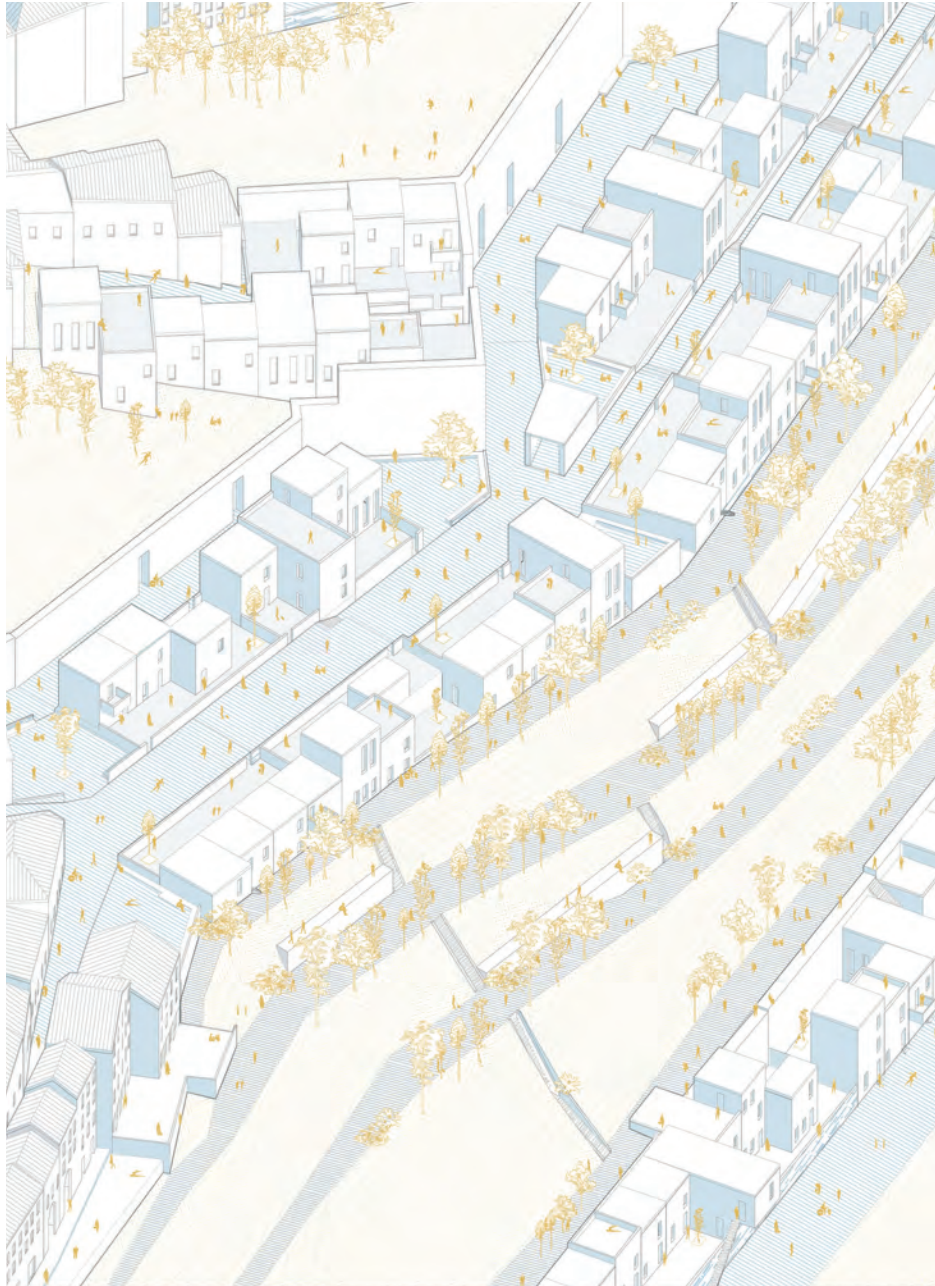
Nuno Teotónio Pereira (2000), "Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional", in *Jornal Arquitectos*, n. 195, OSARS, marzo-aprile 2000, pp. 69-71

Ana Tostões (1997), *Os verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP

Ana Tostões (2003), "Sob o Signo do Inquérito", in Helena Roseta et alii., *IAPXX – In-*

1160





quérito à *Arquitetura do Século XX em Portugal*, Lisboa, OA.

Ana Tostões (2003), "Arquitetura Moderna Portuguesa: os Três Modos", in Ana Tostões (compil.), *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR.

Marco Triscioglio, Lei Jiang, Li Bao, Yang Zhan (2017), *Typological Permanencies and Urban Permutations. Design Studio of Re-generation in Hehuatang Area, Nanjing*, Nanjing, Southeast University Press.

Camera 47

Abitare come studenti e lavoratori intellettuali nelle case collettive del patrimonio pubblico

Marson Korbi

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 14, marson.korbi@poliba.it

Le quotidien

Confrontarsi con il tema dello spazio domestico implica ragionare oltre a semplici temi compositivi, estetici e figurativi. La parola abitare, dal latino *habitare*, frequentativo del verbo *habere*, significa *avere* delle consuetudini e dei ritmi che trovano corrispondenza nella collettività più ampia della famiglia, e, oltre, della comunità e della città; abitare corrisponde dunque ad un atto, utile alla definizione di un *habitus* (nella sua duplice definizione di *modo d'essere* e *abito*), una *forma di vita* – riprendendo le parole di Giorgio Agamben – che nell'ambiente urbano della metropoli contemporanea è sempre più sussunta dal modo di lavorare e studiare, dallo studio inteso come lavoro, dal lavoro costante, e dalla necessità di aggiornare frequentemente le conoscenze, mettendo in crisi anche la separazione tra studente e lavoratore, generando di conseguenza un nuovo modo di intendere quello spazio domestico che siamo tutti abituati a chiamare casa. Con il passaggio dal capitalismo fordista al capitalismo cognitivo, ovvero il nuovo modello di accumulazione dove il lavoro intellettuale diventa dominante, emerge una nuova moltitudine di soggetti composta da lavoratori professionisti, precari, freelance e studenti. Sergio Bologna, che si è ben occupato delle problematiche politiche ed economiche di questi lavoratori, in *Ceti Medi Senza Futuro* sottolinea come la crisi della classe media esplosa poi nel 2008 è coincisa con l'avvento di un'intera generazione di *lavoratori della conoscenza* (*knowledge workers*) che oggi trovano maggiori difficoltà ad essere inseriti in un sistema di welfare, di tutela e di riconoscimento rispetto al lavoro e rispetto all'accesso alla casa.

Il titolo qui proposto, Camera 47, non è altro che un numero generico qualsiasi per definire delle domesticità generiche ben evidenti nelle stanze in cui abitano questi eterni-studenti in giro per il mondo.

Negli anni '80, la fotografa francese Sophie Calle, lavorando in incognito come cameriera in un albergo Veneziano, nel suo lavoro *L'Hôtel*, raccoglie una serie di immagini di camere d'albergo – tra cui *Camera 47* – con inquadrature degli oggetti domestici, degli utensili e dei possessi personali, scarpe, valigie disfatte, letti disordinati, vestiti sul letto, asciugacapelli, ecc., che, lasciando immaginare il soggetto che

vi soggiorna, restituiscono un modo di abitare e di intendere lo spazio domestico da parte di coloro che si fermano per breve e lungo tempo in un luogo, di cui la Calle, capisce come restituirne l'estetica e, come sottolinea Michael Sheringham, riesce a riportare il *quotidien* al centro dell'agenda contemporanea. Nel lavoro iniziato nel 1981, Calle fotografa diverse stanze, mostrando, come avviene in una delle più recenti immagini, la camera contemporanea di qualcuno che alloggia per lavoro: un laptop sul letto, un tablet, un taccuino, e altri oggetti che oggi, nella nostra quotidianità, sembrano aver trasformato la camera in uno spazio più simile ad un ufficio, usata solo per lavorare, studiare – a volte anche per mangiare – e dormire. Chi abita la stanza in questo modo, una volta fuori dall'ambiente familiare, da studente o da neolaureato, si trova ad adattarsi a ciò che gli offre il mercato delle abitazioni in affitto in case che si presentano in forma di abitazioni minime: in una stanza o "posto-letto" in un vecchio appartamento oppure in micro-appartamenti dove cucina, letto e pranzo si condensano dentro un'unica stanza. Si tratta spesso di alloggi in abitazioni precedentemente ad uso familiare, un tempo abitati in modo del tutto diverso, e difficilmente adattabili ai modi di vita solitari di queste figure, che si trovano ad abitare condividendo degli spazi discutibili: la vecchia cucina, il soggiorno della famiglia, in case spesso con un solo bagno, con un collettivo di sconosciuti. Eppure un tempo, questo modo di vita urbana corrispondeva a delle soluzioni meno speculative, come accadeva nelle pensioni degli anni '20 e '30 oppure in altre forme più domestiche di coabitazione, quando pagare l'affitto significava avere una stanza in una casa familiare e beneficiare dei servizi offerti dalla famiglia ospitante (che preparava i pasti, si occupava della biancheria, ecc.). Un modello organizzativo capace di rispondere a tutti coloro che, ad esempio, nella New York della fine dell'800, arrivavano a cercare lavoro e riuscivano sempre a trovare una stanza a poco prezzo in molti degli hotel per scapoli (*Bachelor Apartments*), dove il lavoro domestico era offerto come servizio in camera, mentre i pasti no, considerando che questi uomini o donne single preferivano frequentare i ristoranti e le cucine della città. Un tempo, quando forme di questo tipo erano legate ad un modo di intendere la casa legata ad aspetti come l'ospitalità, del

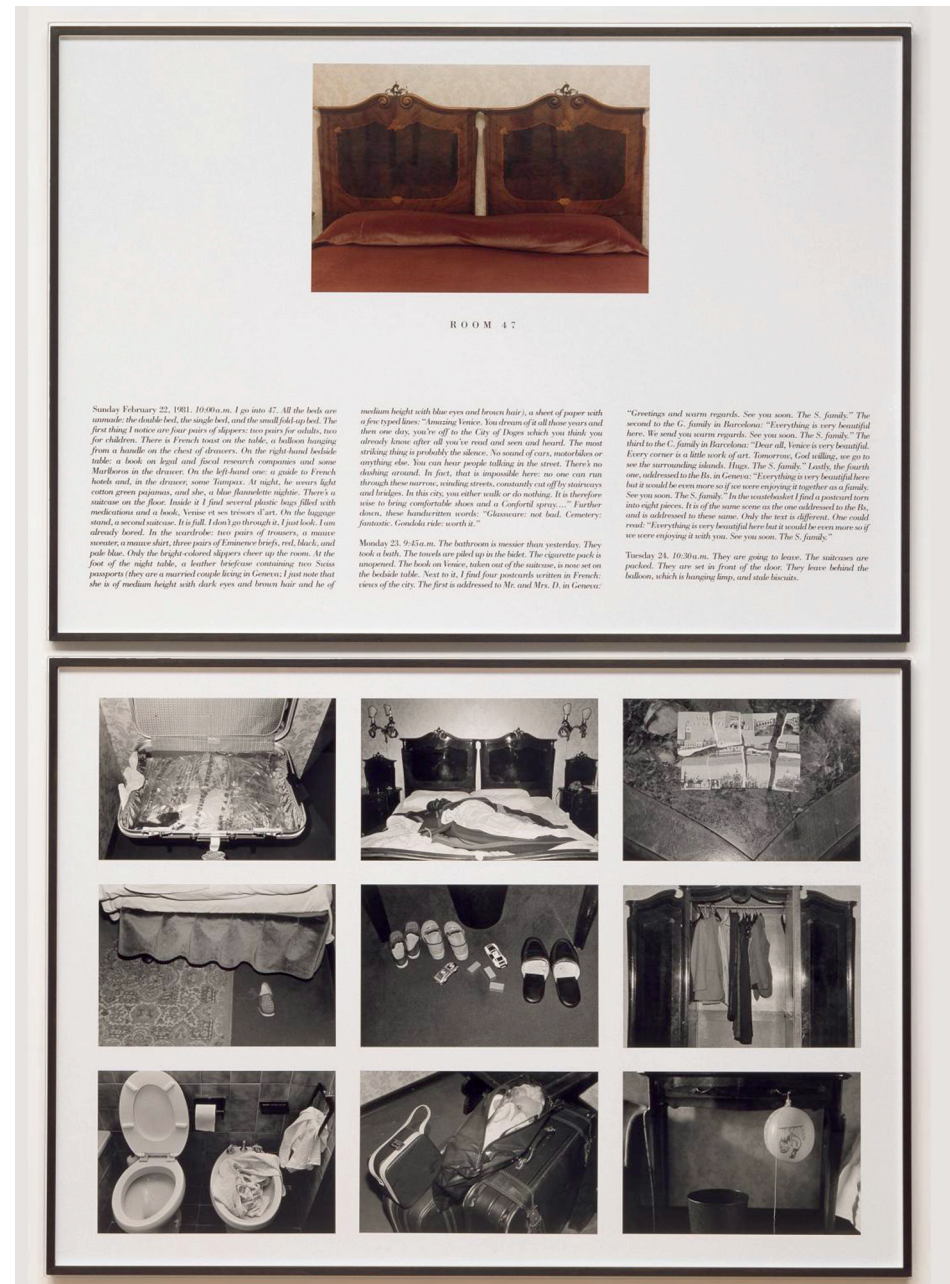
prendersi cura, del cucinare, e dello stare insieme, più che a questioni di necessità o di speculazione da parte dei privati come accade oggi.

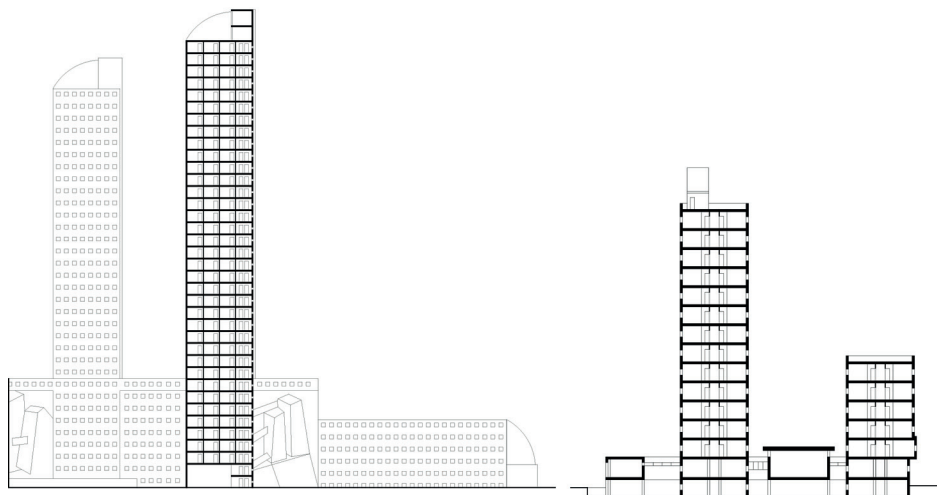
In questo senso, diventa urgente ripensare l'idea di casa richiamando dei modelli già esistenti e più adatti ai modi di vita per le nuove figure solitarie: la casa come piccola comune d'abitazione o come albergo corrisponde alla domesticità di coloro che necessitano di una stanza per qualche mese, o qualche anno, per la durata degli studi o dell'impiego in qualche ufficio, e che allo stesso tempo, ricevono, in forma di servizio centralizzato o come lavoro condiviso, le diverse forme del lavoro domestico: dalla preparazione dei pasti, le pulizie, fino allo studio in cooperazione e allo stare insieme. Nel tentativo di rivisitare questi aspetti, è facilmente argomentabile che il terreno dell'edilizia pubblica offra maggiori possibilità di sperimentazioni alternative, appartenendo ancora ad un'idea di *Welfare State (di patrimonio comune)*, con l'obiettivo di ripristinarne le forme organizzative, allargandone l'estensione anche ai nuovi lavoratori della conoscenza, per cui la garanzia di avere una stanza personale diventa fondamentale per vivere, studiare e lavorare.

L'hotel per la Vita Agra

Nel 1962, nel romanzo autobiografico *Vita Agra*, Luciano Bianciardi descrive un soggetto solitario, un giornalista che appena giunto a Milano (all'epoca centro della nascente industria culturale in Italia) si scontra con una serie di difficoltà simili a quelle che trovano molti lavoratori e studenti di oggi. Prima un impiego in un giornale, poi il lavoro in casa quando Bianciardi decide di lavorare indipendentemente occupandosi della traduzione di articoli occasionali come freelance nella casa che condivide con la compagna. Poco prima, Luigi Moretti, importando un modello che era ben noto nella cultura urbana delle città americane degli anni '20 e '30, quella dei *Residential Hotels*, immagina la *casa come albergo*, come il modello più adatto agli stili di vita del crescente numero di giornalisti, creativi, nubili, avvocati neolaureati, e altri professionisti White-Collar (dal colletto bianco) di quell'epoca. La casa-albergo di Via Corridoni realizzata alla fine del 1950, parte, assieme ad altre quattro case-albergo, del piano di ricostruzione edilizia dell'INA Casa, doveva

garantire una stanza singola per queste figure e servizi collettivi offerti da uno staff professionale. Le due eleganti torri, posti quasi come due oggetti scultorei, elegantemente marcati dalla nota fessura sui lati corti dell'edificio, mascherano dunque uno scenario di vita collettiva che dalla successione dei corridoi – da immaginare non solo come passaggi distributivi, ma anche abitati, considerando la presenza di piccole cucine e stanze comuni nei piani – si manifesta nel basamento che ospita le attività collettive: hall, reception, bar, ristorante, sala lettura, ecc. La vita da hotel perde la sua natura domestica per essere assorbita dalla scala della *bigness* americana nel progetto del Welfare Palace Hotel di Rem Koolhaas del 1976. Abitare in una stanza dentro una delle ipotetiche torri del progetto che reinterpreta l'architettura di New York e la sua cultura dell'*Hotel Life*, significa isolarsi in altezza, probabilmente guardando dalla finestra uno scenario non poco distante da quello raffigurato dalla copertina della prima edizione di *Delirious New York*, lasciando a terra un mondo del tutto collettivo ed edonistico. Ciò che accade ai piedi delle cinque torri del complesso rimanda ad un superamento del lavoro e della vita basata solamente sulla dialettica contemporanea tra lavoro domestico e lavoro produttivo (tra casa e lavoro), per aprirsi ad un modo di immaginare la casa fatta di spazi complessi che invitano allo stare insieme, alla festa continua e al divertimento, forse, in un contesto che supera e va *oltre* la città dello sfruttamento capitalistico. Ma *dentro* la stessa città del capitalismo cognitivo, il progetto dello studio parigino Bruther della Residenza per Ricercatori del 2013, nel campus della *Cité Universitaire* di Parigi, orienta ad un'idea di welfare in cui l'università pubblica estende l'accesso all'alloggio ai suoi *operai* più produttivi: ai giovani ricercatori. Il progetto, parallelamente ai suoi aspetti tecnologici che ne raffigurano anche la forma e la grammatica industriale adottata, è una torre di dimensioni contenute, composta da alloggi minimi individuali dotati di camera da letto e angolo cottura privato, per ragazzi e ragazze che condividono un generoso atrio comune al piano d'ingresso (reception e hall). Nei piani superiori, pareti mobili tra le stanze consentono la composizione di ambienti più ampi o stanze più grandi ad uso condiviso, formando appartamenti con due stanze fino a trasformare l'intero piano-





tipo in uno spazio comune. Perdendo in parte l'organizzazione alberghiera dove il servizio si limita al cambio della biancheria e alle pulizie, il carattere della casa come hotel viene in qualche modo conservando ma rivisitato nella distribuzione e nella *privacy* dei piani degli alloggi che consentono comunque la possibilità di isolarsi per studiare o per stare semplicemente in solitudine.

Nuovi paradigmi per la città (comune) pubblica

Riepilogando i temi precedentemente descritti, nell'ottica di un'interpretazione proiettiva per progetti di nuove forme dell'abitare, è facilmente argomentabile che rivisitare temi provenienti dalle esperienze passate o contemporanee, non significa solo ragionare in termini tipologici o formali, ma soprattutto rispetto ai modelli organizzativi e funzionali dell'abitare. Il lavoro di Sophie Calle che ben illustra gli *habitus* di coloro che intendono l'albergo come casa è forse l'unico riferimento di carattere estetico della forma come *forma-di-vita* da poter affiancare ai temi funzionali dell'architettura poiché esprime, ispira e proietta il tema dell'architettura della casa verso un compito nuovo: dare forma ai nuovi modi di vita, dettati sempre più spesso dal modo sempre più cooperativo del lavoro e dello studio, dal condividere informazioni e conoscenza, modi già da tempo in atto e forse, già da tempo, un patrimonio comune. Pensare la casa come cultura di *welfare*, così come è sempre stata, significa partire proprio da quel patrimonio comune della casa pubblica, laddove il libero mercato non ha ancora messo mano, dove dunque diventa più semplice rinnovare e riformare il *welfare* senza abbandonarlo, ma estendendolo. La città di Bari, come tante altre città europee in cui l'Università e le Imprese rappresentano le fabbriche principali della conoscenza, e gli ambienti che determinano la principale riproduzione di nuove soggettività individuali, conservano ancora al loro interno punti in cui intervenire, sperimentare e agire con nuove forme aggregative e collettive per la casa.

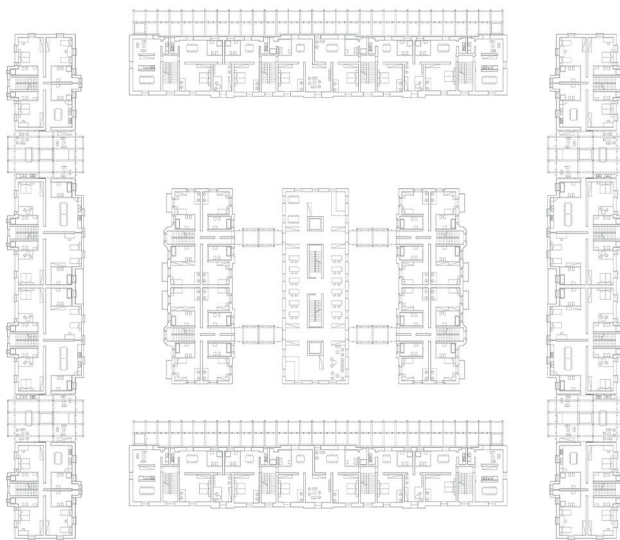
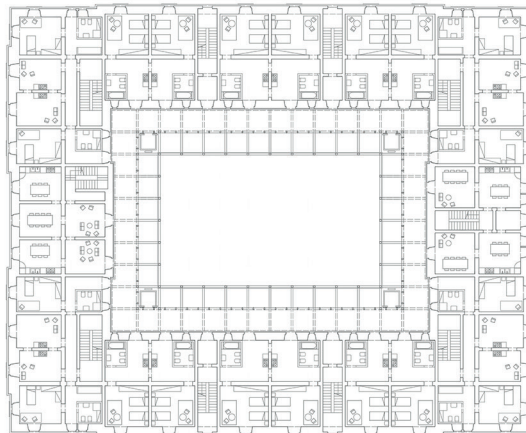
Un tentativo preciso in questa direzione è stato svolto attraverso un lavoro didattico all'interno del Dicar del Politecnico di Bari nel 2017 nel laboratorio di laurea "Nuove Forme dell'Abitare" assieme al Prof.

Francesco Defilippis per la città di Bari. La selezione di una serie di quartieri alla “piccola scala” di proprietà pubblica dell’ARCA Puglia (ex-IACP) diventa un primo passaggio per due motivi: l’inadeguatezza spaziale di molti di questi alloggi costruiti durante i primi anni ’10 e ’20, con appartamenti minimi, rispetto a famiglie che necessitano di spazi più grandi, e la possibilità proiettiva di riconfigurare gli spazi da un punto di vista distributivo e rispetto alla quantità degli alloggi, ricavando maggiori stanze-individuali da assegnare a studenti, lavoratori precari e temporanei e altri individui di passaggio.

Il caso del blocco a corte di Via dei Mille, nel cuore del quartiere frequentato da studenti, viene così reinterpretato cercando di esplicitare meglio la corte interna, rendendola collettiva, attraverso l’inserimento di un loggiato complesso da intendere sia come estensione degli alloggi che come spazio distributivo. Gli alloggi esistenti, appartamenti famigliari minimi, vengono riconfigurati in stanze singole o doppie con salotto privato annesso. In altre porzioni dell’edificio alcuni appartamenti vengono trasformati in cucine comuni e in altre porzioni vengono inserite aule di studio e spazi di coworking. Un ragionamento non poco distante dall’intervento proposto per un altro complesso, quello di Duca Degli Abruzzi, un quartiere costruito nel 1909 per i lavoratori delle ferrovie, un sistema di barre lineari che formano un isolato aperto, occupato al centro da altri tre blocchi paralleli. In questo caso, lungo le barre laterali vengono inserite delle logge esterne, senza modificare però gli alloggi minimi esistenti: stanze con soggiorno individuale da destinare a studenti e lavoratori che potranno abitare insieme, condividendo spazi e servizi, con le poche famiglie esistenti rimaste. Diversa, invece, la strategia per gli elementi al centro dove il blocco centrale diventa l’elemento delle funzioni collettive, collegato con gli altri blocchi paralleli con ponti sospesi che dagli alloggi si incontrano nei nuovi spazi delle cucine o dei coworking.

La sperimentazione che si limita dunque alla verifica delle potenzialità compositive di edifici esistenti “a piccola scala”, assume da un punto di vista spaziale, il carattere di operazione strategica, che può essere sintetizzata da tre procedimenti: a) l’inserimento dell’elemento loggia, b)





il ricavo di stanze collettive, c) la rimodulazione degli alloggi cercando di ricavare un elevato numero di camere individuali. In aggiunta, lavoro domestico, lavoro produttivo e studio, rimangono temi sia spaziali che funzionali (servizi) da integrare all'organizzazione funzionale dell'abitare. La casa come Hotel oppure come piccola Comune, nella sua accezione organizzativa diventa un tema prototipale da poter associare ai temi spaziali della casa collettiva rivisitata rispetto ai nuovi modi di vita, generando un sistema di microcosmi abitativi da poter spalmare dentro il tessuto della città, la stessa che produce quei collettivi, gruppi temporanei, e quelle soggettività che compongono la linfa della vita urbana, che oggi più che mai rappresenta la ragione politica da cui partire per rifondare lo spazio domestico, rendendolo universale e generico, in modo da essere considerato *casa* da tutti coloro che giungono in città per starci per breve o lungo tempo.

Didascalie

Fig. 1: Sophie Calle, *Room 47*, da <https://www.tate.org.uk>

Fig. 2: In alto: Welfare Palace Hotel, Rem Koolhaas; Casa-Albergo di Luigi Moretti (disegni dell'autore). In basso: Residence for Resaerchers, Studio Bruther, da <http://hicar-quitectura.com>.

Fig. 3: Residenze pubbliche, proprietà di Arca Puglia, Bari.

Fig. 4: Progetti di riconversione, in alto: edificio a corte Via dei Mille; in basso complesso Duca Degli Abruzzi e dettaglio loggiato nuovo.

Bibliografia

Francesco, Defilippis, Argentieri, E., Cataldo, F., Lapi, A., Papaleo, F., Piccolo, Ch., Solazzo, R. (2017), *Nuove Forme Dell'Abitare. Il Coliving*, (Diploma Thesis) Politecnico di Bari - DICAR - A.A. 2016-17.

Giorgio, Agamben (1996), *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri.

Howard P., Chudacoff (1999), *The Age of the Bachelor*. Princeton, N.J., Princeton University Press.

Luciano, Bianciardi (1962), *La Vita Agra*, Milano, Rizzoli, 1962.

Michael, Sheringham, "Checking Out: The Investigation of the Everyday in Sophie Calle's L'Hôtel", in *Contemporary French and Francophone Studies*, n. 10.4, 2006, pp 415-424.

Rem, Koolhaas (1994), *Delirious New York*, New York, Monacelli.

Sergio, Bologna (2007), *Ceti medi senza futuro? I risvolti della società della conoscenza*, Roma, DeriveApprodi.

Sophie, Calle (1984), *L'Hôtel*, Paris, Éditions De L'Étoile.

Rigenerazione urbana del quartiere Sbarre Inferiore, Reggio Calabria

Lucia La Giusa

Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria, dArTe - Dipartimento Architettura e Territorio, dottore di ricerca, ICAR 14, lucialgs@hotmail.com

La consapevolezza che il patrimonio edilizio esistente sia divenuto il fulcro di processi di rigenerazione urbana orienta la ricerca del Dipartimento dArTe (Dipartimento d’Architettura e Territorio) e in particolare del Dottorato di ricerca in *Progettazione Architettonica e Urbana*¹ dell’Università *Mediterranea* di Reggio Calabria, a riflettere sulla dimensione teorica e operativa del tema.

All’interno di questo lavoro di ricerca si inserisce la Tesi² che, attraverso l’analisi delle sperimentazioni progettuali avvenute nel corso del Novecento sullo spazio abitabile, tenta di ricostruire le trame dei cambiamenti e di delineare gli scenari con i quali l’ingente patrimonio di edilizia residenziale pubblica è tenuto oggi a confrontarsi.

L’aumento dell’inquinamento, l’incontrollato consumo del suolo e delle risorse naturali non rinnovabili, lo scioglimento delle calotte polari, sono al centro di un acceso dibattito che mette in crisi i modelli insediativi tradizionali e pone una riflessione sulla *carrying capacity*³ del pianeta per la futura sopravvivenza della specie. Il 40% circa delle emissioni di gas che causano l’effetto serra⁴, sono provocate dall’energia impiegata nella costruzione degli edifici per lo più realizzati con materiali ad alto dispendio energetico. La Direttiva 31/2010⁵ stabilisce che, a partire dal primo gennaio 2021, sarà possibile costruire nuovi edifici solo se “neutrali” dal punto di vista energetico.

A partire da queste riflessioni, la tesi propone di approfondire il tema della rigenerazione di un enorme patrimonio architettonico rispetto alle problematiche della sostenibilità andando a studiare una serie di interventi paradigmatici, scelti sul panorama europeo.

Dal confronto di tali esperienze si tenta di tracciare una metodologia d’intervento alle varie scale (quartiere, edificio, alloggio) estrapolando *topics* e *modalità ricorrenti* tali da rappresentare una linea di riferimento capace di specificare un approccio innovativo orientato ad avviare processi di rinnovamento urbano sul piano architettonico, energetico economico, sociale e ambientale. Tali *topics/modalità* sono così raggruppati:

- o primo gruppo ‘operazioni architettoniche’ modalità d’intervento sull’esistente attraverso azioni che modificano dal punto di vista

- compositivo il carattere del progetto (addizione, riduzione, intersezione, connessione, demolizione, espansione, sostituzione);
- o secondo gruppo 'tipologie edilizie' (schiera, linea torre, etc);
 - o terzo gruppo densità edilizia suddivisa in bassa media e alta;
 - o quarto gruppo 'sperimentazioni' riguardano gli aspetti tipologici e tecnologici che il progetto ha subito;
 - o quinto gruppo 'sostenibilità', nella sua classica tripartizione di sociale, economica, ambientale;
 - o sesto gruppo 'aspetto energetico': utilizzo di sistemi passivi e/o attivi;
 - o settimo gruppo 'premi/riconoscimenti' che il progetto ha ricevuto per le sue qualità architettoniche, sostenibili, etc.

Riconoscendo il progetto architettonico come strumento di "riorganizzazione" di finalità tecniche e culturali, di modi e priorità operative, a partire dagli obiettivi e dalle opportunità di trasformazione nei diversi casi, la tesi ha inoltre individuato, come naturale conclusione del proprio percorso di ricerca, una riflessione operativa preliminare sul *quartiere di Sbarre Inferiore*, a Reggio Calabria⁶, città con un consistente patrimonio edilizio pubblico da ripensare e qui ne propone gli esiti.

Il progetto originario

Il *quartiere di Sbarre Inferiore*, redatto dall'ingegnere R. Zagari per conto dell'Istituto Autonomo per le Case Popolari di Reggio Calabria durante il periodo di maggiore espansione della città, è il risultato di un *piano di zona*⁷ per l'edilizia economica popolare. Il progetto realizzato tra il 1965 (sei edifici) ed il 1972 (due edifici), si attesta sul Viale Calabria, che rappresenta l'asse strutturante della nuova zona di espansione, ed è costituito da otto edifici a forma di H alti sei piani e disposti secondo un sistema a C rispetto all'asse principale. Il linguaggio, semplice e seriale, caratterizzato dall'orditura a vista della struttura portante a telaio in calcestruzzo armato e dalla tamponatura in mattoni, rievoca gli edifici costruiti circa dieci anni prima, sempre per l'Ente, da Mario Ridolfi a Roma e da Figini e Pollini a Milano⁸. Gli alloggi, quattro per ogni piano, sono solo di due dimensioni, da 100 mq e da 112 mq e sono disposti

simmetricamente rispetto all'asse centrale su cui insistono i sistemi di collegamento verticale (scalee ascensore). Ogni alloggio comprende due ingressi che affacciano su un disimpegno, tre camere da letto, due bagni, una cucina, una dispensa e tre ampi balconi. L'unica variazione tipologica si ha al primo livello, in quanto due dei quattro alloggi dispongono anche di un'ampia terrazza (45 mq) e al piano terra dove sono allocati i parcheggi per i condomini all'interno del palazzo, i negozi e l'alloggio del custode.

Il quartiere oggi

In circa cinquant'anni dalla realizzazione del quartiere, gli edifici che lo compongono hanno subito numerose alterazioni, nei prospetti e negli interni, da parte degli abitanti attraverso l'aggiunta di superfetazioni artigianali che testimoniano l'esigenza a rispondere a carenze dimensionali e distributive.

Inoltre l'indeterminatezza degli spazi di relazione, rimasti indefiniti e vaghi, nonostante la presenza di numerose attività commerciali, non ha permesso che il quartiere diventasse un catalizzatore sociale mentre ha fatto sì divenisse nel tempo un luogo pericoloso, caratterizzato dalla presenza di attività illegali e degradanti che hanno contribuito a innescare processi di abbandono e alterazione e ne hanno causato uno stato di degrado fisico, sociologico e ambientale.

La strategia progettuale si propone di cogliere tutti i "segnali", sia quelli più evidenti che quelli più intrinseci e di indicare soluzioni efficaci attraverso il progetto d'architettura insieme ai paradigmi della sostenibilità.

Il progetto di rigenerazione: metodi e strategie

Da quanto emerso è possibile enunciare in modo sintetico alcuni principi che assumono un valore progettuale strategico in un intervento di rigenerazione urbana. Va precisato che non si tratta di modelli predefiniti ma di elementi interessanti da considerare nello sviluppo di operazioni progettuali complesse che ruotano attorno ad alcune macro azioni che riguardano:

- o la *mixité sociale* necessaria a garantire il massimo grado d'integra-

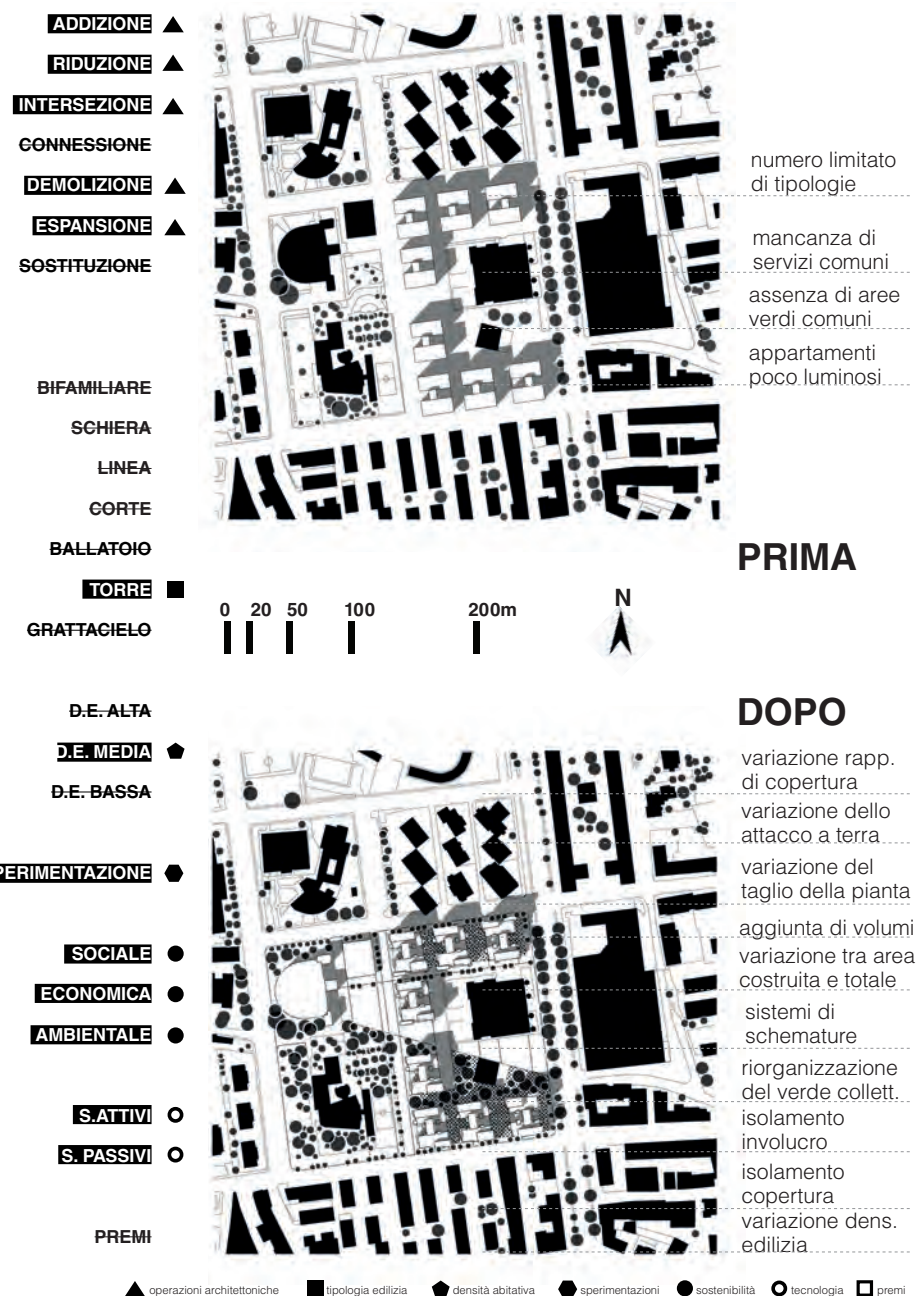
zione tra tutte le differenti categorie sociali evitando le alte concentrazioni di popolazioni con gravi disagi sociali e promuovendo l'integrazione;

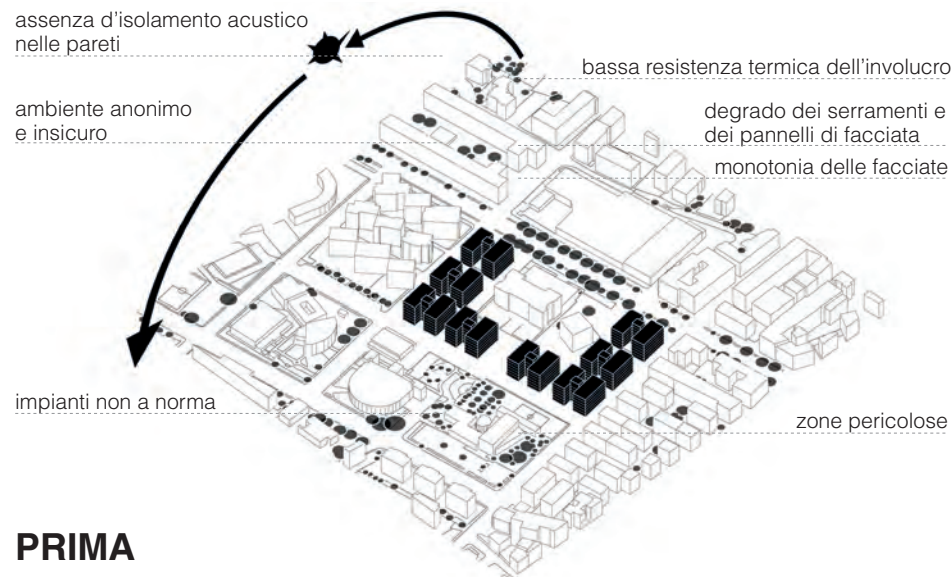
- o la *mixité funzionale* necessaria attraverso l'introduzione di funzioni diversificate per abbattere la monofunzionalità del quartiere;
- o la *partecipazione* di tutti i soggetti coinvolti o interessati ad investire;
- o l'*accessibilità* all'area attraverso la diversificazione dei diversi livelli di mobilità presenti all'interno del quartiere;

Sulla base delle macro azioni sopra enunciate e attraverso lo studio delle esperienze di sperimentazione progettuale elaborate dai diversi paesi analizzati, si vuole ora sperimentare un'azione metodologica d'intervento applicata al quartiere di Sbarre Inferiore. In particolare sono state valutate operazioni di ADDIZIONE (chiusura delle logge e dei balconi, aggiunta di volumi ai piani terra, integrazioni di elementi schermanti), RIDISTRIBUZIONE degli spazi abitativi, ARTICOLAZIONE TIPOLOGICA.

La riflessione progettuale affronta le tematiche caratterizzanti l'esistente attraverso l'elaborazione di soluzioni strategico-progettuali alle tre diverse scale (quartiere, edificio, alloggio):

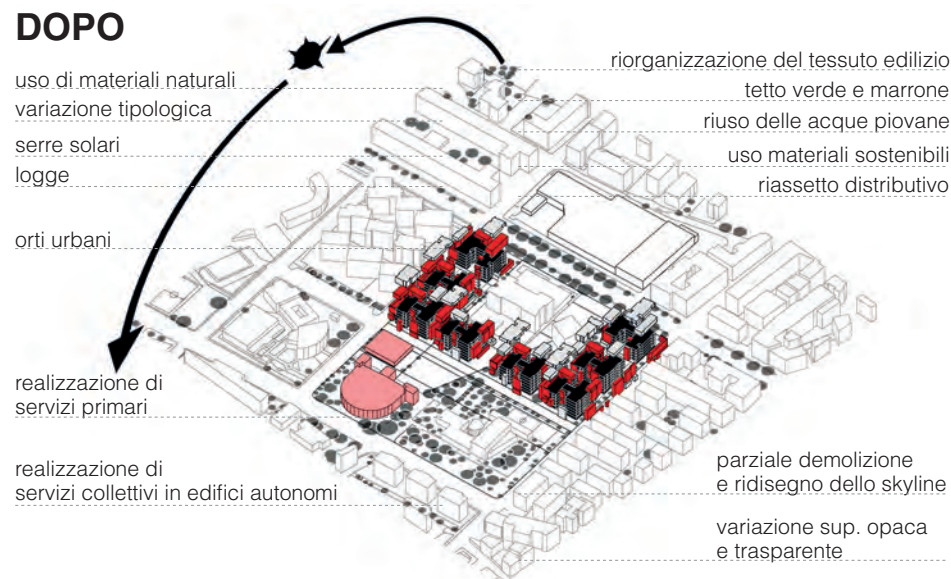
- o alla *scala del quartiere*, dal confronto con gli abitanti⁹ e con gli Enti locali, sono emerse diverse criticità riguardanti problemi legati a questioni di sicurezza, a questioni sociali e a questioni di carattere urbano. L'intervento progettuale si pone come obiettivo primario quello di dare al quartiere una nuova identità urbana attraverso operazioni in grado di innescare processi aggregativi. Le azioni progettuali mirano a dare unitarietà al suolo pubblico attraverso l'uso di una pavimentazione lapidea omogenea che tramite l'uso di rifasci sulla medesima e l'uso di elementi di arredo definisce nuovi scenari urbani coerenti. Il suolo viene ridefinito anche grazie alla rimozione delle superfetazioni esistenti e ad un disegno razionale del verde riqualificando il parco giochi esistente, intensificando le alberature e inserendo nuovi giardini e orti urbani. L'integrazione di nuovi servizi (centro polifunzionale, biblioteca, cineteatro, circoli culturali, centri per l'immigrazione, laboratori artigianali) completa l'intervento.
- o alla *scala dell'edificio* ogni blocco è stato smontato e rimontato at-





PRIMA

DOPO



● sistemazione del verde ■ aggiunta di nuovi servizi ■ aggiunta di nuovi volumi ■ riduzione di volumi

traverso le operazioni architettoniche di addizione, riduzione, intersezione demolizione ed espansione. Le operazioni hanno tenuto conto delle esigenze palesatesi dagli abitanti durante gli anni. I nuovi volumi inseriti sono caratterizzati da pannelli regolabili che permettono di gestire l'ingresso della giusta quantità di luce e di aria all'interno dell'alloggio.

Le masse volumetriche non sono state aggiunte meccanicamente e indifferentemente su ogni edificio, al contrario la loro conformazione -derivando direttamente dalla distribuzione spaziale dei nuovi tagli dimensionali degli alloggi- caratterizza e rende iconico ogni singolo edificio. La sequenza spaziale che si avverte attraverso la percorrenza urbana del quartiere è ben scandita e ritmata dal continuo gioco di luci e ombre. Per quanto riguarda gli aspetti legati alla sostenibilità si riportano di seguito gli interventi necessari: l'isolamento termo-acustico dell'involucro e della copertura attraverso pareti a cappotto; la realizzazione di tetti giardino; l'introduzione di serre solari e pareti schermanti; il riutilizzo delle acque reflue e piovane; l'installazione di collettori solari ad acqua e di pannelli fotovoltaici; l'uso di materiali sostenibili e di legname proveniente da foreste certificate;

o alla *scala dell'alloggio* bisogni sempre diversi impongono di organizzare gli ambienti e di suddividere i nuclei abitativi tenendo conto della mutevolezza e della variabilità della domanda sociale. I due tagli dimensionali esistenti da 100 mq e da 112 mq pensati per un nucleo abitativo di 5-6 persone non soddisfano più i nuovi bisogni per standard, distribuzione spaziale e nucleo familiare. Dai recenti sondaggi Istat è emerso un cambio del trend demografico¹⁰, che vede in testa famiglie costituite principalmente da due persone. Il progetto di rigenerazione si occupa di ridefinire gli spazi introducendo nuovi tagli dimensionali (30 mq, 45 mq, 60 mq, 75 mq, 85 mq e 95 mq), per rispondere al più ampio numero di richieste e contemporaneamente, incentivare la necessaria *mixité sociale*. I nuovi alloggi sono così composti: hanno tutti una *zona living* flessibile, caratterizzata da un unico ampio spazio organizzabile attraverso pan-

nelli scorrevoli; dispongono di un elemento murario unitario, concepito come parete attrezzata a forma di C che contiene il blocco cucina e bagno e che ridefinisce i tagli dimensionali degli alloggi; hanno sempre in dotazione uno spazio ibrido (i balconi schermati da pannelli modulari possono parzialmente essere inglobati all'interno dell'alloggio fornendo nuova volumetria) pronto ad accogliere eventuali cambiamenti. Ulteriori alloggi speciali (duplex) sono inseriti agli ultimi piani e hanno il privilegio di godere della vista sullo Stretto di Messina e di possedere ampie terrazze. Sulla copertura è stato inserito un locale comune attrezzato (bagno, zona cottura e sala polivalente) per lo svolgimento delle attività collettive (riunioni, feste) inoltre una parte della terrazza sul tetto può essere adibita ad attività ricreative e orti urbani provvedendo in parte al fabbisogno degli utenti. Al piano terra l'alloggio originariamente destinato al custode, è ora riprogettato per ospitare gli utenti più anziani e dispone anche di un giardino privato, mentre i grandi magazzini sono stati rimodulati in tagli più piccoli per ospitare un numero maggiore di negozi. Complessivamente l'intervento ha quasi raddoppiato il numero degli alloggi (da 168 a 264¹¹), favorendo la densificazione e la ridistribuzione delle densità urbane.

La riflessione progettuale si misura con l'uso attento di soluzioni sostenibili nelle sue tre accezioni di ambientale, economica e sociale al fine di ridurre al minimo le emissioni di carbonio e di consentire di rispondere ai fenomeni esterni attraverso un'alta capacità di resilienza.

Il lavoro complessivamente si basa sull'idea di uno sviluppo urbano sostenibile come controllo dello *sprawl* urbano, dei flussi viari, della ricerca di fonti rinnovabili e dei consumi energetici, dei nuovi modelli insediativi e delle nuove forme dell'abitare sociale.

Il progetto deve altresì farsi carico della conservazione dei frammenti esistenti ma allo stesso tempo delineare i nuovi paesaggi della contemporaneità attraverso il rinnovo costante della cultura del progetto senza cui sarebbe impossibile orientare correttamente la propria strategia d'intervento.

Data di costruzione:

1965-1975

Progettista:

ing. R. Zagari (IACP Reggio Calabria)

Tecnologia costruttiva:

Struttura intelaiata in C.a., tamponatura in mattoni semipieni

Tipologia edilizia:

torre

Altezza edifici:

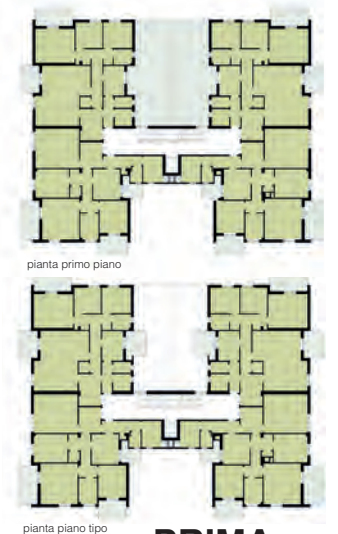
6 piani ft

N° alloggi:

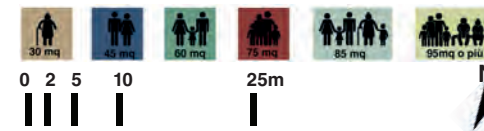
168

Orientamento:

NO SE



PRIMA



DOPO



Data di costruzione:

Tecnologia costruttiva:

Struttura intelaiata in C.a., tamponatura in mattoni, pannelli in legno

Tipologia edilizia:

torre

Altezza edifici:

5-7 piani ft

N° alloggi:

264

Orientamento:

NO SE



PRIMA



DOPO

Note

¹ Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana: *il Progetto dell'esistente e la città meridionale* coordinato dalla professoressa Laura Thermes.

² Il titolo della tesi di dottorato è *Rigenerazione dell'edilizia residenziale pubblica in Europa: metodi e strategie*. Tutor prof. Marina Tornatora XXVI ciclo.

³ La *carrying capacity* definisce la capacità (di carico) di portare o sostenere la popolazione e tutte le altre forme viventi sia vegetali che animali di cui l'uomo e la natura hanno bisogno per sopravvivere.

⁴ Samuels R., Prasad D. K., *Global Warming and Built Environmental*, E&FN Spon, Londra, 1994.

⁵ Si veda la DIRETTIVA 2010/31/UE DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO del 19 maggio 2010 sulla prestazione energetica nell'edilizia.

⁶ Per quanto riguarda l'epoca di costruzione, il maggior numero di edifici è stato costruito tra la fine della seconda guerra mondiale e i primi anni '90 (22.389 tra il '45 ed il '91 su un patrimonio totale di 30.983). Il picco di costruzioni realizzate si è avuto tra il 1946 ed il 1961 (6.307). Attualmente lo stato di conservazione di questi edifici, oscilla tra il mediocre (3.094) ed il buono (2.518).

Considerando complessivamente lo stato di conservazione del patrimonio abitativo, possiamo affermare che circa il 50% si trova in buono stato (14.118), che il 36,8% si trova in condizioni mediocri (11.405), che 11,7% si trova in ottimo stato e che il 5,86% si trova in pessimo stato (1.818). Sommando i due valori negativi, mediocre e pessimo, noteremo come il dato negativo che riguarda lo stato di conservazione degli edifici salga al 42,6%: quasi metà del patrimonio totale.

Fonte ISTAT 14° censimento della popolazione e delle abitazioni aggiornato al 2001.

⁷ Il progetto nello specifico dipende dalle Legge 4 novembre 1963 n° 1460 *Disposizioni per l'incremento dell' edilizia economica e popolare* che incentiva la costruzione di nuovi alloggi popolari che incrementano quelli già realizzati grazie ai *piani di zona* introdotti dalla Legge 18 aprile 1962 n° 167.

⁸ Nello specifico si confrontino i progetti per il *Quartiere Tiburtino a Roma* (1949-1954) di Mario Ridolfi e il *Quartiere Harrar a Milano* (1951-1955) di Luigi Figini e Gino Pollini.

⁹ Gli abitanti sono stati invitati a compilare un questionario sulle condizioni del quartiere.

¹⁰ Alla famiglia "tipo" composta da due genitori e due figli si affiancano nuovi modelli altrettanto diffusi: famiglie monoparentali (single, persone anziane), convivenza di vario tipo (coppie giovani, coppie omosessuali, conoscenti che per far fronte all'affitto condividono la casa, studenti fuori sede), famiglie con un solo figlio, famiglie con a carico un genitore, etc.

¹¹ Il valore ricavato è approssimativo e varia in base alla scelta aggregativa dei tagli dimensionali.

Memorie fragili: Il progetto per la riattivazione di patrimoni difficili

Jacopo Leveratto

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR 16 jacopo.leveratto@polimi.it

Francesca Gotti

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca, ICAR 16, francesca.gotti@polimi.it

Un patrimonio non può dirsi tale, se non rappresenta una risorsa per la società. In caso contrario è una semplice eredità. È questa, in poche parole, la prospettiva in cui, ormai da quindici anni, si muovono le politiche comunitarie sulla valorizzazione del patrimonio culturale europeo. La stessa prospettiva, per esempio, per cui il termine non identifica un semplice lascito, ma piuttosto l'uso che se ne fa, in quanto risorsa culturale, politica ed economica; sia per il presente che per il futuro. La sua ragione, infatti, risale al 2005, con la firma della Convenzione di Faro sul valore del patrimonio culturale per la società, con cui il Consiglio d'Europa ratifica una concezione di bene culturale inteso non solo come materia da conservare, ma come dote da riutilizzare, reinterpretare e successivamente attualizzare, in un'ottica di sviluppo economico e sociale¹. Il che comporta, da un lato, la promozione di un'idea ampliata e più inclusiva di patrimonio, per cui il quotidiano e l'ordinario hanno lo stesso valore del monumentale. E, dall'altro, il riconoscimento che il suo valore non risiede tanto nel bene in sé, quanto nel significato che questo assume per la società che lo eredita. Il tutto, in un quadro additivo di costruzione di senso, che rifiuta principi tassonomici statici, per caratterizzarsi come insieme flessibile, in continuo divenire.

Per questo motivo, negli ultimi dieci anni, la ricerca in questo campo si è andata progressivamente orientando sullo sviluppo di nuove metodologie per la trasformazione, l'uso e la gestione di patrimoni trascurati o marginalizzati, con una particolare attenzione per quelli caratterizzati da interpretazioni divergenti, quando non divisive. Se è vero, infatti, come scrivono Brian Graham e Peter Howard (2008), che «i patrimoni sono costituiti dai significati e dalle rappresentazioni che si trasmettono oggi attraverso gli artefatti, i paesaggi, le mitologie, le memorie e le tradizioni del passato», è anche vero che, dal punto di vista sociale, la corrispondenza fra un patrimonio e il suo significato non è più univoca. È dal 1996, per esempio, che il concetto di «patrimonio dissonante», proposto da Gregory Ashworth e John Tunbridge, si oppone alla tradizionale concezione consensuale del passato maturata nel secolo precedente. E oggi, l'emergenza quotidiana di numerosissimi casi di patrimoni difficili, contesi o conflittuali rende evidente questa divaricazione. Non stu-

pisce, quindi, che per una cultura del progetto che si voglia occupare della trasformazione del patrimonio la questione rappresenti un nodo problematico cruciale. Perché, in molti casi, il valore sociale delle tracce del passato, rinvenibili nei territori, nelle città e nei manufatti, non appare più come un dato, ma come un fattore da costruire attraverso una riflessione sui significati di quelle stesse tracce.

D'altra parte, se si guarda al progetto architettonico, tutto ciò risulta piuttosto chiaro. E non serve nemmeno guardare ai paesaggi segnati dai grandi traumi del Novecento per accorgersene. Basta, infatti, pensare al riuso di un qualsiasi edificio sensibile, come una chiesa o un carcere, per capire come, in questi casi, il problema non sia solo il riconoscimento di un ordine formale preesistente, ma anche il valore che gli si vuole attribuire, in un'ottica di condivisione quanto più ampia possibile. Il che vale, a maggior ragione, per tutto quel patrimonio costruito, frutto dei colonialismi, dei nazionalismi e dei totalitarismi del secolo scorso, caratterizzato da memorie difficili da elaborare e prospettive storiche quasi impossibili da riconciliare. Luoghi e spazi pubblici che non possono essere semplicemente ignorati o nascosti, ma che necessitano, invece, di progetti di riattivazione capaci di generare un nuovo senso di appartenenza, affinché possano diventare realmente patrimonio condiviso. Progetti che immaginino, cioè, nuove forme di inclusività in relazione a spazi a cui, in passato, era demandata esclusivamente una sorta di rappresentatività istituzionale, divenuta, negli anni, elemento divisivo (Leveratto 2019).

Il laboratorio di ricerca AIMAC

Il ruolo del progetto architettonico, all'interno del quadro sopra descritto, è ormai da dieci anni al centro delle attività del laboratorio permanente di ricerca AIMAC (Architettura degli Interni, Musei e Ambiente Costruito) del Politecnico di Milano; almeno a partire dal bando PRIN del 2008, in risposta al quale ha iniziato a definirsi una linea di ricerca specifica, poi declinata in più occasioni, nell'ambito di progetti europei di maggiore scala. Quella, cioè, basata sull'idea, già avanzata dal documento europeo del 2010 dedicato alle iniziative programmatiche congiunte sui

beni culturali², che il compito concreto di qualsiasi progetto relativo a patrimoni materiali e immateriali debba concentrarsi sulle azioni attive di gruppi o comunità, attraverso strategie di valorizzazione che incoraggino nuove forme di riappropriazione sociale di questi beni. Il tutto, con l'obiettivo di trasformarli in una vera e propria risorsa, che possa essere davvero generativa per lo sviluppo urbano e territoriale dell'immediato futuro.

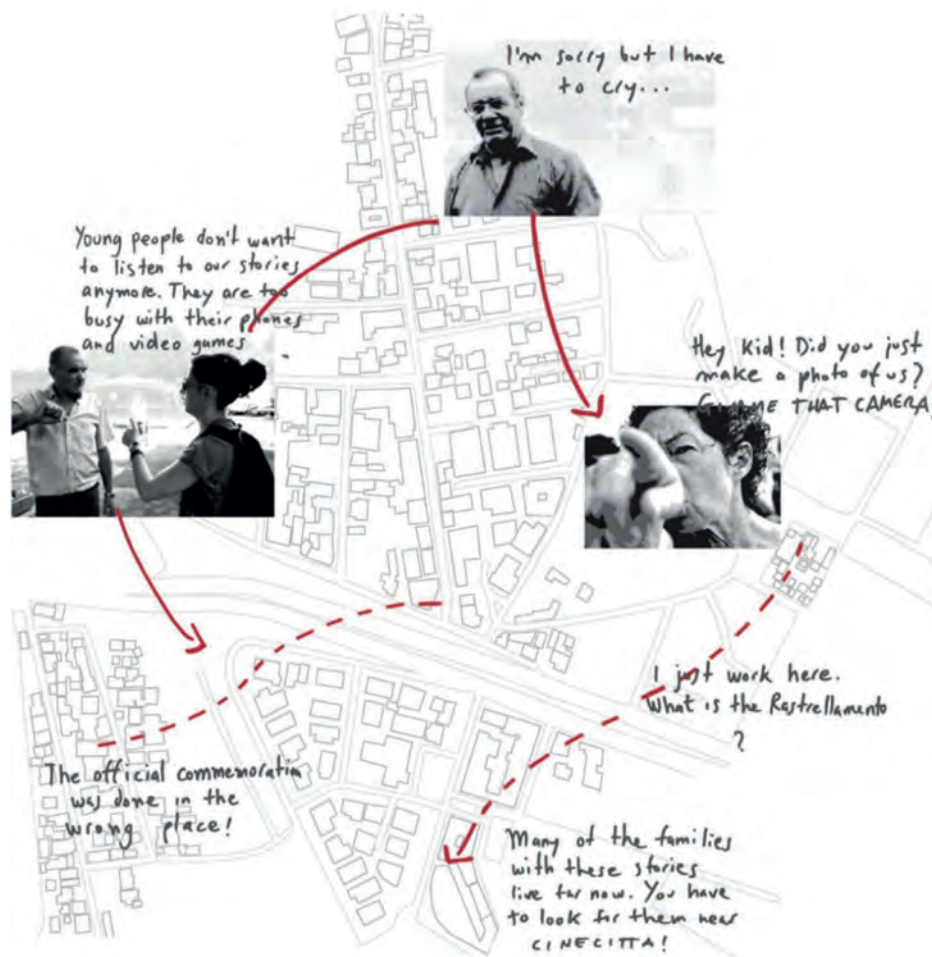
La prima di queste occasioni, nel 2011, è stata quella rappresentata dalla ricerca *MeLa - European Museums in an Age of Migrations*³, iniziata con il proposito di delineare nuovi approcci museografici in relazione alle condizioni poste dalle trasformazioni socio-culturali globali (Basso Peressut e Pozzi 2012). Questa, infatti, attraverso un'indagine multidisciplinare sul progetto, ha provato a capovolgere la nozione di museo inteso come luogo di consolidamento, di conservazione e trasmissione di un'identità dominante, per reconsiderarlo nella sua qualità di spazio pubblico destinato all'elaborazione condivisa dei contenuti, all'interno del più ampio sistema dell'istruzione e della comunicazione culturale. Il che si è tradotto nella definizione di «dodici proposizioni per i musei europei del ventunesimo secolo»⁴ riguardanti il potenziale che i musei possono e devono ancora sviluppare, all'interno delle quali la progettazione degli spazi museali è stata concepita come elemento determinante per favorire il coinvolgimento del pubblico alla costruzione delle rappresentazioni. Una linea di lavoro, cioè, pensata per incubare strategie di intervento innovative per la valorizzazione dei beni culturali e la divulgazione della conoscenza, in un'ottica di maggiore inclusività e partecipazione. Un'idea simile, anche se segnata da una metodologia completamente diversa, è quella che, l'anno successivo, ha costituito la base del progetto *REcall - European Conflict Archaeological Landscape Reappropriation*⁵, specificatamente dedicato alle forme di intervento sui siti e sui territori segnati dai due conflitti mondiali, al di là delle più tradizionali forme memoriali (Bassanelli et al. 2014). Il suo obiettivo, infatti, era quello di provare a superare la tendenza all'abbandono di alcuni luoghi che sono stati teatro di guerra, passando da una strategia esclusivamente commemorativa a una più marcatamente partecipativa, basata su un

vero e proprio atto di riappropriazione di quel patrimonio. E a tale scopo, si proponeva di sperimentare una ricerca multidisciplinare attraverso il progetto, in cui quest'ultimo potesse rappresentare uno strumento di conoscenza, conservazione e valorizzazione, capace di aprire, in maniera propositiva, nuovi scenari su un patrimonio doloroso, che non era mai stato considerato una risorsa. Per questo, il grosso della ricerca ha riguardato la costruzione di due workshop internazionali di progetto, dedicati a giovani professionisti, e destinati a produrre proposte innovative per la riappropriazione dei bunker dell'Atlantik Wall, in Norvegia, e delle trincee della Linea Cadorna tra Italia e Svizzera.

Un ulteriore focus sul progetto, sebbene accompagnato da un incrementale ampliamento dei patrimoni conflittuali affrontati, è quello che, tra il 2016 e il 2019, ha segnato la ricerca *TRACES - Transmitting Contentious Cultural Heritage with Art*⁶, basata su un'idea di uso del patrimonio, inteso come atto creativo di mediazione tra molteplici interpretazioni dei patrimoni difficili. Un'idea che implicava, da un lato, l'incontro costante con le persone interessate alla negoziazione dei propri ricordi e, dall'altro, l'allargamento oltre i confini istituzionali di un campo di indagine, che andava a toccare tutti i siti di interesse storico, sia nelle aree urbane che nelle aree rurali, in qualità di luoghi di produzione e co-produzione culturale. La stessa che ha determinato l'elaborazione di uno strumento di ricerca e progetto innovativo, chiamato *Creative Co-Production*, attraverso cui artisti, architetti, ricercatori nei campi delle scienze sociali e umane, istituzioni e associazioni culturali, e comunità locali potessero sviluppare specifiche azioni contestuali, basate su un processo di valorizzazione riflessivo, interpretativo e creativo dei diversi aspetti di casi reali di patrimoni difficili o divisivi. Da una collezione del Museo di Storia Naturale di Vienna a un carcere di massima sicurezza a Belfast, fino ad arrivare a un intero villaggio della Transilvania.⁷

Un'ultima occasione, infine, che ha portato la ricerca in quest'ambito a una dimensione più specificamente architettonica, è quella rappresentata dal progetto appena avviato *En/counter/points - (Re)negotiating Belonging through Culture and Contact in Public Space and Place*⁸, nato con l'obiettivo di studiare lo spazio pubblico conteso, alla luce dei





nuovi processi di attaccamento, riconoscimento e appartenenza, che segnano il contesto culturale contemporaneo⁹. In questo quadro, infatti, il compito dell'unità di ricerca del Politecnico è quello di individuare strategie di riattivazione di patrimoni pubblici difficili, che permettano la loro riappropriazione da parte dei cittadini coinvolti, in un'ottica di riuso adattivo. E il mezzo scelto, dopo una fase analitica basata su una serie di interviste ad alcuni progettisti nel campo, è quello di aprire un bando di idee, rivolto a consorzi formati da professionisti e ricercatori, per il progetto di trasformazione di uno specifico caso studio. Il tutto, ancora una volta, in un processo di valorizzazione complesso, che assume la riappropriazione creativa del patrimonio come base per la sua risignificazione.

Conclusioni

Per quanto parziale, quindi, l'attività di ricerca del laboratorio AIMAC in ambito europeo offre un interessante osservatorio per apprezzare i cambiamenti che, negli ultimi dieci anni, hanno caratterizzato sia l'evoluzione del concetto di patrimonio sia il ruolo del progetto architettonico nel processo della sua valorizzazione; anche al di là della specifica prospettiva con cui l'unità di ricerca ha complessivamente affrontato il tema. Da un lato, infatti, si è passati da un'idea di bene culturale formalmente sancita dalle istituzioni preposte alla conservazione e alla trasmissione del sapere a quella emergente da un processo di riconoscimento collettivo, articolato secondo diversi, e talvolta confliggenti, criteri di valutazione. Dall'altro, invece, il progetto è passato dal rappresentare un oggetto di analisi comparativa per la formulazione di linee di indirizzo relative a possibili operazioni future al costituire lo strumento di un processo sintetico di conoscenza, trasformazione e condivisione di specifici patrimoni locali. Il che si è riflesso, da una parte, in una moltiplicazione interscalare dei beni culturali secondo un sistema additivo potenzialmente incrementale e, dall'altra, nella validazione del progetto come strumento costruttivo dei significati di un patrimonio architettonico, urbano o territoriale, in un processo caratterizzato da un maggiore coinvolgimento pubblico. Così, più la ricerca storica si apre a visioni non

consensuali del passato, più il progetto è chiamato a costruire terreni d'incontro in questo senso, attraverso un'attività interpretativa finalizzata, in primo luogo, a definire il valore condiviso e pubblico di un bene, soprattutto in una prospettiva futura. Lo stesso valore, cioè, capace di trasformare quello stesso bene in una risorsa per la comunità.

Note

¹ <https://rm.coe.int/1680083746>.

² http://www.jpi-culturalheritage.eu/wp-content/uploads/Vision-Document_17-June-20101.pdf.

³ Finanziato e avviato nel 2011, nell'ambito dell'EC Seventh Framework Programme, il progetto si è concluso nel 2015. Oltre al Politecnico di Milano (Luca Basso Peressut - Coordinatore generale, Gennaro Postiglione e Francesca Lanz) hanno collaborato altri otto partner: Newcastle University, Università di Napoli "L'Orientale", University of Glasgow, Royal College of Art, Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Copenhagen Institute of Interaction, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Milano.

⁴ http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20150916/164249296_8862.pdf.

⁵ Protrattosi dal 2012 al 2014, il progetto, finanziato dal programma EC-Culture 2007-13, ha visto la partecipazione del Politecnico di Milano (Gennaro Postiglione - Coordinatore generale), assieme ad altri cinque partner: Aalborg Universitet, Newcastle University, NTNU - Trondheim, Falstad Centre, Museo diffuso della Resistenza di Torino.

⁶ Il progetto, finanziato nell'ambito di Horizon 2020, è stato coordinato dalla Universitaet Klagenfurt. Oltre al Politecnico di Milano (Luca Basso Peressut, Francesca Lanz, Jacopo Leveratto e Suzana Milevska), ha visto la partecipazione di: Humboldt-Universitaet zu Berlin, Universitetet i Oslo, Zürcher Hochschule der Künste, Zurigo, Hosman Durabil, Romania, Naturhistorisches Museum, Vienna, The University of Edinburgh, Uniwersytet Jagiellonski, Cracovia, University of Ulster, Društvo za doma e raziskave, Lubiana.

⁷ <http://www.traces.polimi.it/>. Per un quadro completo, si vedano in particolare le pubblicazioni del *TRACES Journal*.

⁸ Finanziato nel 2019, nell'ambito dell'HERA Joint Research Programme, il progetto è coordinato dalla Newcastle University, con la partecipazione del Politecnico di Milano (Francesca Lanz, Jacopo Leveratto e Francesca Gotti) e di: Warsaw University, University of Amsterdam, Zentrum für Zeithistorische Forschung.

⁹ <https://research.ncl.ac.uk/encounterpoints/>.

Didascalie

Fig. 1: Progetto *MeLa* - Scatole della Memoria, Red Location Museum di New Brighton, Sudafrica; fotografia di Dave Southwood.

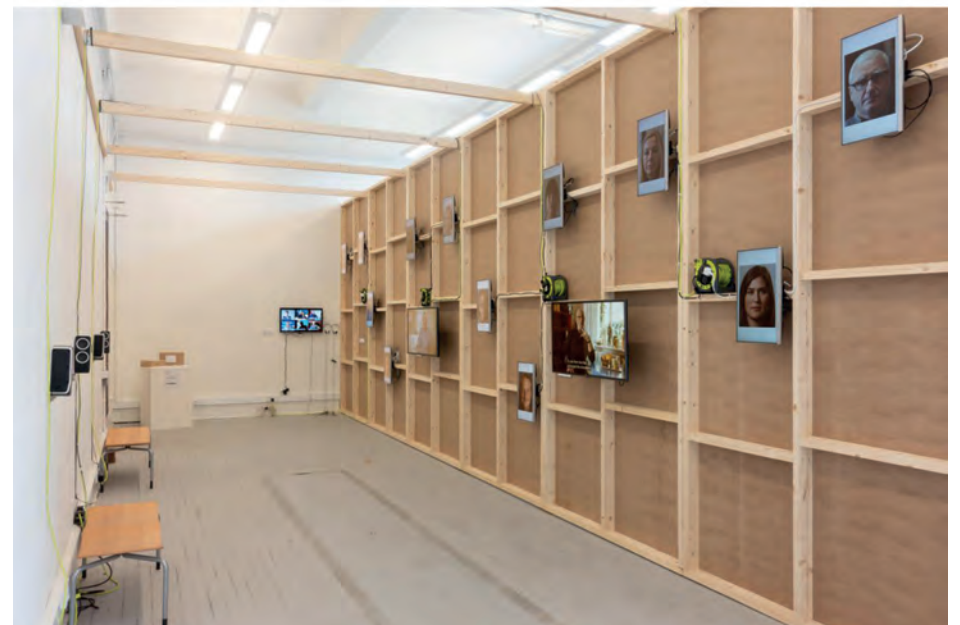




Fig. 2: Progetto *REcall* - Ignigo Giner Miranda, Juan Mejia del Valle, Roberto uribe Castro, Henar Rieviere Rios, Horacio Gonzalez Cesteros (2014), *Melting Traces*, proposta progettuale nell'ambito della ricerca REcall; disegno degli autori.

Fig. 3: Progetto *TRACES* - Tal Adler con Linda Fibiger, John Harries, Joan Smith, Anna Szöke, Maria Teschler-Nicola, Ola Wojtkiewicz, Callum Fisher, Francesca Lanz e Jacopo Leveratto (2018), *Dead Images*, mostra realizzata nell'ambito del progetto TRACES all'ECA, Edimburgo; progetto allestitivo di Francesca Lanz e Jacopo Leveratto; fotografia di Tal Adler.

Fig. 4: Progetto *En/counter/points* - ConstructLab (2019), *We'll find ways*, progetto ad Hasselt, Belgio.

Bibliografia

- Gregory Ashworth e John Tunbridge (1996), *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York, John Wiley & Sons,
- Michela Bassaneli, Viviana Gravano, Giulia Grechi e Gennaro Postiglione (2014), a cura di, *Beyond Memorialisation: Design for Conflict Heritage*, Milano, EU-Polimi.
- Luca Basso Peressut e Clelia Pozzi (2012), a cura di, *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*, Milano, EU-Polimi.
- Brian Graham e Peter Howard (2008), a cura di, *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Aldershot-Burlington, Ashgate.
- Jacopo Leveratto (2019), "Domestication as Pacification: Public Space Design in Post-Soviet Countries", in Evinc Dogan, a cura di, *Reinventing Eastern Europe: Imaginaries, Identities and Transformations*, London, Transnational Press, pp. 131-142.

A partire dallo spazio pubblico: infrastrutture ambientali e sociali per nuovi paesaggi

Monica Manfredi

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca, dottore di ricerca, ICAR 12, monica.manfredi@polimi.it

L'idea che l'architettura trovi ragione, legittimità e fondamento nella natura dei luoghi, nelle forme del paesaggio, nella struttura della città, costituisce principio di riferimento per i temi svolti nel Laboratorio di progetto e costruzione dell'architettura che ho tenuto durante l'anno accademico 2018/19 presso il Politecnico di Milano.

Il laboratorio ha aderito al progetto didattico della Scuola AUIC: "Riformare Periferie. Milano Metropolitana" ¹, concentrandosi sull'area di Porto di Mare con il suo intorno urbano e di campagna agricola, sulla linea della ferrovia dismessa di Chiaravalle e sulla presenza di numerose cascine in gran parte in abbandono. ²

I temi di progetto sono stati proposti agli studenti come esercizi in cui la pratica dell'architettura cerca e instaura uno stretto legame con il territorio, le sue potenzialità, le sue criticità e lo fa a partire dallo spazio pubblico inteso come infrastruttura ambientale e sociale.

In questo modo l'architettura diventa parte sostanziale della progettazione del paesaggio, della riqualificazione ambientale e del rinnovamento urbano.

L'obiettivo del laboratorio è stato quello di costruire un insieme di progetti alla scala urbana e territoriale che arrivassero sino al dettaglio dell'architettura, volti a restituire alla città un ambito ampio, oggi degradato e abbandonato di territorio situato in una periferia a cavallo tra la città costruita e il Parco agricolo Sud di Milano, definendo strategie di rivalorizzazione del patrimonio storico esistente così come delle risorse naturalistiche, ambientali e infrastrutturali.

In questo modo, lo spazio pubblico aperto può istituire una riforma della periferia agendo al contrario, questa volta dal fuori al dentro, dall'esterno al centro della città, per sperimentare nuove opportunità e creare nuove occasioni. Esso può diventare una sorta di infrastruttura ambientale che si fa carico di una serie di questioni come la gestione delle acque, la bonifica dei suoli inquinati, la costruzione di microclimi urbani, il miglioramento della qualità dell'aria, ma può diventare anche struttura di rifondazione urbana e infrastruttura sociale se progettato in modo da consentire usi e attività collettive variabili e temporanee per poter accogliere nuovi modi di abitare.

I pretesti della forma

“E intendo qui per approssimazione il processo che viene descritto da “ciò che si approssima” ad un risultato, disegnando allo stesso tempo il percorso e il punto di arrivo. L'approssimazione non è qui sinonimo di superficialità, quanto piuttosto un'attitudine alla perfezione.”
(Roberto Collovà)

Le ragioni della costruzione vanno cercate, selezionate e a loro volta costruite come i “pretesti” che possono confermare la necessità della forma architettonica e del paesaggio, in un processo di acquisizione di senso a cui ci si avvicina per approssimazioni successive secondo sequenze di prove e abbandoni. L'architettura si configura dunque nel progetto e nella sua costruzione attraverso il procedere di una esperienza.

LabTI, Laboratorio Tutti Insieme, è un acronimo che sottolinea come i gruppi di studenti avessero il compito di lavorare insieme sulla istruzione dei temi di progetto e sulla indagine e analisi del luogo per costruire un patrimonio comune di conoscenze da condividere e fare invece progetti distinti ma coerenti con gli stessi obiettivi di riqualificazione urbana secondo principi di miglioramento delle qualità ambientali e sociali. Ai problemi costruttivi hanno affiancato problemi di sostenibilità dell'opera, insieme ai problemi dell'abitare collettivo e della rigenerazione urbana hanno considerato una valutazione dell'investimento economico in funzione di una analisi multicriteria.

Alla forma dell'architettura hanno contestualmente integrato la forma dello spazio aperto portandoli a sistema e cercando per ogni progetto una soluzione compatibile e coerente con le soluzioni dei progetti degli altri gruppi: soluzioni componibili in un collage di proposte che si integrano per immaginare un possibile rinnovamento della periferia.

L'area e i temi di indagine sono stati assegnati e sono stati definiti gli obiettivi come pretesti per la costruzione della forma del paesaggio, mentre nessuna forma dell'architettura e dello spazio pubblico è stata definita a priori.

Lo spazio pubblico inteso come infrastruttura ambientale prende ad esempio a tema della propria configurazione fisica la gestione della quantità e qualità dell'acqua, la decontaminazione dei suoli inquinati, l'incremento della biodiversità, la produzione di biomassa per la produzione di energia, il rallentamento della velocità dei mezzi privati, il potenziamento della mobilità lenta, l'incremento della dotazione vegetale per la riduzione della CO₂, la creazione di microclimi urbani per la creazione di confort e per la riduzione dei consumi energetici nelle architetture. Lo spazio pubblico come infrastruttura sociale prende ad esempio a tema della propria configurazione fisica la costruzione di housing sociale integrato a funzioni collettive e pubbliche, l'offerta di luoghi e opportunità dell'abitare all'aperto infrastrutturati in modo da consentire diversi usi possibili e il ribaltamento delle centralità urbane verso gli ambiti vasti e aperti delle periferie.

L'housing sociale, viene ripensato sperimentando nuove ipotesi di soluzione della richiesta abitativa di emergenza assumendo caratteri di provvisorietà. L'architettura stessa ne comunica la temporaneità diventando un contenitore che crea condizioni di qualità ambientale adeguata, come “macchine” che si orientano e deformano nelle soluzioni tecniche e nelle geometrie in funzione delle loro prestazioni e sostenibilità, per ospitare sorte di campeggi al coperto dove gli spazi privati si riducono al minimo e si incrementano invece le funzioni comuni e i servizi collettivi, proponendo una offerta abitativa per diverse categorie sociali. Allo stesso tempo l'architettura così ibridata gioca sul piano della costruzione di spazi urbani per uso pubblico e collettivo offrendo opportunità di spazi all'aperto scoperti e coperti riconoscibili e diversamente utilizzabili.

Le piste ciclabili sono intese come infrastrutture di recupero del territorio e di connessione e superamento delle barriere infrastrutturali esistenti, diventando una sorta di mappa e di guida alla sua visita e conoscenza. Cascine, tracciati storici, spazi abbandonati “disponibili” sono visti come risorse “disposte”, per dimensione e opportunità, ad accogliere sperimentazioni di nuovi modi di abitare.

L'incremento della biodiversità e il biorisanamento dei suoli vengono integrati alla costruzione di luoghi da abitare, le case e le capanne per

Costruzioni di ambienti umidi, di piantagioni per la produzione di biomassa, sistemi di rallentamento del traffico, sistemi di laminazione, riutilizzo e rallentamento delle acque piovane, entrano nella composizione estetica dello spazio pubblico che si esprime figurativamente come una sorta di scultura a terra, un paesaggio in divenire che acquisisce dal mondo vegetale l'estetica dell'indeterminatezza, la variazione nel tempo, il senso del non finito.

Conclusioni per partire

I temi della progettazione del paesaggio devono trovare un fondamento di legittimazione nel contribuire al miglioramento della qualità ambientale sia in termini di riduzione dell'inquinamento già esistente che di quello prodotto nella costruzione, gestione, manutenzione dei luoghi dell'abitare, devono intervenire nella riqualificazione e nel confort ambientale con una specifica attenzione all'utilizzo, risparmio e valorizzazione del patrimonio esistente.

La progettazione del paesaggio assume in sé dunque non unicamente un carattere estetico legato alla percezione di immagini catturate dallo sguardo e ripercorse dalla memoria, ma da forma ai luoghi, trasformandoli in senso geografico, con obiettivi strutturali di gestione e recupero delle risorse sino a portare a tema architettonico l'intervenire su problematiche di valore ecologico e ambientale.

La ricerca di soluzioni alle questioni ambientali ha condotto a comporre termini prima opposti in nuove inedite identità, come unione degli opposti o come ossimori: forestazione urbana, campagne urbane, bosco verticale, orto urbano, tetto giardino ...

Forse allora possiamo provare ad indagare ancora l'ibridazione di elementi prima ben distinti e l'accostamento di elementi contrari per trovare ambiti di sperimentazione architettonica e urbana con inedite potenzialità figurative e funzionali che contengono, intrinsecamente, per funzione, ruolo e dimensione, i temi della infrastruttura ambientale e sociale.

Nello spazio della periferia, tra la città consolidata e le aree agricole del parco sud, in luoghi dove il progetto può sperimentare misure e relazioni che la città compatta non consente, si possono "riconoscere ordini e re-





lazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio”⁴ sui quali appoggiarci per immaginare, dentro a questi, “grandi vuoti pieni come degli inediti di spazi pubblici metropolitani. È qui, dove si confonde il confine tra città e campagna, dove ci si apre a quella mescolanza ambigua tra morfologie di città e segni della campagna, che si possono sperimentare nuove ipotesi di spazio pubblico, in cui il parco e il paesaggio diventano occasioni di fondazione di un nuovo modo antico di abitare. È nelle aree metropolitane che il progetto di un paesaggio ibrido, urbano e agricolo insieme, può ribalta quelli che erano i retri in fronti cosicché la periferia si riscatta proponendosi alla città come un nuovo centro, ricca di opportunità e di dimensioni altrimenti impossibili.”³ Qui la parola patrimonio assume la sua accezione vasta che comprende le consistenze architettoniche, urbane o infrastrutturali, gli edifici storici e persino le rovine, i tracciati e i terreni agricoli, la memoria del luogo e le sue potenzialità e aspirazioni, così come i contesti ambientali, lo strato fertile del suolo, l’acqua con le sue diverse provenienze, le consistenze arboree e la varietà della fauna ma anche le aree in abbandono e degrado così come i monumenti di valore storico. Tutto questo si propone all’occhio dell’osservatore come un patrimonio di opportunità su cui fondare “la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città”⁴.

Note

¹ Per Ri-formare Periferie vedi LA SCUOLA AIUC PER MILANO
http://www.riformaremilano.polimi.it/?page_id=2858
http://www.riformaremilano.polimi.it/?page_id=2942

² Aree di progetto:
 B1_ “Porto di Mare è una località nella zona sud di Milano, tra il confine della città e il quartiere Corvetto. Quest’area deve il suo nome ad un progetto del 1917, mai terminato, che prevedeva la costruzione di un porto fluviale che collegasse Milano prima al Po e da lì al mare Adriatico. Oggi si presenta come un margine periferico e frammentato, confine tra il tessuto urbano e un vasto sistema di aree verdi segnato dalla permanenza di alcune cascine e dalla presenza di attività di carattere produttivo e artigianale; il fatto che quest’area sia stata utilizzata come cava e come discarica di rifiuti ha portato al manifestarsi di importanti problemi ambientali. Diversi progetti di riqualificazione, molti dei quali rimasti solo su carta, si sono susseguiti negli anni.” <http://www.riformaremilano.polimi.it/?p=2782>

S1_ “Storia e contesto territoriale rappresentano i capisaldi attraverso i quali compren-

dere questo nucleo storico decentrato dalla città. A tracciarne il confine troviamo Cascina Grangia, situata ai limiti del borgo di Chiaravalle, risalente al 1200 e ad oggi in completo stato di abbandono e Cascina San Bernardo, collocata nel cuore del Parco della Vettabbia, dove sono riconoscibili la maglia agraria storica quasi completamente intatta, alcuni filari alberati lungo il corso del fiume e numerosi canali irrigui. A metà tra questi due nuclei, i vecchi binari della ferrovia di Chiaravalle ormai in disuso dai lontani anni 50 e oggetto di una proposta di recupero ambientale da parte dell'associazione Binario Verde.” <http://www.riformaremilano.polimi.it/?p=2807>

Area in gialli chiaro (vedi Fig. 1) _ Il laboratorio di Progetto e Costruzione dell'Architettura, che ho guidato con i professori Ing. Andrea Bassi (Estimo) e Ing. Alberto Perdomi (Tecnica delle Costruzioni) e con gli architetti Paolo Carlesso e Matteo Maggioni, ha scelto di considerare anche questa area per poter mettere a sistema le opportunità progettuali rispetto al contesto.

Si tratta della parte dell'area nominata Porto di Mare che oggi è gestita da Italia Nostra Milano Nord – Centro di Forestazione Urbana e che presenta i maggiori problemi di inquinamento ambientale e di degrado sociale, per essere stata usata come discarica di rifiuti, anche abusivi, e per ospitare al suo interno il cosiddetto “boschetto della droga”, una delle principali piazze di spaccio e consumo della Lombardia. Il lavoro degli operatori, dei volontari cittadini e della Amministrazione, sta cercando di restituire alla città questo luogo abbandonato da decenni. <http://www.boscoincitta.it/porto-di-mare/>

³ Monica Manfredi, “Meno male che il progetto fa acqua”, in YB YouBuild n.7, pagg. 70-75, Virginia Gambino Editore S.r.l., Milano, marzo 2018

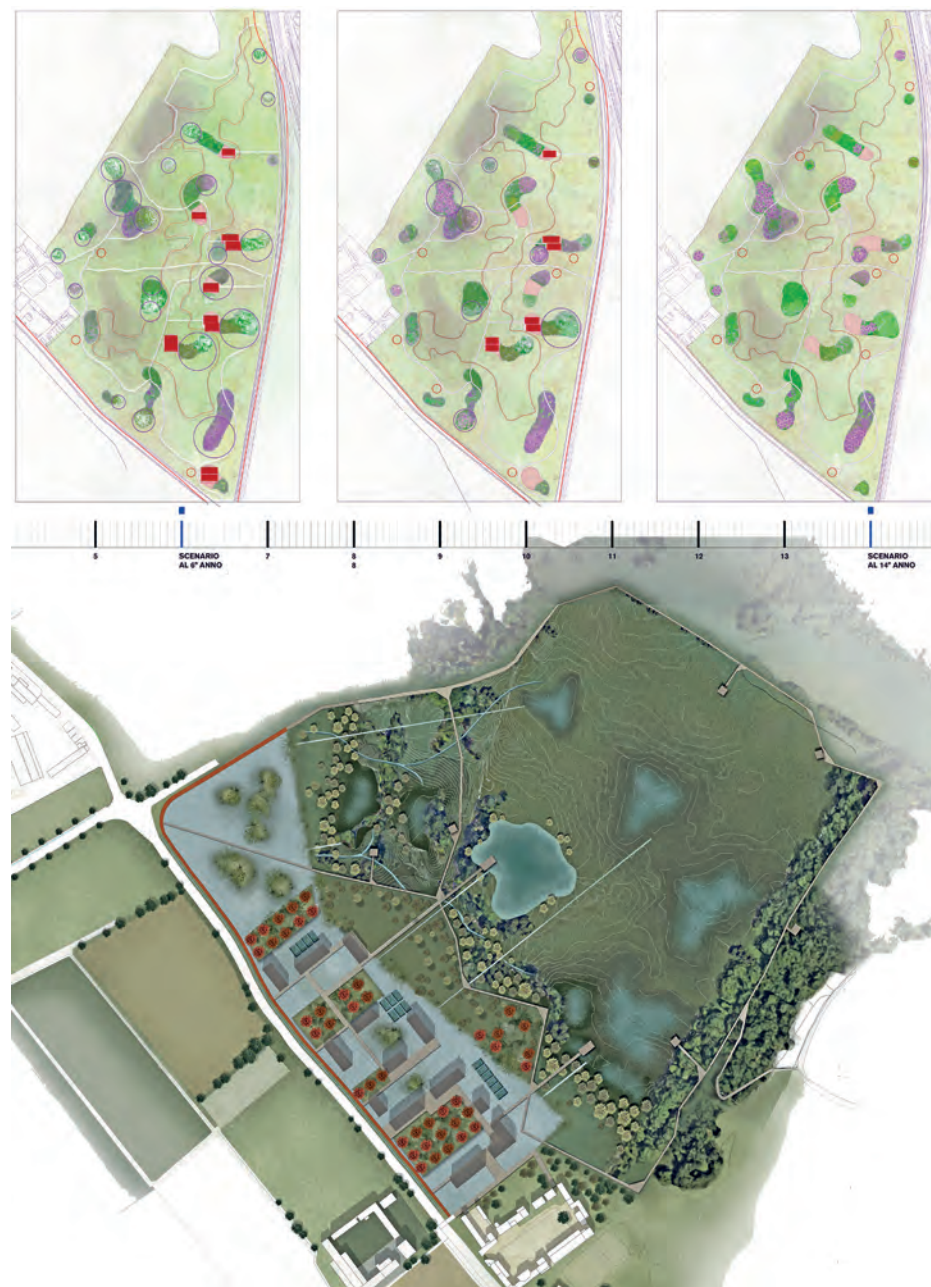
⁴ In IL PROGETTO DI ARCHITETTURA COME INTERSEZIONE DI SAPERI Per una nozione estensiva di patrimonio,VIII Forum ProArch, UNINACAMPANIA, POLIBA, CALL.

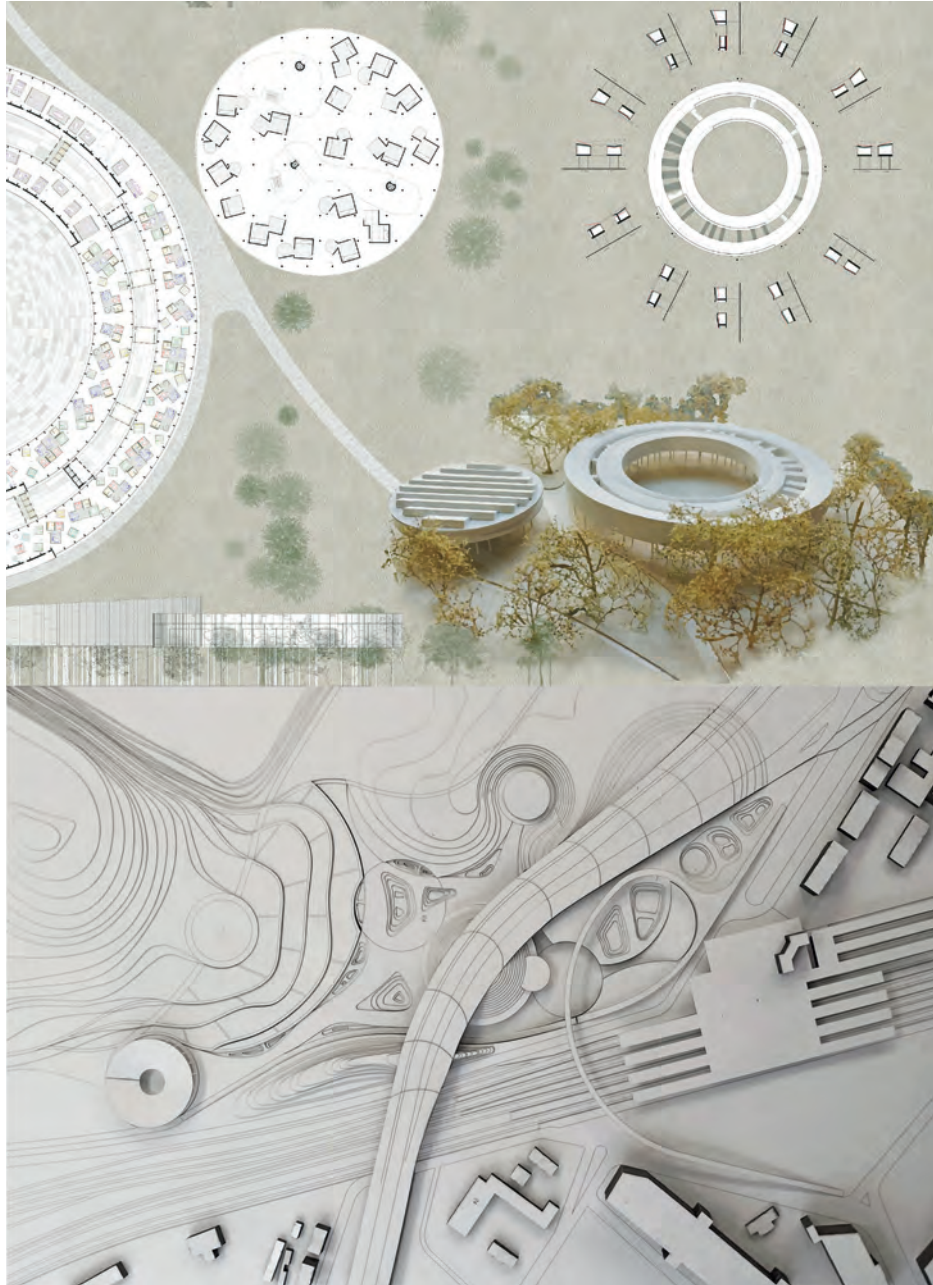
Didascalie

Fig. 1: In giallo le aree di progetto ²; in alto a sinistra masterplan del progetto “Sperimentando Porto di Mare”, area B.1, studenti: Marianna Addabo, Tommaso Sartor, Enrico Valerio, Beatrice Villa, Xiao Xu; sotto masterplan del progetto “COLTIVAMI UN P-ORTO PER TUTTI”, area B.1, studenti: Giovanna Senise Drolshagen, Laura Vanazzi.

Fig. 2: A sinistra schema planimetrico con dettagli grafici, progetto “SuperCycleMI”, area S.1 e parte di Porto di Mare - Italia Nostra con estensione verso la stazione di Rogoredo, studenti: Simone Dellatorre, Arianna Invidiato, Giorgio Raffaeli, Francesca Tovaglieri; a destra materplan del progetto “L'ORTO BOTANICO DI PORTO DI MARE”, area S.1 e Porto di Mare - Italia Nostra parte, studenti: Francesca Beggio, Sara Fornasier, Valentina Ongaro, Micol Zucchini.

Fig. 3: In alto Bioparco, scenari di decontaminazione al primo, sesto e quattordicesimo anno, area Porto di Mare - Italia Nostra, parte, studenti: Camilla Bolognesi, Davide Bregoli, Giulia De Benedetti, Oliviero Martini, Stefano Togni; in basso masterplan del progetto “IDROPAESAGGIO PER PORTO DI MARE”, area B.1 e Porto di Mare - Italia Nostra





sulla via San Dionigi, parte, studenti: Lorena Anello, Silvia Brianti, Francesca Longoni, Maela Preda.

Fig. 4: In alto plastico e stralcio di planimetria con prospetti e schemi di sezione del progetto “Housing Ring: The safety island”, area B.1, studenti: Deborah Banfi, Clelia M. Bonardi, Annamaria Caronno, Lorenzo Rinaldi; in basso plastico del progetto “Cycl Way – PortaMI”, area Porto di Mare - Italia Nostra, parte, con estensione verso la stazione di Rogoredo, studenti: Jessica Anzil, Francesca d’Andrea di Pescopagano, Federica Di Meo, Beatrice Van Wijk.

Bibliografia

Paola Antonelli + Ala Tannir (2019), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, Milano, Triennale di Milano con Mondadori Electa S.p.A.

Pierre Bélanger (2017), *Landscape as infrastructure*, Abingdon and New York, Routledge

Charles Waldheim (2017), *Landscape as Urbanism: A General Theory*, Princeton, Princeton University Press.

Simon Swaffield (2002), *Theory in landscape architecture: a reader*, Editore: University of Pennsylvania

Carlo Masera, Francesco Borella (2002), *Verde a scala metropolitana: Strategie e metodi di sviluppo e gestione*, Milano, SMownPublishing

City as nature, n° 157, Milano, Editoriale Lotus, 2015

Geography in motion, n° 155, Milano, Editoriale Lotus, 2014

Landscape Urbanism, n° 150, Milano, Editoriale Lotus, 2012

Lotus in the fields, n° 149, Milano, Editoriale Lotus, 2012

Lotus navigator/5, Fare l’ambiente, Milano, Editoriale Lotus, 2002

Esplorare le aree di margine. Valori potenzialità e strategie di riqualificazione

Alessandro Massarente

Università degli Studi di Ferrara, ArcDes - Centro per lo sviluppo di servizi integrati di progettazione per la città, l'ambiente e il paesaggio, professore associato, ICAR 14, msslsn1@unife.it

Alice Gardini

Università degli Studi di Ferrara, ArcDes - Centro per lo sviluppo di servizi integrati di progettazione per la città, l'ambiente e il paesaggio, dottore di ricerca, ICAR 14, grdlca@unife.it

Esplorare le aree di margine significa indagare la periferia, quel patrimonio architettonico misconosciuto ma di significativa rilevanza sociale, economica e ambientale, rappresentato dai quartieri residenziali realizzati nella seconda metà del Novecento in Italia come in Europa, da tempo interessati da fenomeni di degrado e di radicale trasformazione delle necessità e degli usi, sia degli edifici che degli spazi urbani e paesaggi urbani circostanti.

Queste parti di città unitariamente progettate con l'obiettivo di trovare soluzioni permanenti ai bisogni dell'abitare e opporsi alla continua espansione delle periferie del secondo dopoguerra, oggi descrivono la città contemporanea attraverso il processo continuo di modificazione di tutti i propri dispositivi d'uso.

La nozione estesa e più ampia di patrimonio non può non includere questi territori, costituiti da paesaggi urbani, nei quali è necessario attuare in prima istanza il riconoscimento del valore degli ordini preesistenti rinvenibili anche nei manufatti. Questi ultimi se pur non annoverati tra le testimonianze esemplari e note dei quartieri Ina casa, costituiscono una diffusa e cospicua risorsa del nostro territorio, un patrimonio del passato recente, adatto a indagare e riflettere sugli indirizzi e le metodologie per affrontare la necessaria trasformazione.

Il patrimonio esistente

Riletture e bilanci della città pubblica novecentesca dovrebbero innanzitutto sgomberare il campo da quei luoghi comuni che la vedono solo ambito dell'emarginazione e del degrado. Un ribaltamento più recente del punto di vista sulla città pubblica e sulle periferie porta a osservare i quartieri come esito materiale di diverse e intrecciate storie, di interazione dei saperi: di città, di spazio, di società, di politiche abitative, di processi e metodi di edificazione che hanno contribuito a costruire l'urbanistica moderna e la città contemporanea; come traccia della storia di comunità di cittadini, dei differenti modi d'uso degli spazi individuali e collettivi, residenziali e di relazione e dei tempi delle loro modificazioni. Un nuovo punto di vista conduce poi a riconoscere a questi quartieri un valore patrimoniale e documentario che non può non sollecitare progetti e azioni di riqualificazione e tutela.

Nella fase storica corrente, caratterizzata dalle differenze presenti a diverse latitudini, si riscontrano una varietà di risposte al tema dell'abitare. Queste realtà odierne che derivano dall'applicazione, omologata nel secolo scorso, dello stesso modello abitativo fatto di edifici in linea e a torre, ha dato origine a differenti visioni unite dall'evoluzione degli stessi principi di base compreso il rigetto del quartiere dormitorio. Le attuali differenze possono essere meglio osservate nelle sperimentazioni europee specialmente nel recupero degli insediamenti residenziali in Francia, il Paese investito dall'eredità dei *Grands Ensembles*.

Tra i primi tentativi vi è l'idea di stabilire nuove metodologie per un maggior sfruttamento e occupazione del suolo. Queste ipotesi sono accomunate dalla tesi che rifiuta la dissoluzione della città, e insegue quindi ancora il modello razionalista e speculativo. Sarà con il programma delle *ville nouvelles* che dal 1965 si attuerà una rottura netta con la pratica dei *grands ensembles* del periodo precedente.

Nei decenni successivi le strategie di intervento in questi quartieri, saranno orientate a interventi progettuali basati sulla divisione e l'articolazione dei volumi, applicando nuove morfologie di strade ed isolati, alla ricerca di un uso significativo e tendenzialmente più pubblico dei piani terra, accarezzando la visione urbana contenuta nella forma della città storica fatta di coesione edilizia ed estrema differenziazione nelle destinazioni. Tra le priorità vi è quella di adeguare gli alloggi sociali a una società molto cambiata in meno di vent'anni, mentre compare la parola fatale demolizione¹.

Nel patrimonio edilizio dei blocchi sociali esistenti si condensa l'idea di una politica abitativa sbagliata capace di produrre spazi eccessivamente normati e segregativi, di qui la ricerca di un compromesso tra demolizione e riabilitazione, che trova concretezza nei progetti degli anni Novanta delle *Banlieues* incentrati sul valore del patrimonio delle periferie e sul potenziale di urbanità delle stesse.

Nel dibattito pubblico il termine stesso 'demolizione' tra il 1996 e il 2001 cede il posto a dizioni come 'ristrutturazione urbana' o 'riabilitazione urbana', a indicare la nuova filosofia di un programma strategico che inquadra l'azione pubblica di queste realtà in un processo di

ridefinizione della prospettiva della città futura, come si stava verificando anche in altri Paesi europei.

Tutto è cambiato: modelli di vita, modelli edilizi, organizzazione urbana, ma anche economia, servizi e naturalmente paesaggio. Ma non tutto è perduto per questi grandi complessi: si tratta di densificare, perché contrariamente a quanto si pensa di solito quei quartieri sono a bassa densità, a causa delle norme sulle distanze fra edifici, sui parcheggi, su gli pseudo spazi verdi.

La nuova idea di riqualificazione passa attraverso l'idea di fare città. Costruire la città quindi sostituendo, frazionando, densificando come strategia di riqualificazione rapida e risparmio di spazio sfruttando nuove tecniche di composizione architettonica e urbana: tra gli esempi più noti *Tour Bois le Prêtre*² a Parigi.

Il caso di Este

In questo quadro si colloca il testo: '*Esplorare le aree di margine. Valori, potenzialità e strategie di riqualificazione del quartiere Pilastro a Este*'. Il libro è dedicato alla presentazione dei risultati di una ricerca svolta dall'Università di Ferrara per conto di un Ente pubblico, in parte proprietario di un patrimonio edilizio costituito da un quartiere residenziale realizzato nella seconda metà del Novecento. Il caso di Este, un centro urbano di circa 16.000 abitanti in provincia di Padova, è in questo senso emblematico: per le dimensioni del quartiere in rapporto al centro urbano; per la commistione di alloggi e aree di pertinenza; per le condizioni di degrado che tale patrimonio rivela anche in relazione ai sensibili cambiamenti subiti dai modi dell'abitare contemporaneo.

La ricerca ha avuto come principale obiettivo quello di definire un quadro conoscitivo il più possibile completo relativo al quartiere Pilastro a Este, attraverso la raccolta sistematica e lo studio di tutti i documenti a disposizione e reperibili presso archivi ed enti pubblici, relativi al quartiere, e in particolare alle parti di proprietà pubblica e di interesse pubblico. La redazione del quadro conoscitivo e lo studio preliminare dell'area si è concordato potessero portare alla definizione di linee guida, utili per individuare possibili finanziamenti

pubblici, di livello regionale, nazionale o europeo, per la riqualificazione e la valorizzazione, anche per fasi, del quartiere.

Il lavoro del gruppo di ricerca si è articolato in quattro ambiti di indagine principalidocumentati nel libro. La prima parte del libro, si occupa delle principali trasformazioni urbane nel settore sud della città, che hanno interessato questa parte di Este, prima della realizzazione del quartiere. Vengono successivamente analizzate, con maggiore dettaglio, le trasformazioni urbane nel quartiere e sviluppate alcune letture mirate degli strumenti urbanistici vigenti nel territorio del Comune di Este, quali elementi conoscitivi per la valutazione delle politiche di riqualificazione in atto relative al quartiere e alla città. Infine vengono esposti i risultati dello studio dello stato di fatto degli edifici e degli spazi urbani del quartiere, attraverso un'analisi cartografica delle aree esterne e degli spazi urbani, un'analisi degli assetti proprietari degli edifici e delle aree esterne, un'analisi architettonica degli edifici distinti per tipologie edilizie. L'analisi cartografica delle aree esterne e degli spazi descrive sei specifici tematismi relativi al quartiere oggetto di studio: viabilità; parcheggi pubblici e privati; aree verdi pubbliche e private; servizi e spazi pubblici; accessibilità e *slow mobility*; reti ed energia; rischio e resilienza.

L'analisi architettonica degli edifici per tipologie è stata finalizzata a descriverne i principali aspetti fisici, attraverso schede di analisi dedicate, corredate di immagini, elaborati grafici e testi.

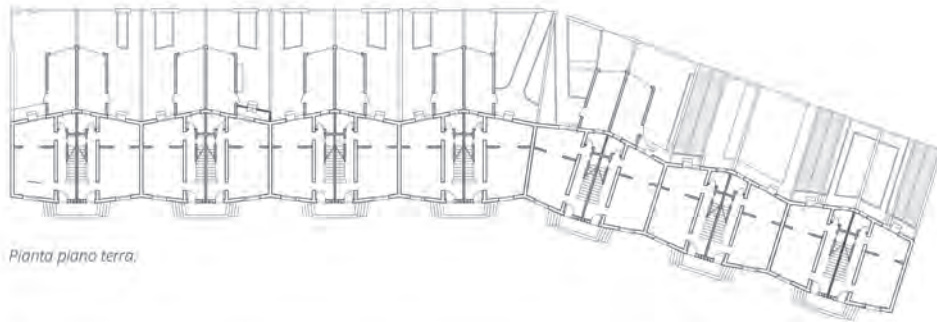
Questi dati riassumono dimensioni e caratteristiche peculiari del patrimonio edilizio residenziale del quartiere, costituendo la base di conoscenza necessaria per qualsiasi intervento dedicato alla tutela, conservazione, valorizzazione o trasformazione, anche solo di parti, di tale patrimonio.

Nella seconda parte del libro, si sono delineati i principali valori e potenzialità del quartiere attraverso alcuni elementi conoscitivi e possibili strategie.

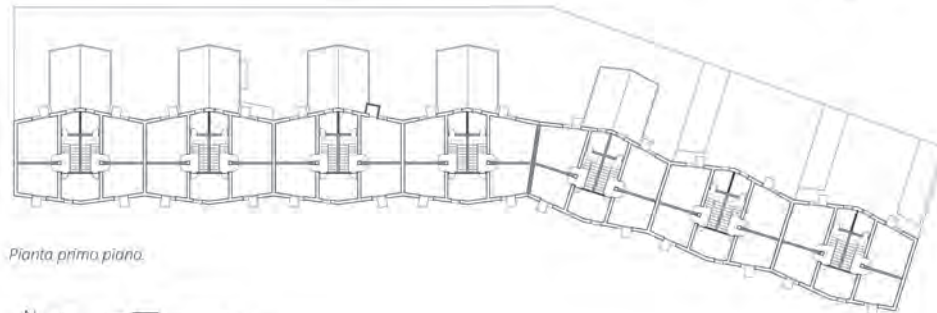
I principali elementi conoscitivi in campo urbano e architettonico sono stati esplorati attraverso il confronto di alcuni casi studio e *best practice*, sia a livello nazionale che internazionale, dedicati al recupero di edifici residenziali, anche attraverso tecniche di *retrofit* energetico.



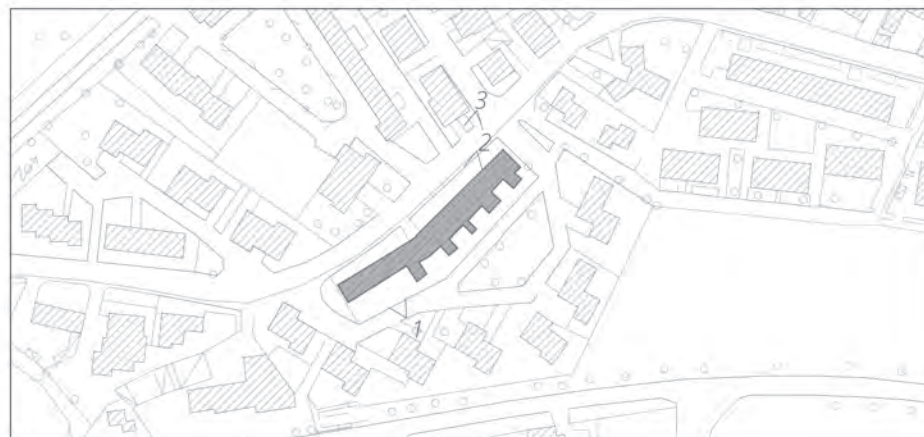
STATO ATTUALE: PIANTE



Pianta piano terra.



Pianta primo piano.



Estratto Carta Tecnica Regionale, scala 1:2000

A conclusione della seconda parte del libro il quadro dedotto è stato utilizzato per mettere a punto alcune possibili strategie di intervento a scala urbana, definire possibili tipi di azioni di riqualificazione ambientale ed energetica degli edifici, valutare infine comparativamente i conseguenti scenari di trasformazione.

Note

¹ Parola formulata pubblicamente nel 1975 nel *Libro bianco* di Robert Lion.

² Tour Bois le Prêtre, Parigi. Progetto di ristrutturazione di Druot Lacaton & Vassal 2011

Didascalie

Fig. 1: Tour Bois le Prêtre, Parigi. Copyright@Druot Lacaton & Vassal 2011

Fig. 2: Scheda stato attuale, edificio a schiera, quartiere Pilastro, via Grandi Este. planimetrie p.terra e p.primo, pg.80 in *Esporare le aree di margine*

Fig. 3: Scheda stato attuale, edificio a schiera, quartiere Pilastro, via Grandi Este, estratto carta tecnica regionale, pg.80 in *Esporare le aree di margine*.

Bibliografia

Jean Christophe, Bailly (2013), *La Phrase urbaine*. Seuil, Fiction & Cie.

Paola, di Biagi (2002), " idee di quartiere e costruzione di città", in *Area n° 61*, Firenze, New business media srl.

Alice, Gardini (2018), "la residenza collettiva, strategie applicate al patrimonio esistente.Ina casa e il contesto internazionale contemporaneo", in Alice Gardini, Alessandro Massarente (a cura di), *Esplorare le aree di margine. Valori, potenzialità e strategie di riqualificazione del quartiere Pilastro a Este*. Ferrara, ArcDesPress.

David, Mangin (2004), "La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine", In *Les Annales de la recherche urbaine*, N°99, Parigi, De la villette.

Progetto tra città e campagna. La rigenerazione delle maglie periferiche

Nicola Parisi

Politecnico di Bari, dICAR - Dipartimento per l'Ingegneria Civile e l'Architettura, ricercatore universitario, nicola.parisi@poliba.it

Le città oggi presentano una chiara e definita struttura nella quale è possibile individuare con sufficiente chiarezza parti con caratteri espressi. Ognuna di queste parti possiede qualità evidenti e presenta problematiche che spesso si riscontrano in molte realtà. Con un'approssimazione accettabile possiamo sicuramente quasi sempre riscontrare: un nucleo antico compatto evolutosi nella sua struttura sino al XVIII secolo; un'espansione settecentesca ed ottocentesca che ha inglobato gli insediamenti extra moenia precedenti fuori il tracciato delle mura; una corona d'espansione, contigua alla precedente, della prima metà del XX secolo che spesso si fonde per caratteri al tessuto ottocentesco; un'ampia superficie consecutiva caratterizzata dall'attività edilizia post bellica che si sostanzia nella prima espansione del 'boom economico' e nella seconda ondata di insediamenti, perlopiù residenziali, del trentennio a cavallo tra XX e XXI secolo. Ogni realtà ovviamente declina in caratteri singolari queste 'parti urbane' anche in relazione alla dimensione ed alla caratterizzazione geomorfologica del suo territorio. Tra questi anelli di sviluppo della città v'è però l'ultimo che si contraddistingue dagli altri in maniera più netta per alcune peculiarità: maggior estensione di superficie; densità edilizia completamente differente; mix funzionale quasi del tutto assente; contiguità irrisolta con i paesaggi naturali ed agricoli; alto tasso di microcriminalità; degrado sociale; scarsa qualità urbana e probabilmente molti altri. Il progetto di architettura non può affrontare il tema della rigenerazione delle periferie senza l'ausilio di apporti disciplinari esterni alla materia che arricchiscono la conoscenza ed accompagnano con più efficacia il progetto di trasformazione che ambisce a non invecchiare 'sulla carta'. Il saggio affronta questo nodo mediante un'applicazione diretta su un contesto urbano dell'area metropolitana di Bari mediante una corale azione della composizione architettonica affianco alle tecniche sui processi partecipativi, alle azioni di pianificazione urbanistica in atto, alla evoluzione delle opere pubbliche finanziate da fondi europei, alle politiche di gestione della sicurezza, della legalità, della sostenibilità ambientale e della qualità della vita.

Il disegno urbano è sempre stato una mediazione critica tra i fondamenti della disciplina architettonica, i principi insediativi propri della sfera so-

ciali e le condizioni geografiche (climatiche, di accessibilità, di sicurezza) della città stessa, che si rivela, dunque, come la risposta concreta di tale composizione dialettica. L'utopia del moderno, l'idea di sviluppo infinito e di progressiva discontinuità dal richiamo della tradizione storica disciplinare hanno rappresentato per buona parte del secolo scorso le forze dominanti della trasformazione verso la nuova 'idea di città'.

Appare oggi sempre più difficile praticare la strada dell'idea architettonica d'insieme, del disegno ragionevole e coerente delle singole parti in relazione tra loro, capace di individuare un'identità urbana complessiva, perché queste forze, come spinte centrifughe, hanno condotto l'espressione architettonica ai confini della città, con una sostanziale indifferenza verso l'interpretazione dei luoghi e la ricerca di un nuovo equilibrio tra le parti. Questa crescita e conquista incessante della città moderna procede di pari passo con la riflessione sulla qualità del 'margine' tra antico e nuovo e tra nuovo e paesaggio, troppo spesso non interpretato oppure informe e disgregato. L'archetipo della periferia è costruito sull'alternanza suburbana tra edilizia residenziale, inserti rurali residuali e quartieri monofunzionali che l'hanno resa, spesso, l'habitat ideale della modernità e incubatrice delle classi più povere del tessuto sociale.

La periferia, quindi, è divenuta col tempo l'indicatore spaziale di un disagio fatto di distanza dal centro, carenza di infrastrutture e servizi, tensione sociale, senso di emarginazione, offrendosi come una nuova sfida per quel ramo dell'architettura contemporanea rivolto alla riconquista e reinterpretazione del paesaggio urbano.

È necessario mettere in discussione strumenti disciplinari, procedure di pianificazione, gerarchie estetiche per riaprire la discussione non tanto sulla periferia in sé, quanto piuttosto su come oggi la cultura politica e progettuale siano in grado di dare risposte agli interrogativi a cui per un secolo si era tentato di rispondere, prima con il principio della periferia urbana e poi con i programmi di riqualificazione.

Come trasformare positivamente la città diffusa?

Come riscattare il valore della qualità architettonica degli ambienti urbani?

Come operare nel progetto in 'intima' collaborazione con figure e discipline molto differenti tra loro.

Un caso applicato per progettare la rigenerazione

«L'architettura è oratoria della potenza per mezzo della forma»¹.

La citazione del grande filosofo tedesco esprime in poche battute idiomatiche tutta la forza di un progetto d'architettura. Un progetto d'architettura che diventa profonda riflessione, interpretazione ed esperienza critica se applicato ad un caso concreto, come quello affidato ad un gruppo di studenti del Laboratorio di Progettazione Architettonica al terzo anno del Corso di Laurea Magistrale in Architettura. È stato chiesto loro di confrontarsi con un contesto urbano molto particolare della città di Bitonto, situato a ridosso del tessuto consolidato del dopoguerra come margine periurbano del versante orientale della città. Un contesto periferico in via di consolidamento dominato dalla funzione residenziale, strutturato sugli assi radiali in uscita dal centro urbano verso il territorio rurale e delimitato a Sud dal ciglio della Lama Balice, importante risorsa di naturalità ed elemento fortemente caratterizzante per lo sviluppo della città. Operando con la consapevolezza di importanti politiche in atto inerenti anche il mondo del welfare, del sociale e della sicurezza ed muovendosi direttamente nel quartiere con i cantieri della partecipazione e della conoscenza che hanno consentito loro di affiancarsi agli abitanti e provare ad interpretare meglio la 'domanda' prima di immergersi nell'attività del progetto. Partendo dalle caratteristiche fisiche degli ambiti individuati e dalle loro intrinseche potenzialità, focus del progetto è stato il ridisegno del margine urbano con il territorio rurale attraverso la riorganizzazione dello spazio pubblico e dell'impianto morfologico e funzionale. Il percorso progettuale, condotto a partire da un attento studio del contesto, si è concluso con quattro differenti proposte, riflesso di altrettanti particolari approcci con cui si è declinato il tema di partenza.

Un progetto 'verde'

Questa prima sperimentazione tipologica per il tessuto periurbano studiato parte da una carenza rilevata: un verde di qualità in grado di valorizzare questi ambiti.

L'ipotesi progettuale, coerente con la potenzialità del luogo, si contraddistingue per il potenziamento della componente ambientale e paesaggistica attraverso la progettazione del verde per migliorare la qualità

degli spazi urbani ed elevare il benessere dei cittadini. La strategia mira alla riduzione delle superfici asfaltate impermeabili, a vantaggio dell'incremento delle cosiddette 'infrastrutture verdi' che, oltre a guidare la riqualificazione complessiva del contesto, riconnettono il territorio rurale, favorendo la progettazione di un bordo permeabile tra lo spazio urbano e quello della campagna. Le principali esternalità di un intervento così condotto sono la promozione di attività agricole tipicamente urbane come orti sociali, fattorie didattiche e agricoltura sociale e l'attivazione di sistemi economici locali con immediato riflesso in azioni di tutela della componente rurale. Un aspetto rilevante del progetto è la strategia dell'esproprio di fazzoletti di aree private con l'obiettivo della ricostruzione di reti di percorsi naturali più organici; quindi una riduzione dello spazio privato a vantaggio dello spazio pubblico che ambisce a riconsegnare agli abitanti un quartiere più 'verde'.

La compenetrazione graduale fra città e campagna

La sostenibilità è un tema trasversale nell'ambito dei processi di trasformazione urbana: rappresenta un approccio, un metodo da applicare a tutti i temi riguardanti la struttura urbana in vista del raggiungimento di un più alto equilibrio nelle strategie di miglioramento della città.

Legato al tema della sostenibilità urbana è il secondo progetto sviluppato, risultato corale di azioni a valere sugli ambiti della mobilità, dell'edificato e del verde di prossimità. La scelta è stata orientata alla rigenerazione dei fronti edificati che costituiscono le quinte architettoniche delle strade che, radialmente a partire dal centro urbano consolidato, conducono verso la campagna. L'obsolescenza edilizia, unita alla strada percepita solo come contenitore dei flussi di traffico, è uno dei fattori di rilievo del degrado ambientale e sociale, quindi intervenire su questo doppio binario significa incidere sul volto e sulla percezione del contesto urbano nell'ottica di un deciso miglioramento della sua qualità espressiva. Questa strategia è accompagnata da interventi di rigenerazione puntuale secondo la logica dell'agopuntura verde che migliora il benessere ambientale, la qualità dell'aria e dello spazio pubblico e mitiga l'impatto paesaggistico dell'insediamento verso il paesaggio rurale con cui dialoga. Lo spazio di bordo viene, con questa declinazio-





ne progettuale, ridisegnato nell'ottica della progressiva fusione dei due sistemi territoriali città/campagna con la logica della compenetrazione reciproca graduale. Il confine della città si smaterializza in un'area di transizione dove con gradualità la campagna acquisisce spazi nella città e gli edifici urbani abitano lo spazio agricolo.

La strada come esperienza dello 'spazio urbano'

Da sempre la rete viaria è stata il principale motore dello sviluppo urbano e, secondo una logica corretta, questa dovrebbe essere subordinata alle esigenze della vita associata degli uomini. E', quindi, proprio la diversa qualità connettiva del tessuto urbano che differenzia le dinamiche innovative delle diverse aree e rappresenta il valore aggiunto in grado di attirare o favorire processi sinergici tra i diversi 'attori urbani'. Le infrastrutture, considerate il cardine di questa terza proposta progettuale, diventano l'occasione per la costruzione di nuovi spazi pubblici e risorse di servizi per la città, nell'ottica della loro declinazione in strumenti attraverso i quali è possibile guidare la rigenerazione urbana verso obiettivi di innovazione e sostenibilità. Il progetto prende forma a partire da una strategia di estensione verso la campagna delle strade urbane radiali senza occupare lo spazio naturale posto tra le nuove maglie urbane in espansione che invece rappresentano dei condotti preferenziali di verde verso la città. Con un ripensamento delle componenti spaziali dell'urbanistica, specializzandole in direzione verticale: le infrastrutture, quindi, veicolo di fruizione dello spazio pubblico si dispongono, con i relativi servizi e attrezzature, ad un livello più alto, lasciando ad una quota inferiore lo spazio privato della residenza, sede dei «valori di rapporto interno»² fra le diverse dimensioni dell'architettura a misura d'uomo. Un progetto le cui finalità sono state condivise mediante il confronto con le aspettative del mondo della scuola che occupa con diverse sedi l'area.

Urban landmark

Quarto e ultimo 'ingrediente' per la rigenerazione della maglia periferica analizzata è l'edilizia specialistica, spesso fenomeno urbano accentratore dello spazio pubblico. Il progetto interviene sulla densità edilizia e sul sistema di relazioni tra edifici, piazze, strade, verde, quindi sulla for-

ma della città, sulle relazioni tra costruito e spazio aperto, sulla necessità di costruire luoghi abitabili e adatti ad essere vissuti e frequentati. Come già osservava Quaroni, «l'architetto deve portare alla costruzione della città la sua qualità: il disegno, inteso come strumento per dare "figura e espressione di forma" alla città»³; questo obbliga a ripensare l'intero processo progettuale, arricchendolo, come in questo caso, da 'casi paradigmatici' connessi alla struttura morfologica del contesto.

La costruzione di edifici pubblici che si configurano come nuovi landmarks, capisaldi capaci di intessere le relazioni tra i 'fatti urbani', traccia delle nuove linee-forza per il progetto, capaci di ridefinire in senso innovativo la qualità degli spazi urbani e di integrare in modo nuovo e alternativo architetture e spazi entro una riorganizzazione complessiva della forma urbana. In un luogo, come quello della periferia, al margine della città dove sono dominanti grandi vuoti e territorio non-urbani, il tema delle nuove centralità può diventare un'interessante linea-guida della trasformazione, in cui punti di riferimento specialistici hanno il ruolo di orientamento e misurazione visiva e fisica della geometria del paesaggio. Un esperimento progettuale condiviso anche con stakeholder nel settore dei servizi che hanno dimostrato di apprezzare le soluzioni di un isolamento degli edifici che si immergono nel paesaggio agrario di confine.

Come trasformare, dunque, positivamente la città diffusa? Attraverso quattro esempi concreti si è cercato di dare 'forma' all'interrogativo iniziale intorno a quali regole morfologiche dare al disegno urbano della periferia, agli spazi nel costruito, quali servizi e attività si dimostrano organiche e compatibili con il nuovo sistema di relazioni, quale nuovo equilibrio possa stabilirsi con la geografia e la storia del luogo, quali i rapporti sinergici tra progetto e istanze provenienti sia dal contesto degli abitanti che da quello degli attori economici. Attività di progetto che è partita in tutti i quattro casi da una disamina della reale situazione in itinere relativamente alle trasformazioni in atto: progetti già finanziati e resi esecutivi da cantieri già attivi; strategie di sviluppo approvate che guidano le candidature a fondi per le trasformazioni urbane; processi di partecipazione in atto seguiti dall'Urban Center di città. In tutti i casi le





soluzioni previste non si pongono mai in contrasto ai processi in atto e quando ne mettono in discussione delle parti lo fanno mediante un'elaborazione alternativa praticabile secondo iter di gestione pubblico-amministrativa possibili.

Il disegno della città diviene, così, un pantano, nel corso del quale le scelte, politiche e architettoniche, si sostanziano in segni che assumono significati diversi a seconda dell'identità e del valore che si intende assegnare all'immagine della città.

Note

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, 1888

² Ludovico Quaroni (1996), *Lezione B: Struttura sociale e struttura fisica*, in id. *Il Progetto per la città. Dieci lezioni*, Roma, Edizioni Kappa, p. 31.

³ Ludovico Quaroni (1967), *La torre di Babele*, Padova, Marsilio editore, p. 19.

Didascalie

Fig. 1: Planivolumetrico sulla strategia degli 'urban landmark'

Fig. 2: Planivolumetrico sulla strategia della 'città verde'

Fig. 3,4,5,6: Ricostruzioni virtuali di progetto

Bibliografia

(a cura di) Francesco Alberti, Pino Brugellis, Federico Parolotto (2014), *Città pensanti. Creatività, mobilità, qualità urbana*, Macerata, Quodlibet editore.

Vittorio Gregotti (2011), *Architettura e postmetropoli*, Torino, Einaudi editore.

Richard Ingersoll (2004), *Sprawltown. Cercando la città in periferia*, Roma, Meltemi editore.

Rob Krier (1982), *Lo spazio della città*, Milano, CittàStudi editore.

Ludovico Quaroni (1996), *Il Progetto per la città. Dieci lezioni*, Roma, Edizioni Kappa.

Carlo Ratti (2013), *Smart city, Smart citizen*, Milano, Egea edizioni.

Bernardo Secchi (2005), *La città del ventesimo secolo*, Bari - Roma, Laterza editore.

Topografie industriali. Il recupero del deposito del Carbone come nuovo landmark della grande miniera

Giorgio Peghin

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR, Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore associato, ICAR 14, giorgiopeggin@unica.it

Adriano Dessì

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR, Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, docente a contratto, ICAR 14, adrianodessi@unica.it

Il recupero della Grande Miniera del Carbone di Serbariu, nella città di fondazione di Carbonia, che ha ricevuto nel 2011 un riconoscimento internazionale con il Premio del Paesaggio del Consiglio d'Europa, è un processo che va avanti con continuità da ormai quasi vent'anni. In questo progetto segnato da una nuova idea per il paesaggio, gli edifici, memorie e identità collettiva della miniera connotati da funzioni industriali - depositi, sale argani, tornerie, ecc. – e amministrative, come la palazzina della Direzione, gli uffici e gli archivi, sono stati restaurati e restituiti a nuovi usi: museali, per la ricerca e la formazione, per la conservazione della memoria.

Tra questi manufatti, il più ambiguo ma allo stesso tempo originale per forma e dimensioni, è l'ex Deposito del Carbone, una collina artificiale troncoconica che contiene un'anima cava in mattoni pieni, aperta in sommità e una camera ipogea quadrata alla base. Questa architettura essenziale aveva il compito di fungere da piccolo bacino di primo immagazzinamento che, attraverso nastri trasportatori e carrucole, doveva contenere il carbone estratto dal sottosuolo e portato in superficie dai grandi pozzi di estrazione.

Il suo restauro, avviato nel 2014¹, ha aperto una riflessione progettuale sulla necessità di far riemergere la forma precisa, iconica, obliterata dalla vegetazione infestante e dall'incuria del piazzale minerario e, dall'altro, di non perdere la sua matrice storica e infrastrutturale, anche se decaduta e difficile da restituire.

Infrastruttura o topografia artificiale?

Spesso si è ridotta l'immagine della Grande Miniera del Carbone di Serbariu ai suoi edifici più significativi e a quelli che, come la palazzina della Direzione, le sale argani con i pozzi o la Lampisteria, sono stati interessati da interventi di restauro e destinati a nuovi usi collettivi.

Nel 1991, dopo l'acquisizione definitiva da parte del Comune dell'intera area ex-mineraria e l'inizio di un suo recupero integrale, l'area è diventata sede in cui si sono attivati luoghi per la diffusione della cultura e della memoria mineraria, della ricerca, di una nuova industria tecnologica per il Carbone sostenibile. Con il restauro della Lampisteria, conservato ne-

gli elementi materiali originari ma dotato di nuovi spazi funzionali e di un moderno sistema impiantistico, si è istituito il Centro Italiano della Cultura del Carbone, il CICC, un museo che restituisce i significati tecnologici e antropologici dell'universo del carbone, con un'esposizione permanente sulla storia del carbone, della miniera e della città di Carbonia e un 'deposito attivo', luogo di raccolta ed archiviazione delle documentazioni e degli oggetti raccolti o donati dagli ex minatori.

Tuttavia, nel breve periodo di attività della miniera (1938-64), così come in quello brevissimo della costruzione di Carbonia (1937-38), quello che si fonda non è solo un nuovo ordinamento sociale e produttivo - con i relativi edifici funzionali e di rappresentanza - quanto un intero paesaggio nelle sue forme più evidenti, dalle geografie alle sistemazioni idrauliche, dalle infrastrutture alle nuove ecologie indotti dall'attività mineraria, destinati ad alterare in modo irreversibile lo spazio antropico pre-moderno caratterizzato, invece, dalla bassa densità delle 'catastrofi insediative' precedenti. Antonello Sanna afferma riguardo a tale momento trasformativo: «questi vent'anni sono però bastati a rimodellare potentemente la geografia dei luoghi: nascono nuove colline di sterili, strade e ferrovie convergono sulla Grande Miniera e da essa partono per le destinazioni urbane e portuali, nuove e avanzate installazioni che importano le tecnologie più innovative in uno dei paesaggi più immobili e pre-moderni d'Europa»². Si afferma in sostanza che i piani su cui si verificano le profonde trasformazioni novecentesche relative allo sviluppo industriale di una delle aree più periferiche dell'arretrato meridione italiano - e ancor di più europeo - sono molteplici e che la vicenda delle città di fondazione, pur emblematica e ricca di interesse per l'architettura, va inquadrata in un processo di riassetto paesaggistico totalizzante che passa per le infrastrutture, le modellazioni della terra e soprattutto il poderoso - e veramente avanzato - progetto del sottosuolo.

Se da un lato tali trasformazioni - che per la produzione carbonifera sono concentrate nei decenni intorno alla metà del novecento, tra i '40 e i primi anni '70 - hanno impresso nel paesaggio profonde tracce di carattere fisico ma anche immateriale, queste hanno progressivamente costituito un nuovo codice del territorio che nell'artificialità della topografia trova una possibilità di chiara lettura.

Lo dimostrano le due 'figure' che in questo periodo si ripetono diffusamente e caratterizzano fortemente il paesaggio sulcitano-iglesiente: i conici 'neri' del carbone accumulato sulle banchine portuali³ e sui piazzali minerari in attesa di essere trasportato lungo le rotte del Mediterraneo e i versanti 'rossi' degli scarti metalliferi, i cosiddetti 'fanghi', riversati sui rilievi naturali, che ancora oggi ne costituiscono una delle immagini più veicolate e tutelate⁴.

Il carbonile - o deposito del carbone - costituiva una di queste topografie, una delle più importanti e strategiche all'interno del processo produttivo. Una sorta di 'ziqqurat-magazzino', costituita da un tronco di cono interno fatto di mattoni - dove scivolava il materiale - sostenuto da una collina artificiale contenuta da un muro di trachite alla base e in sommità. Un interessante sistema ibrido tra natura e artificio, topografia e infrastruttura, che pur nelle sue ridotte dimensioni - la 'collina' ha infatti un diametro alla base di circa 28 metri - rappresenta la sintesi del paesaggio della miniera, nonché un importante 'iconema'⁵ territoriale.

Il progetto di restauro

In passato questa struttura era fondamentale per il funzionamento della miniera, e si collocava, infatti, in una zona ai margini delle aree di lavorazione ma limitrofo alla grande laveria (oggi non più presente) ed alle infrastrutture ferroviarie. Lo dimostrano alcune foto storiche nelle quali le sovrastrutture metalliche la celavano alla vista esterna, come anche una piattaforma sopraelevata in calcestruzzo con leggero piano inclinato, distante circa dieci metri, che avvicinava i carrelli al deposito per favorire il carico del carbone prima manuale, poi attraverso i nastri trasportatori.

È proprio questo 'imbuto' di mattoni che penetra nel terreno entro un grande silos sotterraneo che consente a questa 'topografia' di stare in piedi, sostenuta alla base da un anello metallico che media la sezione circolare del tronco di cono con quella quadrata della camera ipogeica. L'unica discontinuità all'interno di questa superficie conoidale interna e del pendio terroso esterno è costituita dall'ingresso a galleria, un piano inclinato che consentiva l'accesso diretto dei minatori e di carrucole di carico dal piazzale della miniera.

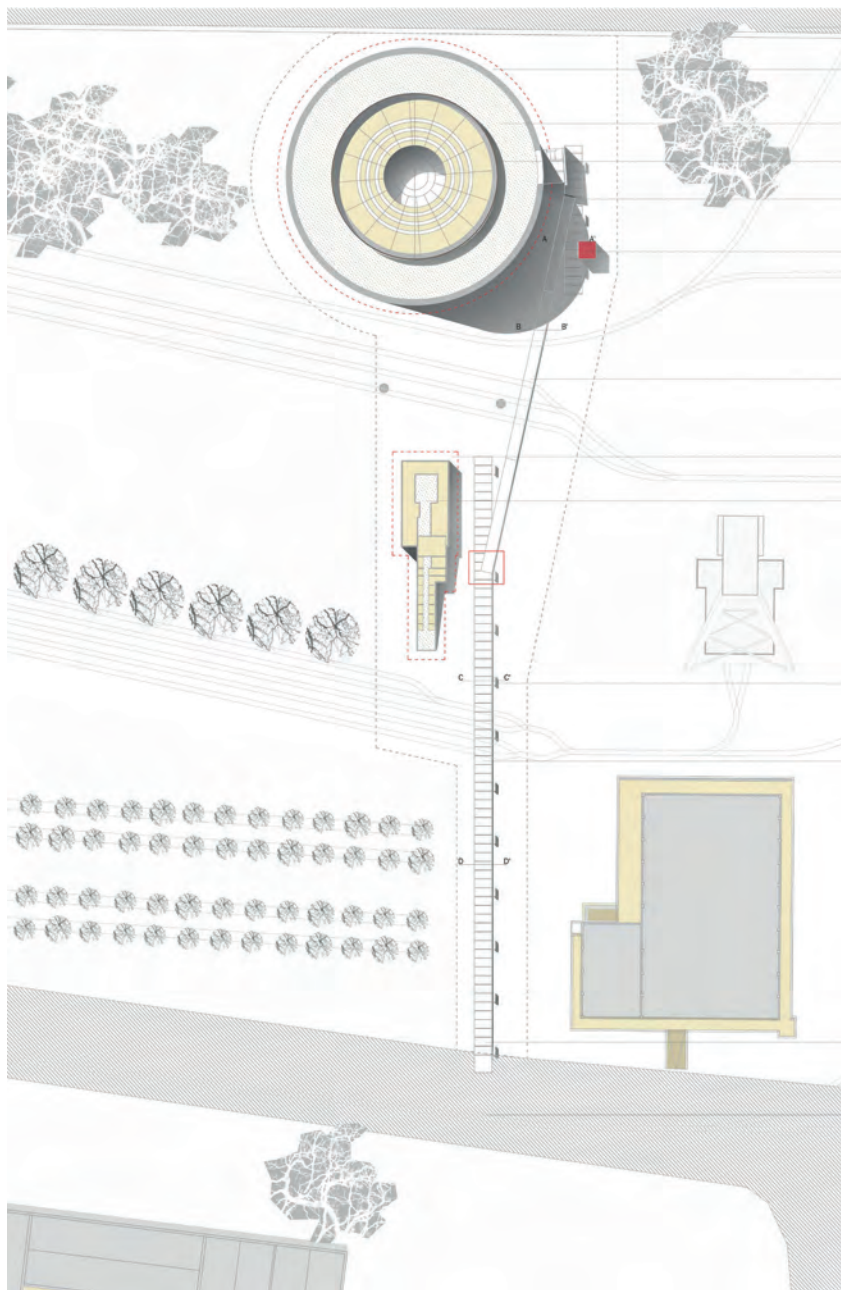
Nel 2014 il deposito si presentava come un manufatto decontestualizzato e fortemente degradato soprattutto nelle parti strutturali principali - l'anello basamentale di trachite e arenaria e il coronamento in mattoni - e aveva ormai perso gli elementi di connessione con l'intorno, con i pozzi, le laverie e il sistema di carico e trasporto del minerale, a causa della scomparsa di tutti gli elementi industriali in ferro che consentivano il suo funzionamento e dell'incuria e della vegetazione che avevano infestato il piazzale e tutte le aree aperte della miniera.

Il valore di riconoscibilità attribuito a questo semplice ma singolare manufatto risiede nella scelta del suo recupero come elemento in grado di integrare e rafforzare il sistema della miniera già definito, predisponendo un ulteriore elemento per la visita e la restituzione del sito originario. Proprio per questo motivo gli obiettivi del progetto sono stati quelli di offrire uno dei luoghi della visita all'intero sistema museale.

Tuttavia, come spesso capita quando si tratta di restauro del patrimonio moderno e, ancor di più, quando questo è costituito non da architetture eccellenti o manufatti di pregio ma dal lascito infrastrutturale e da elementi un tempo funzionali alla produzione, si pone la questione interpretativa del principio à *l'identique* contrapposto al 'caso per caso', anche se forse è più giusto considerare questi 'residui' come «patterns e frammenti esistenti dell'uso industriale da prendere, sviluppare e reinterpretare con una nuova sintassi, interlacciati in un nuovo paesaggio»⁶. Il progetto ha conservato il manufatto come una struttura sostanzialmente aperta - se si eccettua il camminamento della galleria che attraversa in sezione la massa strutturale del manufatto - interpretandolo, però, come un 'monumento' della memoria al cui interno custodisce uno spazio suggestivo che richiama il lavoro e le vicende, anche tragiche, della miniera. Un memoriale che chiude l'itinerario di visita dell'intero sito.

In questa duplice lettura dell'origine e del ruolo contemporaneo, il progetto si è limitato ad un intervento di ripulitura e di consolidamento delle strutture murarie - alcune di particolare interesse costruttivo come il basamento murario ad opus incertum - alla modellazione dello strato di suolo che riscopriva i versanti artificiali con la ricomposizione di un humus capace di ospitare essenze in grado di consolidarlo e di offrire efflorescenze capaci di segnalarlo al variare delle stagioni.





Ma, soprattutto, ha introdotto un nuovo coronamento, unico elemento che si discosta in modo eloquente dallo stato originale: un anello di acciaio corten in sostituzione del vecchio muro d'attico divelto che consente la restituzione a *landmark* di questo edificio, segnalando il suo nuovo ruolo senza rinunciare alla natura meccanica e all'originalità della sua costruzione.

La galleria in pendenza, infine, consente l'accesso ai visitatori alla camera ipogea di pianta quadrata, un grande *impluvium* costruito in calcestruzzo a vista con una vasca d'acqua di nuova realizzazione su cui si riflettono i nomi dei minatori stampati nelle pareti, un intervento ancora in allestimento.

Il progetto ha consentito anche di riorganizzare gli spazi esterni e le superfici in terra del manufatto con camminamenti e messa a dimora di essenze verdi così da definire una parte del parco aperto della miniera. Il nuovo accesso al deposito avviene, così, attraverso un percorso 'a spezzata' costituito da tre 'tratti', primo tentativo di una sistemazione paesaggistica del piazzale attraverso il recupero delle vecchie alberature lungo i binari ferroviari. Il percorso realizzato in calcestruzzo 'lavato' è concepito con una successione di piastre 120x80 centimetri separate da un sottile giunto di 2 cm. che ripropone la metrica degli antichi binari e modula l'avvicinamento visivo al deposito. Questa 'misura' è rafforzata dalla presenza di piccoli totem in calcestruzzo che contengono i corpi illuminanti segnapasso. Una parte del percorso è inclinata e raccorda i due tratti che costituiscono l'inizio e l'arrivo al manufatto, 'aggirando' il deposito per consentirne l'accesso dalla galleria posta a sud: è realizzato con una pavimentazione continua in calcestruzzo lavato di larghezza inferiore ai precedenti camminamenti (1 metro). All'intersezione tra questi segmenti è posto un totem informativo realizzato secondo il design e il progetto dell'immagine coordinata della città di fondazione e dei CIAM (Carbonia, Itinerari di Architettura Moderna) previsto per tutti i luoghi significativi dei territori delle fondazioni carbonifere.

Il progetto delle aree esterne si è completato con la piantumazione di alcune essenze 'grasse' e tapezzanti a fioritura stagionale, la pulitura e l'evidenziazione di alcune specie vegetali ritenute storiche e il restauro della piattaforma di carico in calcestruzzo, in prossimità del deposito,

anch'essa precedentemente obliterata dalla vegetazione e fatta riemergere dal recupero dell'area.

Tale esperienza mostra l'importanza del progetto di architettura nel difficile e atipico lavoro di restauro dell'infrastruttura storica, in particolare di quella "minore", spesso trascurata, misconosciuta da una cultura prevalentemente orientata al recupero della 'grande storia'.

Tuttavia è attraverso queste esperienze che passa il difficile processo di ricostruzione 'memoriale' dei luoghi, di ricerca e delineamento di un'identità moderna dei nostri territori, la cui esperienza totalizzante e allo stesso tempo incompiuta del novecento ci ha lasciato paesaggi spesso difficili da interpretare e restituire ma con un forte portato di sperimentazione e originalità formale.

In tale interpretazione il restauro del deposito del carbone appare «un tassello di un progetto di suolo complesso e transcalare che individua e descrive il potenziamento di infrastrutture ibride a scala locale. E' la possibile sperimentazione di un suolo comune dove ascoltare le necessità, garantire gli interessi di tutte le parti coinvolte nei processi trasformativi e sostenere le politiche territoriali che promuovono la nuova infrastrutturazione antropica»⁷.

Note

¹ Il progetto di recupero intitolato "Riqualificazione paesaggistica e illuminotecnica degli spazi aperti nella grande miniera di Serbariu - Recupero e valorizzazione dell'ex deposito del Carbone", prog. arch. Giorgio M. Peghin, coll. arch. Susanna Curioni, arch. Carlo Pisano; prog. e Ddl arch. Adriano Dessi, anno 2014.

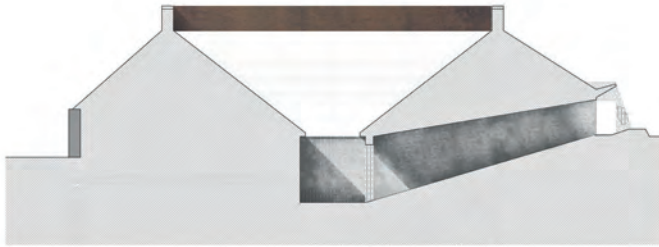
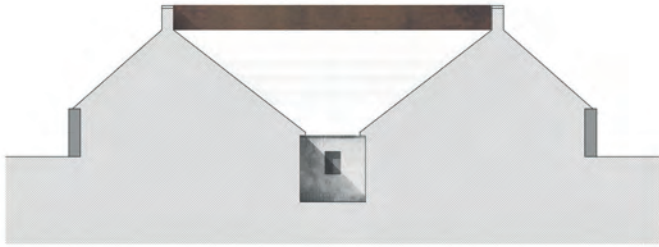
² Sanna, A., "i nuovi paesaggi delle miniere: la Grande Miniera di Serbariu" in La riqualificazione delle città di fondazione e dei paesaggi minerari moderni, da *Il Patrimonio Urbano Moderno. Esperienze e riflessioni per la città del Novecento*, a cura di Sanna, A., Peghin, G., p. 129.

³ Sono numerose le immagini storiche del piazzale della miniera e di quello dell'area Ponti, a Sant'Antioco, che costituiva, tra gli anni '30 e '40, il principale terminal minerario del meridione sardo; cfr. Adriano Dessi, *Paesaggi Lineari*, Gangemi editore, Roma, 2015.

⁴ Con DM del 10-06-1987 ai sensi della 1039 i fanghi rossi vengono associati agli edifici di archeologia industriale del complesso di Monteponi che siano stati costruiti prima del 1936 e dunque destinatari di tutela monumentale.

⁵ cfr. Eugenio Turri, *Semiologia del Paesaggio*, Marsilio, Venezia, 2007.





⁶Latz + Partner: Landschaftspark (IBA) Duisburg Nord , Bacino della Ruhr, *Landezine*, Gennaio 2011.

⁷Ceccon, P., "Il suolo comune delle bonifiche", in Peghin, G. (a cura di), *Paesaggi Minerari. Tecniche, politiche e progetti per la riqualificazione del Sulcis-Iglesiente*, Siracusa, LetteraVentidue, p.59.

Didascalie

Fig. 1: Infrastrutture e edifici nella Miniera di Serbariu a Carbonia. In primo piano i Pozzi. Archivio Storico Area, Carbonia, 1948.

Fig. 2: Stato del deposito del carbone nel 2014.

Fig. 3: Progetto di recupero dell'area del deposito del Carbone. Planivolumetrico.

Fig. 4: Foto del deposito alla consegna dei lavori, Maggio 2016.

Fig. 5: Sezioni e prospetto sud del deposito. Elaborati di progetto.

Bibliografia

Antonello, Sanna; Giorgio, Peghin (a cura di, 2011), *Il patrimonio urbano moderno, Esperienze e riflessioni per la città del Novecento*, Torino, Allemandi.

Giorgio, Peghin, (2010), *Quartieri e città del Novecento. Da Pessac a Carbonia. La tutela del patrimonio urbano moderno*, Milano, Franco Angeli.

Giorgio, Peghin (a cura di, 2019), *L'Architettura delle Miniere. Paesaggio, suolo, sottosuolo, terra*. Melfi, Libria.

Giorgio, Peghin, (2019), *Re-Mine. Architettura e modificazione nei territori minerari deindustrializzati*. Melfi, Libria.

Giorgio, Peghin (a cura di, 2016), *Paesaggi Minerari. Tecniche, politiche e progetti per la riqualificazione del Sulcis-Iglesiente*, Siracusa, LetteraVentidue.

Adriano, Dessì, Sara, Mucelli (2015), *Paesaggi Lineari. Il recupero dei vecchi tracciati ferroviari del Sulcis e dell'Iglesiente*, Roma, Gangemi.

Adriano, Dessì, (2019), *Le città della campagna. Il paesaggio rurale nel progetto urbano*, Milano, Franco Angeli.

Innovazione digitale per nuove forme dell'abitare

Massimo Perriccioli

Università, degli Studi di Napoli Federico II, DIARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 12, massimo.perriccioli@unina.it

Roberto Ruggiero

Università degli Studi di Camerino, SAAD - Scuola di Ateneo di Architettura e Design "Eduardo Vittoria", ricercatore universitario, ICAR 12, roberto.ruggiero@unicam.it

L'edilizia residenziale industrializzata: un patrimonio da riabilitare

La riabilitazione dei quartieri residenziali realizzati in Europa tra gli anni '60 e la fine degli anni '80 con sistemi e procedimenti industrializzati è oggi uno dei temi centrali nel dibattito sulla rigenerazione e valorizzazione del patrimonio costruito. Generalmente frutto di interventi di edilizia pubblica, tali quartieri costituiscono un patrimonio edilizio diffuso, spesso localizzato ai margini delle principali città europee, che nella seconda metà del '900 hanno costituito l'unica forma di risposta ai massivi fenomeni di inurbamento. Frutto di una cultura produttiva incentrata sui concetti di standardizzazione del prodotto e ottimizzazione dei processi, questa edilizia è generalmente caratterizzata da configurazioni spaziali monotone e ripetitive. Politiche tecnocratiche e programmi di corto respiro sono tra le cause del fallimento di un'esperienza che lascia sul campo un patrimonio caratterizzato, in molti casi, dalla scarsa qualità ambientale e dall'incapacità di fornire prestazioni tipo-tecnologiche adeguate alle esigenze degli abitanti. L'emergenza sociale che caratterizza molti di tali contesti edilizi, il raggiungimento di una prematura, talvolta acuta obsolescenza tecnologica e il progressivo frazionamento della proprietà (originariamente pubblica), sono ulteriori fattori di criticità per i quali appaiono inadeguati molti dei convenzionali interventi di rigenerazione urbana, di riqualificazione edilizia e di *retrofit* energetico¹. Anche sulla scorta di alcune, positive esperienze condotte negli ultimi anni in alcuni paesi europei, è necessario prefigurare per questo specifico campo dell'edilizia residenziale strategie di intervento che non si limitino esclusivamente al miglioramento degli aspetti fisici e prestazionali, ma che agiscano sulla qualità complessiva dei sistemi abitativi, anche in vista di una loro nuova e più efficace collocazione nel mercato immobiliare.

L'edificio come "sistema"

Il carattere "sistemico" che è alla base della concezione/produzione di questi edifici può essere assunto come punto di partenza per strategie rigenerative "dedicate" ad un patrimonio che nasconde, in molti casi, un "potenziale adattivo" più elevato di quello dell'edilizia tradizionale. Tale dato non deriva tanto dalla "disaggregabilità" dei sistemi costrut-

tivi impiegati, quanto dalla concezione sistemica propria dei metodi e delle logiche industriali con cui tali manufatti furono concepiti e costruiti. In accordo con studi e ricerche nel campo della Tecnologia dell'Architettura, l'edificio industrializzato è il prodotto dell'integrazione tra sistemi eterogenei che condividono una comune matrice geometrica modulare: il sistema ambientale, che pertiene allo spazio abitativo, e quello tecnologico, costituito dai sistemi ed i componenti che confinano e configurano tale spazio. In questa accezione l'edificio si configura come un organismo costituito da parti e da relazioni tra esse e, pertanto, prescindendo dalle specifiche tecniche costruttive impiegate, è suscettibile di riconfigurazioni "profonde", potendo operare separatamente sulle parti che lo compongono. Si prefigura in tal modo un possibile aggiornamento non solo tecnologico e prestazionale, ma anche qualitativo dell'intero sistema abitativo, potendo prevedere la completa rivisitazione degli edifici in termini funzionali, prestazionali e architettonici. Tale rivisitazione, per come si configura, potrebbe rivelarsi particolarmente adatta ad intercettare segmenti poco convenzionali della domanda abitativa. Tra questi, la domanda derivante dai nuovi fenomeni di nomadismo urbano, basata su istanze di temporaneità e imprevedibilità, potrebbe meglio di altre trovare risposte in un patrimonio che, proprio in virtù della sua natura sistemica, è potenzialmente adatto ad offrire soluzioni flessibili e configurazioni adattive.

Sistemi edilizi "riconfigurabili" per le nuove forme dell'abitare temporaneo

I fenomeni migratori che caratterizzano la recente storia europea rappresentano uno dei fattori principali di evoluzione di questa domanda (Goldscheider 2019). Si tratta di flussi ampi di "migrazione economica" che non si limitano alle richieste di asilo per motivi politici e/o umanitari ma che riguardano una nuova geografia del lavoro che sempre più tende a produrre mobilità e nuove forme di abitare temporaneo: studenti internazionali, lavoratori altamente qualificati, persone in cerca di migliori offerte di lavoro, "nomadi digitali", pendolari, lavoratori stagionali rappresentano alcune delle categorie alla base di una domanda abitativa che impone la ricerca di nuove forme di ricettività².

Le caratteristiche peculiari di tale fenomeno risiedono nel bisogno, da parte degli utenti, di soluzioni a basso costo, flessibili, adattive, temporanee - sia in termini di durata che di frequenza - che permettano di integrare esigenze di tipo lavorativo e abitativo. L'assoluta indeterminatezza e imprevedibilità di tale domanda, legata all'instabilità di molti fattori socio-economici propria della nostra epoca, impone la ricerca di politiche e strategie appropriate che individuino, tra le altre cose, gli ambiti del patrimonio esistente su cui agire e i paradigmi progettuali di riferimento per riallineare almeno parte di questa edilizia alle nuove istanze dell'abitare. Tale tipologia d'utenza chiede prevalentemente soluzioni abitative a carattere temporaneo e a basso costo, a fronte di un patrimonio e di un mercato edilizio generalmente impreparati ad assecondare questo tipo di domanda, anche per il carattere di "permanenza" alla base della cultura abitativa europea. L'adattamento del patrimonio edilizio industrializzato alle nuove forme dell'abitare temporaneo richiede, tuttavia, strategie radicali, innovative e tecnologicamente avanzate focalizzate non soltanto sull'*upgrade* profondo del patrimonio edilizio esistente ma anche sulla definizione di processi d'uso e di modelli di gestione dello spazio e dei suoi attori.

Una ricerca progettuale: dinamiche interattive e interfacce digitali per la configurazione dinamica dello spazio abitativo

La messa a punto di tali strategie è tra gli obiettivi del cluster di ricerca *Social Housing* della Società Italiana di Tecnologia dell'Architettura (SITdA), attivato a partire dal 2012. Emerge dalle ricerche e dalle sperimentazioni svolte in seno al cluster "una generale e diffusa distanza tra le istanze di temporaneità provenienti da alcuni settori dell'attuale domanda abitativa e le caratteristiche dall'attuale patrimonio edilizio; ma anche come il patrimonio edilizio industrializzato sia quello con il più alto potenziale di "conversione" alle istanze di una nuova cultura abitativa.

Nel 2018 la SITdA ha organizzato, nell'ambito del MADE expo 2019, *Re-Live* una *call for design* destinata a docenti, giovani ricercatori e laureandi delle scuole di architettura avente ad oggetto un'area a destinazione mista (residenziale/terziario) alla periferia sud-est di Milano.

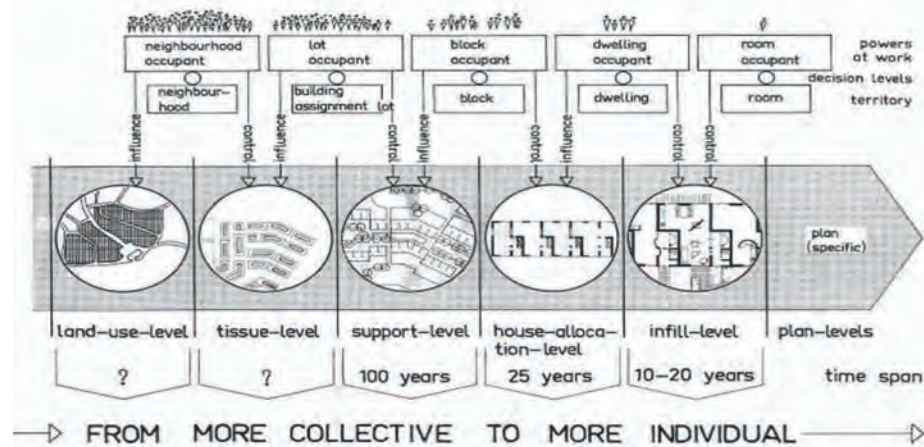
Attraverso workshop progettuali svolti in diverse sedi universitarie è stato possibile svolgere una sperimentazione progettuale ampia e articolata che ha trovato un momento di sintesi e di dibattito nel panel del MADE expo 2019. Oggetto della sperimentazione è stato un complesso edilizio localizzato nel comparto urbano di Via Medici del Vascello, periferia sud-est di Milano³.

Tra i workshop attivati nell'ambito di *Re-Live*, quello svolto dai membri afferenti al cluster "Social Housing" della SAAD di Ascoli Piceno (Scuola di Architettura e Design "Eduardo Vittoria - Università di Camerino) e del DIARC di Napoli (Dipartimento di Architettura - Università di Napoli Federico II) costituisce uno snodo di un percorso di ricerca congiunto da tempo avviato dalle due sedi, focalizzato sulla ricerca di risposte dinamiche a domande variabili nel campo dell'abitare. In particolare, la sperimentazione progettuale condotta sul caso-studio milanese è stata l'occasione la messa a punto, su un edificio realizzato con procedimenti industrializzati, di un nuovo approccio al tema della rigenerazione edilizia. L'approccio proposto fa infatti ricorso a dinamiche interattive basate su interfacce digitali per la configurazione dinamica dello spazio in funzione degli input provenienti da una domanda abitativa a carattere temporaneo. La proposta elaborata nell'ambito di *Re-Live 2019* ha avuto quale esito finale la definizione di un processo che pone domanda e offerta in relazione dinamica e interattiva basato sulla personalizzazione controllata dello spazio abitativo resa possibile dalla mediazione di un livello "immateriale" che fa riferimento alle interfacce digitali. Tale scenario si sostanzia nella sovrapposizione di tre aspetti strategici dalla cui interazione discende una concezione dello spazio abitativo quale sistema aperto risolto in una matrice di possibili scenari e configurazioni: l'edificio potenziale, l'interfaccia digitale, la resilienza quale paradigma dell'abitare.

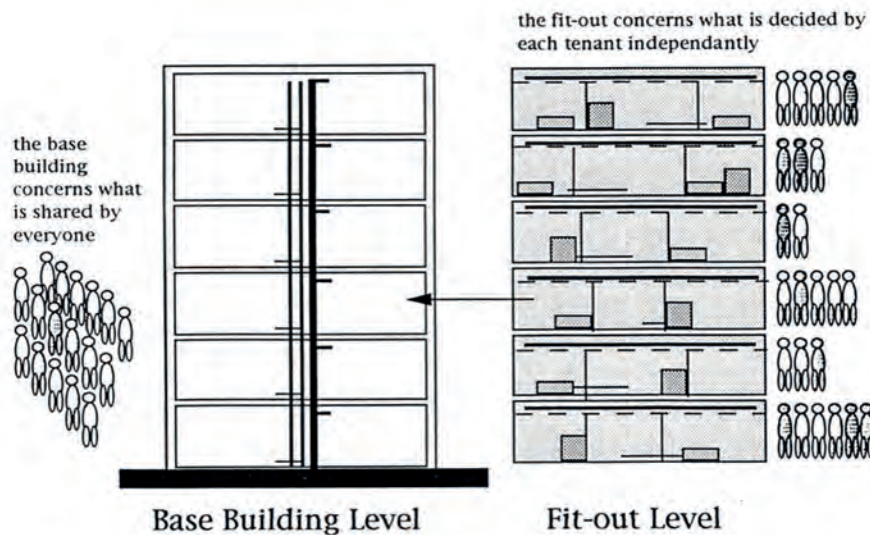
L'edificio potenziale

L'approccio proposto riconosce un valore infrastrutturale al corpo dell'edificio e un valore spazio-temporale all'attrezzatura dell'edificio. In riferimento al binomio "supporto/allestimento" proposto da John N. Habraken nella sua visione sistemica dello spazio costruito, è ipotiz-





Architecture • Open Building



zabile estendere alcune strategie di *Open Building* (OB) anche alla rigenerazione dell'esistente (Habraken, 1976). Partendo dalla struttura ("elemento di supporto" e generatore dell'impianto dell'edificio) e dai sistemi che dimostrano di avere ancora un ciclo di vita, è ipotizzabile ri-progettare tutto il core dell'edificio, utilizzando dispositivi ambientali/spaziali/costruttivi "aggiornati" alle nuove esigenze abitative ma anche utilizzando in forma partecipativa l'utenza. Tale operazione di "ripopolamento" del manufatto edilizio presuppone il ricorso a una prefabbricazione evoluta Intesa non solo come metodologia produttiva industriale ma, soprattutto, come strategia progettuale e operativa in grado di prefigurare e prevedere differenti e successive articolazioni spaziali e funzionali del manufatto architettonico. Ne consegue un'accezione del manufatto edilizio industrializzato quale "edificio-potenziale" che, coerentemente con la sua natura sistemica, può essere "spogliato" dei suoi elementi di completamento e delle reti impiantistiche, ed essere "ri-attrezzato" con sistemi votati ad una rapida riconfigurabilità dello spazio in termini funzionali e prestazionali⁴.

L'interfaccia digitale

La riconfigurazione del sistema edilizio con dispositivi abitativi flessibili e trasformabili è condizione necessaria ma non sufficiente ad assecondare le istanze di un'utenza temporanea. In questo ambito la transizione tra domanda e offerta necessita di dispositivi dinamici in grado di gestire il dinamismo insito in questo scenario. Nella sperimentazione condotta nell'ambito di *Re-Live* è stata predisposta la "demo" di un'applicazione grafica interattiva. Si tratta di un'applicazione per smartphone attraverso cui l'utente può, tramite un'interfaccia grafica semplificata, costruire il proprio alloggio a partire dalle proprie esigenze e sulla base di un catalogo di soluzioni predisposte in sede di progetto che consentono la trasformazione nonché la personalizzazione degli alloggi. In tal modo il potenziale utente diventa soggetto attivo nella configurazione del proprio spazio abitativo, personalizzando virtualmente e in un range di possibilità il proprio spazio abitativo. Al "gestore" dell'immobile resta il compito di gestire la piattaforma e configurare fisicamente ciò che l'utente ha configurato

virtualmente tramite applicazione digitale. Al termine di questo processo, il gestore potrà fornire in maniera adattiva e responsiva soluzioni abitative personalizzate.

La resilienza quale paradigma dell'abitare

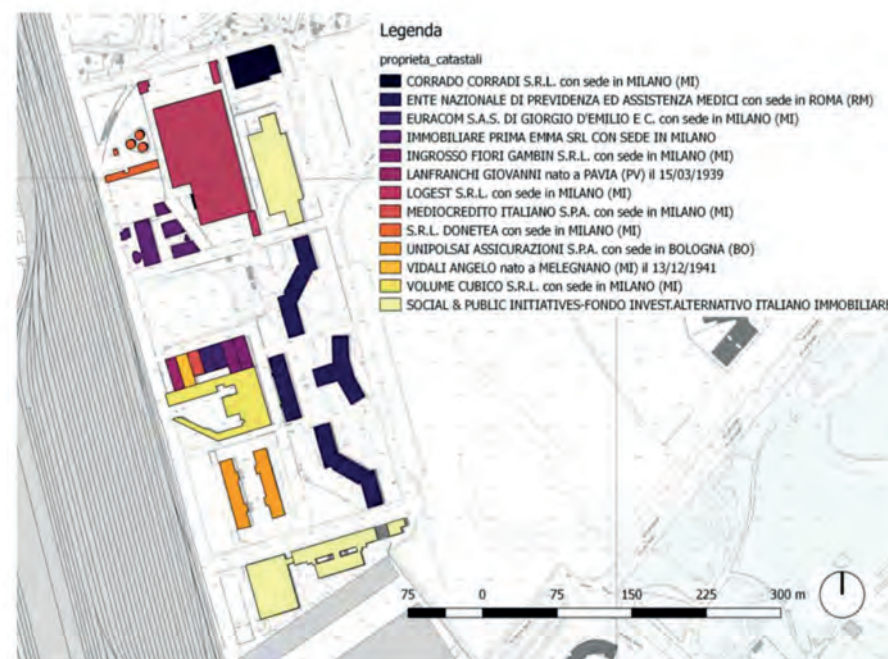
Nella sua accezione più ampia e tenuto conto di alcune definizioni ricorrenti nelle principali trattazioni scientifiche sull'argomento, emerge oggi un'idea di "resilienza" applicata all'ambiente urbano quale nuovo paradigma progettuale finalizzato alla realizzazione di sistemi innovativi (o alla trasformazione innovativa di sistemi urbani esistenti) in grado di adattarsi, anche nel lungo periodo, alle "pressioni" dell'ambiente esterno costituite dai cambiamenti climatici, ma anche da fenomeni di carattere sociale, economico, di costume più o meno prevedibili e di più o meno rapida evoluzione (Ruggiero 2018).

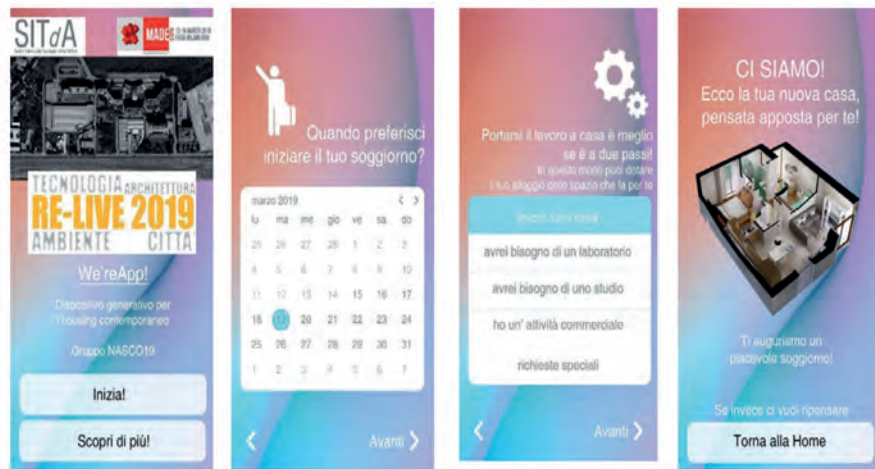
Verso una casa adattiva

Il patrimonio edilizio industrializzato, inteso e trattato nei modi finora esposti, può essere considerato come la parte del patrimonio costruito più adatta ad assecondare la trasformazione resiliente dell'ambiente costruito che oggi si pone come nuova condizione di sostenibilità. In questo ambito e in virtù della sempre maggiore influenza dell'informatica sui modi di vivere contemporanei, anche il rapporto tra il progetto di architettura (inteso come messaggio) e la realtà (intesa come mezzo) tende a modificarsi: la casa perde il suo significato "rituale" e domestico per assumere quello di "meccanismo operativo" che prefigura e persegue una strategia di continuo adeguamento e adattamento nel tempo ai cambiamenti degli utenti. Una strategia che presuppone un processo creativo sempre aperto, non lineare, interattivo, influenzabile da fattori esterni e da programmi funzionali ibridi, basati sull'assoluta individualità delle scelte di vita, in cui convivono esigenze e desideri diversi nell'ambito dello stesso spazio.

Note

¹ Diversi sono stati finora gli approcci praticati in Europa tra i quali, a titolo esemplificativo e non esaustivo, si ricordano le esperienze condotte in Francia dagli architetti





Lacaton & Vassal, la riqualificazione dei *Plattenbau* in Germania e gli interventi diffusi operati nel Regno Unito dalla società di trasformazione urbana “Urban Splash”.

¹ Su tale tema nel 2018 è stata avviata una ricerca intitolata *A city of comings and goings*. Sono coinvolte numerose istituzioni tra le quali la Crimson Architectural Historian dell’Università TU di Delft. La ricerca analizza come i nuovi ed eterogenei flussi migratori stanno trasformando alcuni consolidati assetti urbani.

¹ L’edificio preso come caso di studio è parte della proprietà di Fondazione ENPAM in via Medici del Vascello. Su un’area posta alla periferia sud-ovest di Milano insistono 4 edifici a destinazione terziario/direzionale di circa 45.000 mq di SLP realizzati alla metà degli anni ’70 con tecniche di industrializzazione edilizia.

¹ In particolare le strategie di riconfigurazione prefigurate si riassumono in: verifica e adeguamento normativo della struttura esistente e delle dotazioni antincendio; dotazione di dispositivi di *furniture* (Yudina 2015); uso di sistemi di partizione predisposti al contenimento di un’impiantistica flessibile progettata, in particolare, per collocare i terminali di approvvigionamento e smaltimento idrico in più punti dell’alloggio.

Didascalie

Fig. 1: Sheffield (UK), Quartiere Park Hill, architetti Jack Lynn e Ivor Smith, 1957/61

Fig. 2: J. Habraken. Schematizzazione del concetto di Open Building

Fig. 3: Edifici della onazione ENPAM in via Medici del Vascello, Milano

Fig. 4: Interfaccia dell’App per la gestione digitalizzata degli alloggi/Sezione dell’edificio

Bibliografia

Crimson Architectural Historians (2019), *A City of Comings and Goings*, Rotterdam (NL), nai010 publisher.

Calvin, Goldscheider (2019), *Urban Migrants in Developing Nations: Patterns and Problems Of Adjustment*, London, Routledge.

John, Habraken (1976), *Variations: The Systematic Design of Supports*, Cambridge, Massachusetts (USA), The MIT Press.

Massimo, Perriccioli (2018), “Impermanenza e architettura. Idee, conetti, parole”, in *Agathon* n.4, 2018, pp 5-12.

Roberto, Ruggiero (2018), “Resilienza e adattabilità come paradigmi progettuali per la rigenerazione di sistemi urbani fragili”, in Alessandro, Claudi de Saint Mihiel - Antonella, Falotico (a cura di), *Verso la open green innovation. Cultura tecnologica e nuovi driver del progetto contemporaneo*, Sant’Arcangelo di Romagna. Maggioli.

Anna, Yudina (2015), *Furniture: Furniture That Transforms Space*, Thames & Hudson, London.



Il patrimonio e l'architettura prêt-à-porter

Valeria Pezza

Università degli studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 14, pezza@unina.it

«Nell'epoca nostra, quando gli uomini sembrano essere più portati a confondere la saggezza con la dottrina e la dottrina con l'informazione, e a cercar di risolvere i problemi della vita in termini di ingegneria, sta sviluppandosi una nuova specie di provincialismo, che forse merita anch'esso un nome nuovo. È un provincialismo non di spazio ma di tempo: per cui la storia non è che la cronaca delle invenzioni umane via via superate e messe da parte, e il mondo proprietà esclusiva dei vivi, una proprietà in cui i morti non possiedono azioni. La minaccia che si annida in questa sorta di provincialismo è che possiamo diventare tutti provinciali, tutti insieme i poli del globo»¹.

Thomas S. Eliot

Milan Kundera parlava di «cadere fuori dalla propria storia»². In questa stagione di cattività dello spirito, il compito più alto che in fondo siamo chiamati ad assolvere è fare sì che la vita continui e che l'essere umano provi a migliorare attraverso i propri pensieri, le proprie azioni e le proprie opere, specie oggi che l'innovazione tecnologica ci mette a disposizione una quantità enorme di dati, tecniche, informazioni, e strumenti. E questo compito, un luogo privilegiato come l'Università, dove si è pagati per pensare, studiare e insegnare, dovrebbe sentirlo come proprio, metterlo al centro dei propri obiettivi e impegnarsi a fondo a svolgerlo. Per questo, parafrasando Bauman potremmo partire col chiederci "Cos'è accaduto all'architettura?"³ e domandarci, in tutta onestà, qual è l'orizzonte di pensiero in cui collochiamo la nostra idea di Patrimonio, di valore e di futuro, se «i nostri nuovi saperi e il nostro impressionate potere tecnico possono ancora venire reimpiegati per rendere l'opera umana meno, non più vulnerabile, per innalzare invece che diminuire la qualità della vita»⁴. Ovviamente, quando si dice questo, si è considerati ingenui e idealisti, ma tutto sommato, se questa non è la priorità conficcata a pieno nella coscienza di chi vi lavora, l'Università dovrebbe essere il luogo in cui questo compito e questo habitus, dovrebbero essere perlomeno non contraddetti.

D'altronde, se tutti qui, hanno risposto al richiamo sul tema del Patrimonio, significa che in un modo o in un altro, qualche interrogativo su cosa consideriamo il nostro Patrimonio e se e come lo mettiamo al

centro della nostra attenzione, ce lo dovremmo essere fatto; dovremmo esserci chiesti se e come agiamo nei confronti del patrimonio che ci è consegnato, la tradizione, la materia stessa dell'Architettura, le opere e le idee che ci arrivano dal passato; dovremmo esserci chiesti se agiamo in modo tale da non contraddire quello che riteniamo sia il suo valore e la sua lezione. Ma non possiamo dimenticare alcune cose.

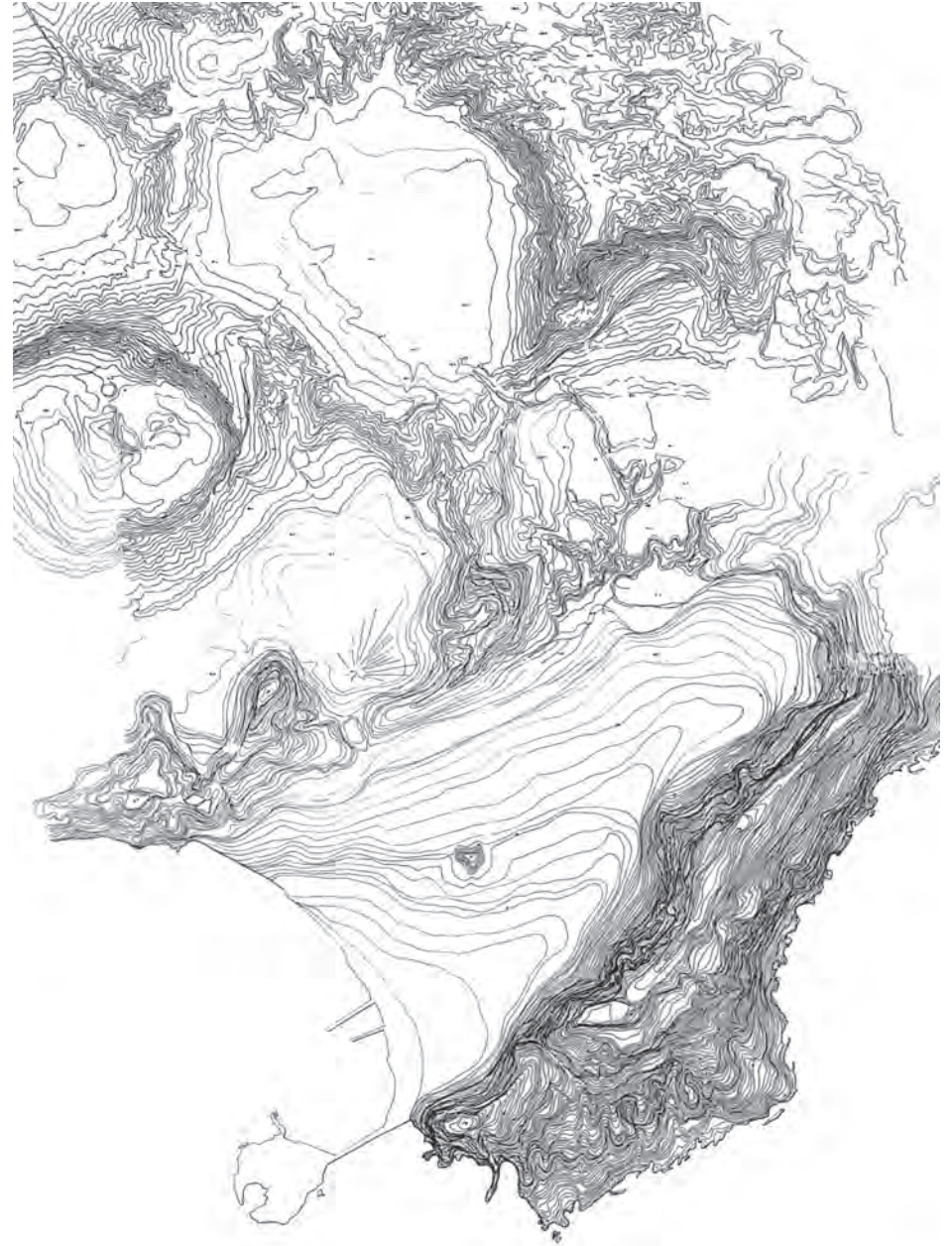
Non siamo eredi di niente se non compiamo un'azione di responsabile assunzione di quella eredità, ovvero se non ci identifichiamo, ci facciamo carico e ci comportiamo come se quelle opere e quelle idee le avessimo elaborate noi, anzi, come se potessimo immaginare noi stessi un attimo prima della loro elaborazione definitiva, quando tutto è ancora pieno di interrogativi, di dubbi e di tensioni, e immaginare quale percorso e quali scelte sono state compiute per arrivare a quelle risposte (Eliot, Cacciari, Nizan, Faucault). Quindi se non facciamo neanche lo sforzo di chiederci quali pensieri e quale modo di affrontare i problemi della vita c'è in quel Patrimonio, dovremmo essere consapevoli che ci stiamo mettendo fuori dalla sua portata

Siamo accecati dal mito del nuovo, completamente immersi nella convinzione che la condizione che viviamo sia assolutamente non confrontabile con quella del passato: questa convinzione è tanto evidente, diffusa e comprensibile quanto ottusa, cieca, ignorante e, in un posto come l'Università – che, sulla carta, dovrebbe essere il luogo preposto alla formulazione di un pensiero sulla materia del mondo e dell'umanità che lo abita – questa convinzione dovrebbe essere spazzata via, sempre che invece non si creda che l'Università OGGI, non possa essere altro che una moderna scuola di formazione professionale o, meglio ancora, per essere proprio al passo con i tempi, una agenzia di collocamento nel modo del lavoro. Credo che quella della incontestabile unicità della propria esistenza e del proprio mondo, sia stata la convinzione di ogni individuo e ogni generazione quando ha rinunciato a porsi interrogativi e a confrontarsi con l'esperienza trascorsa, e ricorderei il modo secco e perentorio con cui

Benjamin affermava che «in ogni epoca storica bisogna combattere la tendenza del conservatorismo a liquidare la tradizione». I conservatori vogliono rimuovere la memoria, non i progressisti: chi pensa al futuro non può che considerare il passato come l'unica sua parte realmente visibile: la vicenda umana, con tutti quei limiti e necessità da cui ancora dipendiamo, – in cui, nonostante la potenza tecnologica, è inscritta la nostra vita – è contemporanea alla nostra vita, sul piano delle idee e delle opere che ci ha lasciato e sono a nostra disposizione, sempre che sappiamo riconoscerle e interrogarle, non metterle in bella mostra sul comò: il nostro problema è sempre solo quello di come ridire cose già dette. È possibile riconoscere nell'opera di molti autori, da Vitruvio a Foster, da La Bruyère a Eliot, da Magritte a Hopper, la consapevolezza di aver dovuto fronteggiare, spesso in solitudine, una condizione culturale del tempo in cui qualcuno sosteneva sempre con molto vigore, che tutto era cambiato, che tutto ormai era unico e irripetibile, tutto irriducibilmente nuovo; quando Gutkind sollecitava a distinguere, nella storia, «il fatto e la sua narrazione», (termine, non caso, oggi molto diffuso nel nostro mestiere, per cercare legittimazioni alla rinuncia all'architettura) penso che volesse spingerci, appunto ad attenerci alle cose, ai fatti, alle opere; Vitruvio le narrazioni, nel nostro campo, le avrebbe liquidate come *umbram, non rem*. E Loos, perentorio, per spiegare quale fosse la caratteristica del suo insegnamento affermava che non cercava né di «adattare gli stili architettonici del passato alle esigenze moderne, né di cercare un nuovo stile, io voglio impostare il mio insegnamento sulla tradizione». Eppure la seduzione del moderno come assoluta incontestabilità con il passato (e con il suo presente) è molto diffusa. Tutti qui, a partire da molti progettisti, dovrebbero spiegare su questo cosa pensano.

Quello che ci insegna il patrimonio è che lì tutto quello che la specializzazione del sapere ci abitua a considerare separato, è in realtà intrinsecamente unito: così come, ricorda Mies, «l'automobile non è prodotta dal carrozziere»⁵, la città non risulta da una semplice addizione (casa+casa+casa = città?): anche il singolo edificio non nasce

certo per semplice addizione dei suoi aspetti strutturali, normativi, tecnologici etc.; l'obiettivo finale dovrebbe essere: fare ancora un'Architettura, capace di confrontarsi con l'idea che abbiamo di patrimonio; e non basta certo confinare la progettazione architettonica in un ambito superato e non aggiornato – rispetto alle più moderne e attuali progettazione ambientale, tecnologica, strutturale, urbanistica, ambientale, territoriale – perché evidentemente, in quella denominazione vi è (o dovrebbe esserci) un obiettivo non generico, ma generale e fatale di fare ancora Architettura; di elaborare ancora qualcosa che, a proposito dell'essere eredi, si proponga di appartenere ad un mondo di idee, di esperienze, di fatti, che siamo in grado di indicare come base e orizzonte, natura e destino della nostra azione. Significa che l'obiettivo di quel sapere è ancora quello di ricondurre a unità, di fare una sintesi a livello superiore, in grado, direbbe Mies, non solo di appartenere al proprio tempo (oggi questa tensione ad appartenere al proprio tempo costa cara e amara all'architettura), ma, direbbe sempre Mies di farlo con ciò che è «possibile, necessario, significativo»⁶. Il che esclude tutta l'affannosa corsa all'ultima novità, all'ultimo aggiornamento. Anzi, direbbe Foucault ci spingerebbe forse a rivolgerci all'archeologia, perché «L'Archeologia è l'unica via di accesso al presente, specie oggi che il futuro agisce come un dispositivo che mira a rendere inintelligibile il presente»⁷. Ovviamente nell'attribuire questa prerogativa alla progettazione architettonica, le sto attribuendo anche una responsabilità a cui, troppo spesso, i progettisti sono venuti meno, forse perché è una responsabilità che non sentono e a cui non si pongono affatto il compito di rispondere, o forse perché questo è il prezzo per riuscire a intercettare uno straccio di committenza alle condizioni con cui oggi si pone la domanda in architettura. Sono decenni che le migliori idee formulate in architettura cadono in un vuoto opaco e impalpabile: Bisogni si chiedeva come avesse potuto la società e il potere politico del tempo, non capire il progetto di Mies al concorso di Mannheim, e poi Napoli non capire cosa aveva capito Luigi Cosenza; a mia volta io, rispetto alla generosità e alla profondità del lavoro di Bisogni, mi sono spesso chiesta come





sia stato possibile che sia rimasto inascoltato. Ma anche questa non è una novità. Scriveva Musil che la storia può essere letta come una serie di buone idee via via pensate e messe da parte. Ciò non toglie, continuava, che la realtà vada trattata «come un compito e una invenzione»⁸. Specie nel nostro mestiere di architetti e di docenti. E anche su questo credo che ciascuno dovrebbe chiarire cosa pensa.

La mancanza della domanda di architettura o della sua distorsione è un grande problema per il nostro mestiere di architetti e di docenti, di cui siamo sicuramente vittime ma, in una certa misura, anche complici, vista la disinvoltura con cui tanti, che forse sono anche qui a questo convegno, considerano ormai il caos non il problema a cui l'architettura è chiamata a rispondere, ma l'orizzonte verso cui far tendere le proprie risposte. Come scriveva Valery, «In materia di crimini, l'importante per il colpevole è di rendersi infinitamente più interessante della vittima». Quello che ci dice la realtà attuale è che manca un mandato sociale per l'architettura e i suoi compiti civili, tutto si riduce a marketing territoriale, ad una logica diffusa e distruttiva di «usa e getta» che si è conficcata nelle nostre coscienze e nel modo di sentire, spingendo da una parte il nuovo, il moderno, in un repertorio di totem programmati per una rapidissima obsolescenza, architettura da intrattenimento – in cui domina il ridicolo che solo Crozza⁹ sembra in grado di cogliere –, dall'altro le opere del passato, nel migliore dei casi, sono confinate in un mondo polveroso, da conservare sotto naftalina, da considerare forse con nostalgia, e da non interrogare più, da cui non apprendere più nulla; come ci dimostrano le trasformazioni delle nostre città e dei nostri territori ed anche l'assetto che sta pericolosamente assumendo la formazione universitaria.

Lo stato delle cose, compreso il Patrimonio messo al centro della riflessione, ci obbliga dunque a prendere posizione: non può bastare descrivere dettagliatamente la situazione, bisogna chiedersi se «quel carattere gnoseologico e oggettivo del pensiero moderno, quella modalità di fondo di tipo logico deduttivo, astratta e lontana

della realtà della vita – che, come descrive Roberto Esposito¹⁰, a partire da Cartesio e Leibniz – ha attribuito alla filosofia il ruolo di descrivere il mondo, o il soggetto, piuttosto che di cercare di cambiarli», se questo sia il tipo di rapporto che intendiamo avere con le cose e con quel Patrimonio che, in verità, ci racconta un'altra vicenda e un altro modo di abitare il mondo e cercare di migliorarlo. Non si è eredi di nulla, e, come ricorda Eliot, «la tradizione non può essere acquistata in eredità e, se la volete possedere, dovete conquistarla con grande fatica».

Note

¹ T. S. Eliot, *What is a Classic*, 1944.

² M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, 1988.

³ Z. Bauman, *Cos'è accaduto alla natura? Lectio magistralis*, Festival/filosofia, Sassuolo (Mo), *La Repubblica*, 17/09/2011.

⁴ Z. Bauman, *idem*, in realtà Bauman scrive la natura, qui, per il ragionamento in corso, si scrive l'opera umana.

⁵ V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole*, PBE, Einaudi Torino 2010.

⁶ V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe, idem*.

⁷ G. Agamben, *costruire e abitare*, https://www.youtube.com/watch?v=Q_LYyYKlb_8.

⁸ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1956.

⁹ In particolare le presentazioni che, nei suoi spettacoli, si accompagnano all'introduzione del personaggio di Fuffas, maestro dell'architettura e della modernità.

¹⁰ https://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/07/23/news/filosofia_pret_a_porter-39538530/.

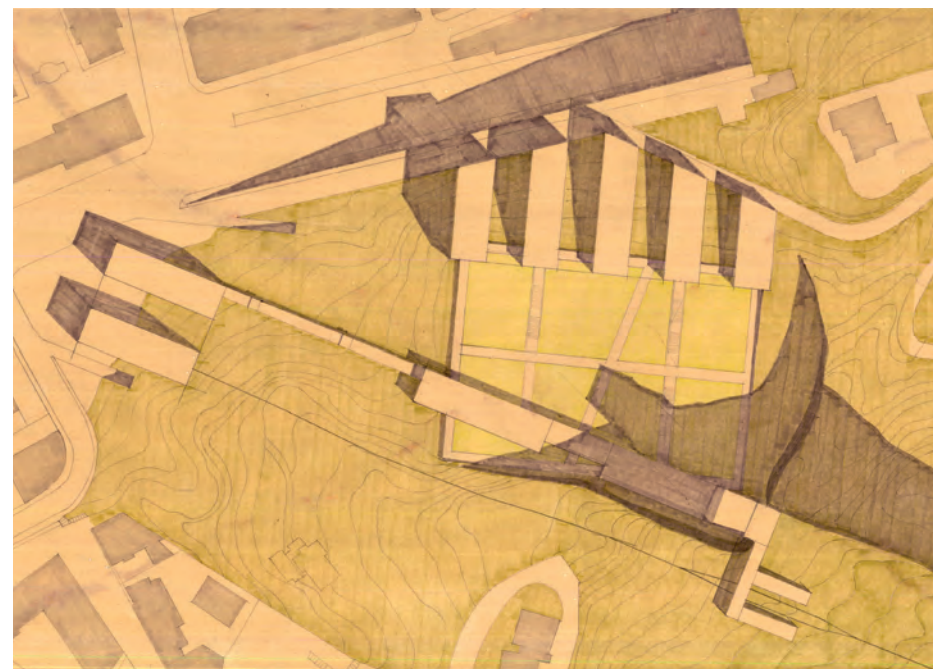
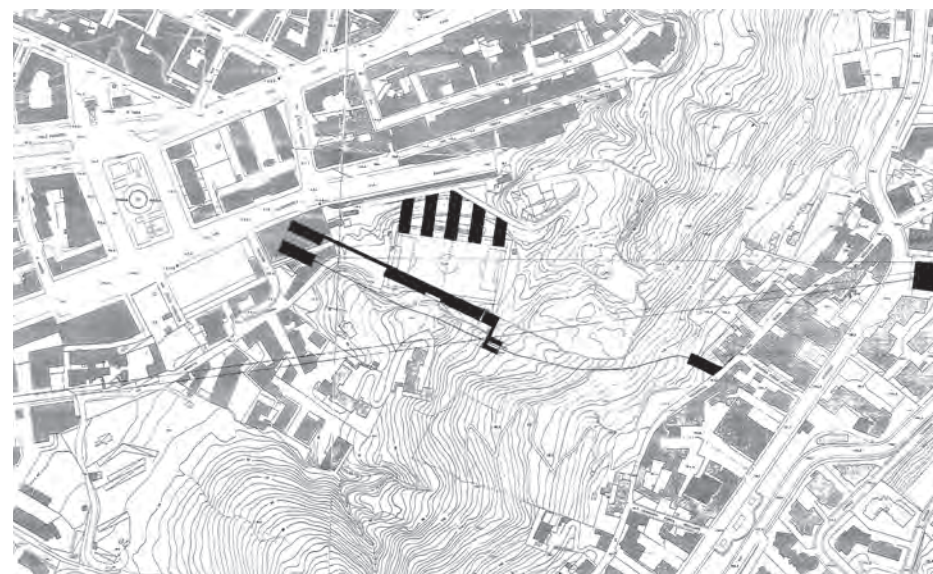
Didascalie

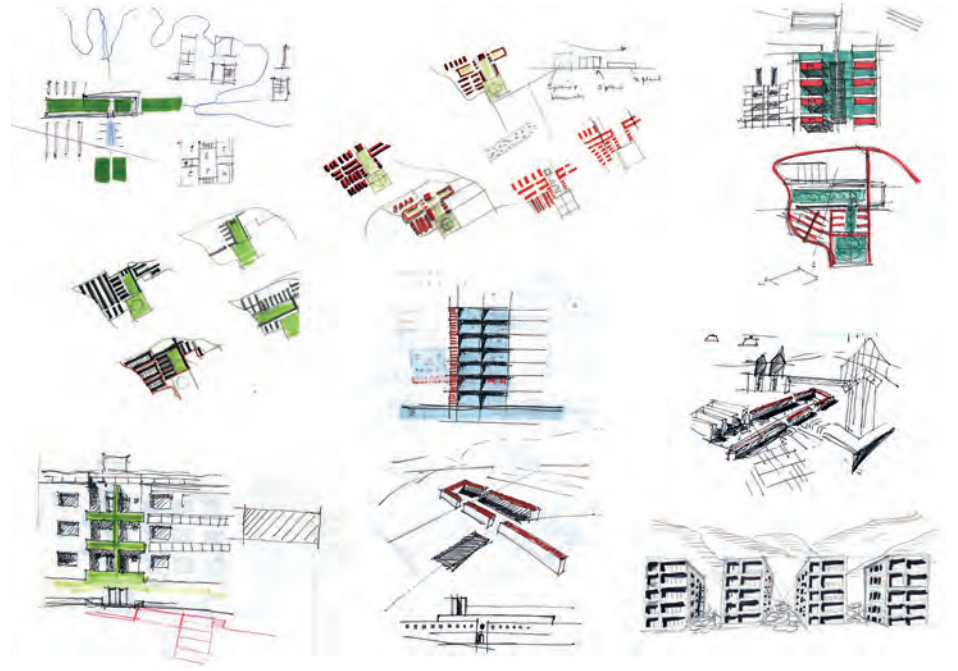
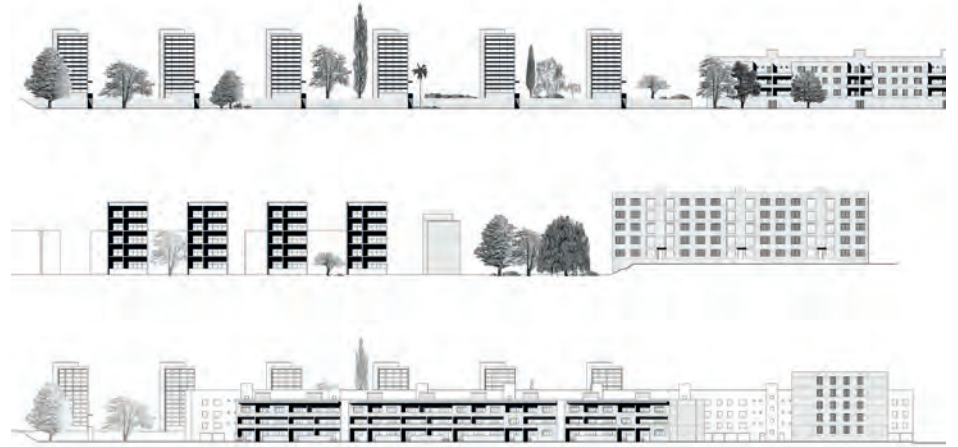
Fig. 1: Progetto didattico, Studio della forma del suolo nell'area ovest di Napoli, studenti: S. D'Ajello Caracciolo e F. Ferranti.

Fig. 2: Progetto didattico per l'Area ex Italsider di Bagnoli, studenti: S. D'Ajello Caracciolo e F. Ferranti.

Fig. 3 e 4: Progetto didattico per una funicolare tra lo Sferisterio e via Manzoni, studenti: S. D'Ajello Caracciolo e F. Ferranti.

Fig. 5, 6, 7, 8: Progetto per Pianura (Concorso di idee; secondo premio; con C. Orfeo, G. Zuccaro, A. Spasiano, e con E. Cecchi, S. D'Ajello Caracciolo, F. Ferranti).





Conoscenza e recupero del patrimonio edilizio residenziale di valore storico-testimoniale del secondo dopoguerra in Italia tra urbano e periurbano

Raffaele Pontrandolfi

Università degli Studi Roma Tre, DA - Dipartimento di Architettura, dottorando in “Architettura: innovazione e patrimonio”, ICAR 14, raffaele.pontrandolfi@uniroma3.it

La valutazione degli interventi del patrimonio residenziale moderno urbano e rurale di valore storico-testimoniale ed architettonico meritevoli di recupero e valorizzazione

Il tema del riconoscimento del valore storico-testimoniale di alcuni interventi emblematici di edilizia pubblica del secondo dopoguerra in Italia - nella fattispecie quelli dei due settenni del Piano INA-Casa (1949-63) e dell' U.N.R.R.A. Casas (1947-62) relativi alla costruzione di quartieri urbani e di borghi rurali - riveste oggi un ruolo di rilievo nelle politiche finalizzate al recupero, alla valorizzazione ed al riuso compatibile di tali insediamenti (Di Biagi 2001, 3-33). La necessità di considerare, a distanza di quasi sessant'anni dalla loro realizzazione, il valore di alcuni esempi di edilizia residenziale della ricostruzione post-bellica comporta una riflessione preliminare su quali criteri valutativi utilizzare per la scelta di ciò che merita di essere recuperato e conservato, anche in riferimento al riconoscimento ed alla valorizzazione dei segni e delle relazioni persistenti che tali interventi hanno generato all'interno del territorio urbano e del paesaggio rurale in cui sono inseriti (Campola, Vittorini 2003). A tal proposito, è necessario riferirsi innanzitutto ad una valutazione sull'accezione di patrimonio moderno di valore che merita di essere recuperato (Choay 1995), in relazione a criteri specifici da definire e condividere. Un criterio rilevante nella valutazione dei casi di interesse è certamente quello riferibile al valore testimoniale posseduto nella rilettura del rapporto tra spazio pubblico comunitario, aree di uso comune e residenze, nonché del rapporto, ancora oggi presente in diversi casi, tra urbano e periurbano. In riferimento a tale ultima condizione di contesto, il contributo intende focalizzare l'attenzione sulle due casistiche oggi più ricorrenti: da un lato il patrimonio residenziale, spesso in disuso e abbandonato presente negli insediamenti rurali esterni ai centri abitati (Nigrelli, Bonini 2017); dall'altro alcuni esempi di interventi residenziali, inglobati all'interno del tessuto insediativo urbano e trasformati nel corso degli anni che denotano ancora oggi un carattere di forte connotazione soprattutto per la presenza e la struttura organizzativa degli spazi pubblici e dei servizi collettivi già previsti nei progetti originari ed oggi ancora fruibili e funzionanti (Ponti 1952, p.1). Le pro-

blematiche su come conservare questo patrimonio edilizio per un riuso mirato e sostenibile e con quali tecnologie e risorse, risultano essere di fondamentale importanza anche per la complessiva valorizzazione di tali parti del sistema insediativo sia in quanto parti di qualità della città moderna e sia in relazione al particolare rapporto che esse instaurano tra la città ed il paesaggio aperto. Una esigenza di recupero e riuso per scongiurare il rischio reale di assistere alle “rovine del moderno” ed alla perdita di elementi importanti del patrimonio culturale del Paese (Campola, Vittorini 2003; Bello 2017).

Il lascito della Ricostruzione post-bellica: insediamenti urbani e borghi della riforma agraria degli anni cinquanta in Italia

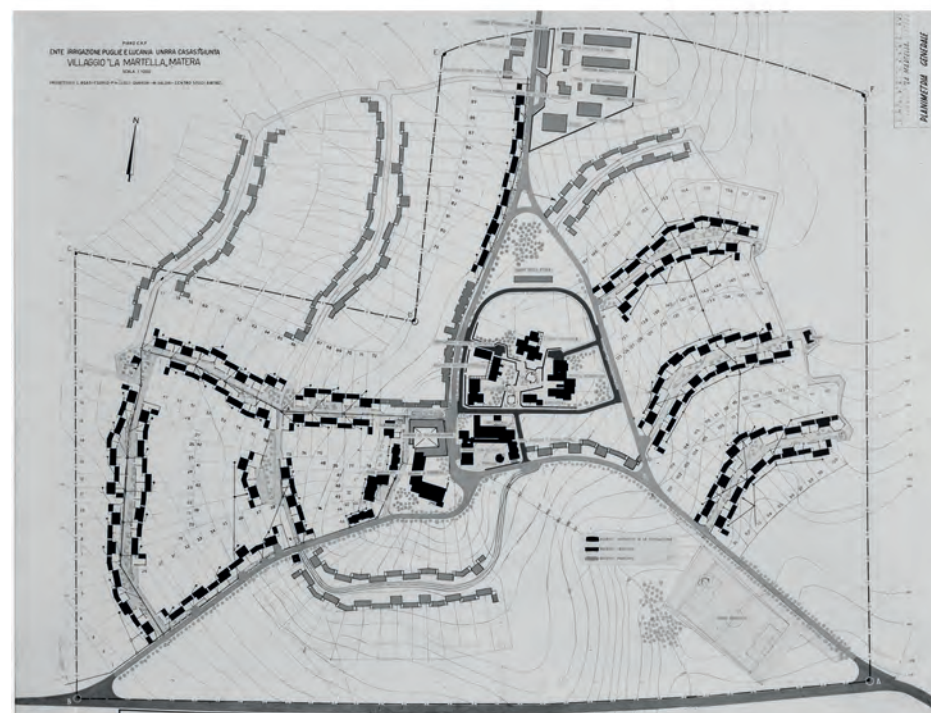
Una stagione che ha certamente segnato la storia dell'urbanistica italiana è quella del decennio degli anni cinquanta del secondo dopoguerra, segnata profondamente da intenti di rinnovato riformismo politico, socio-culturale ed economico (Dal Co 1997, Tafuri 2002). Da una parte l'impellente problema della ricostruzione fu affrontato attraverso politiche abitative atte a favorire l'incremento dell'occupazione operaia ed a fornire un alloggio ai senzatetto con il Piano INA Casa; dall'altra l'avvio, con i fondi del Piano Marshall, di un progetto di Riforma Agraria (legge n. 841 del 25 Ottobre 1950) finalizzata alla redistribuzione delle terre ai braccianti agricoli nelle zone rurali della penisola (Di Biagi 2001, Nigrelli, Bonini 2017). Tale periodo storico è fortemente segnato, in architettura come in letteratura e nel cinema, dal cosiddetto Neorealismo, caratterizzato da un fermento culturale e creativo in diversi campi artistici e culturali, con riferimento alla riscoperta della “realtà” popolare di matrice tardo ottocentesca (Verga, Balzac, Flaubert, Zola) e dell'architettura socialista sovietica (A. Vesnin). Proprio in questi anni la riscoperta di spazi comunitari arcaici, come l'“unità di vicinato”, riletti alla luce di esperienze nordeuropee (Mumford 1999, Olmo 2001) - così come l'utilizzo di tecniche costruttive e materiali tradizionali con l'inserimento di pochi elementi strutturali in c.a. o prefabbricati (Di Biagi 2001) - costituiscono elementi caratterizzanti lo sviluppo degli insediamenti residenziali. Figure come quella di Adriano Olivetti, presidente dell'INU e vicepres-

dente dell'U.N.R.R.A. Casas, saranno determinanti per il ripensamento degli insediamenti urbani e del loro rapporto con il paesaggio circostante (Olmo 2001). Si assiste alla realizzazione di alcune importanti “sperimentazioni” edilizie in ambito urbano e rurale. Tra gli episodi più significativi del primo settennio INA Casa sono certamente da annoverare il quartiere Tiburtino a Roma (1949-55) di L. Quaroni, M. Ridolfi e altri, Borgo Panigale a Bologna (1951) di G. Vaccaro e l'insediamento popolare di Cesate a Milano (1949-56) a firma dei BBPR, I. Gardella e F. Albini. Il primo dei casi citati costituisce un vero e proprio “manifesto” della poetica neorealista in cui, attraverso una “realtà” artefatta e popolare, si rileggono gli archetipi della tradizione rurale e contadina attraverso un processo di mimesi sia nei materiali tradizionali usati e sia nella scelta di differenti tipologie edilizie (edifici in linea, a schiera, a torre) alla base dell'intervento (Aymonino 1957). Ancora oggi questo insediamento, divenuto ormai parte integrante della città esistente, ha mantenuto il suo carattere originario, sia nella cura degli spazi pubblici di pertinenza e sia nel complessivo stato manutentivo. Il quartiere di Cesate, invece, ha subito nel corso dei decenni alcune manomissioni particolarmente impattanti dei manufatti edilizi, rimanendo inglobato nei successivi interventi edilizi all'intorno. Va rilevato inoltre che, rispetto a diversi interventi dell'INA Casa coevi, sono numerosi gli esempi di villaggi o di quartieri dell'U.N.R.R.A. Casas che oggi versano in condizioni di fatiscenza. E' presente oggi una condizione di diffuso degrado e parziale abbandono della maggior parte dei borghi e insediamenti rurali realizzati a seguito della riforma agraria a cavallo degli anni Cinquanta, in particolar modo nel sud Italia e nelle isole. L'incuria e l'abbandono sono principalmente dovuti al fallimento della riforma fondiaria, sia per la scarsa collaborazione ed una effettiva condivisione i intenti da parte dei diversi enti interessati (Bilò, Vadini 2013) e sia per le mutate condizioni socioeconomiche del Paese che in quegli anni registrarono un massiccio processo di inurbamento al nord delle classi contadine meridionali (Doria 2010). Di quest'ultima casistica fanno parte molti villaggi e borghi rurali della Basilicata, Puglia, Calabria e Sicilia; in particolare quelli realizzati a seguito dello sfollamento dei Sassi di Matera

(La Martella, Venusio, Picciano) costituiscono ancora oggi degli ambiti d'indagine di particolare interesse sia per un recupero urbanistico ed edilizio compatibile e sia per rispondere a nuove istanze socioabitative, in un'ottica di ripensamento del rapporto tra insediamento e paesaggio agrario (Mininni 2015). Il borgo La Martella (1951-55), promosso dallo stesso Olivetti e progettato da L. Quaroni, F. Gorio, M. Valori, P.M. Lugli, L. Agati come primo villaggio rurale per gli abitanti dei Sassi, è in particolare segnato da profonde antinomie tra le strutture pubbliche, in parte mantenute e recuperate, e il tessuto insediativo circostante che ha subito in alcuni casi notevoli alterazioni sia sui fronti strada che nelle aree di pertinenza retrostanti; sarebbe oggi interessante, alla luce dei recenti sviluppi territoriali ed economici che interessano Matera, proporre nuovi usi e funzioni che coniughino da una parte l'originaria vocazione agraria e, dall'altra, recepiscano le attuali istanze della popolazione, sfruttando le grandi opportunità di sviluppo che hanno interessato la città negli ultimi anni.

Obiettivi, metodologie e finalità per un recupero e riuso sostenibile

Il tema della sostenibilità – di tipo tecnologico, economico e socioculturale – è centrale in un'ottica di recupero e valorizzazione degli insediamenti, urbani e rurali, meritevoli di essere conservati pur accettando un compatibile grado adeguamento a nuovi usi e domande degli insediamenti originari. In tale ottica, risulta necessaria una conoscenza sistematica e mirata degli interventi; la difficoltà nella ricerca ed acquisizione delle documentazioni d'archivio costituisce un problema determinante per la lettura e l'analisi degli interventi, nonostante il non lungo tempo trascorso dalla realizzazione degli stessi. A ciascun caso d'interesse andranno poi riferiti obiettivi specifici attraverso i quali indirizzare azioni mirate che rispondano innanzitutto alle istanze degli attuali abitanti ma che sappiano coniugare al contempo il recupero e la rigenerazione di parti significative degli insediamenti residenziali originari (Capomolla, Vittorini 2003; Bello 2017). Le diverse metodologie d'intervento dovranno essere in particolare finalizzate alla riqualificazione e rifunzionalizzazione degli spazi pubblici, che oggi versano spesso in uno stato di forte





degrado, così come degli immobili fatiscenti presenti, destinati spesso ad uso residenziale. La privatizzazione di molta parte del patrimonio edilizio residenziale esistente, in origine di proprietà pubblica, comporterà un ruolo di coordinamento e di stimolo da parte della pubblica amministrazione nella promozione e diffusione di strumenti per la progettazione e gestione di interventi di recupero che dovranno, anche per l'eccessivo frazionamento della proprietà immobiliare presente, fondarsi su modalità di intervento di tipo consensuale e sulla possibilità di sfruttare incentivi, statali e regionali, pure presenti e previsti dalla vigente normativa. Una strategia da perseguire prioritariamente dovrà incentrarsi sull'incremento della quantità e qualità dei servizi, e sul miglioramento delle condizioni di accessibilità alle parti insediative interessate. In particolare nei casi dei borghi rurali del mezzogiorno (La Martella, Venusio e i borghi della riforma agraria per rimanere a Matera), dove i nuclei abitativi risultano essere ancora oggi realtà isolate nel contesto territoriale di riferimento. Se da una parte il rapporto forte con il paesaggio rurale è stato in parte preservato, dall'altra la mancanza di collegamento con i centri urbani limitrofi ha sancito il progressivo isolamento e la marginalizzazione degli originari borghi (Mininni 2015).

Conclusioni e prospettive future

In un'ampia parte del territorio nazionale, urbano e rurale, sono ancora poche le iniziative ed i provvedimenti legislativi, normativi e finanziari per la tutela, la valorizzazione, il recupero e il riuso compatibile degli insediamenti residenziali pubblici realizzati nel secondo dopoguerra del '900 di riconosciuto valore architettonico e storico-testimoniale. Negli ultimi anni l'interesse verso queste parti significative della città e del territorio, in relazione anche alle nuove strategie di recupero poste in essere ed alla necessità di limitare drasticamente il consumo di ulteriore suolo, ha stimolato una prima ricognizione conoscitiva generale degli interventi più significativi, grazie soprattutto al lavoro di alcuni enti di ricerca nazionali ed internazionali (Do.co.mo.mo, ICOMOS, ecc.) che ne hanno messo in evidenza la forte valenza testimoniale, anche attraverso la documentazione storica d'archivio. Tali indagini conoscitive dovranno

però trovare una loro finalizzazione rispetto alla definizione di strategie d'intervento mirate al recupero ed al riuso. Da questo punto di vista, l'utilizzo di alcune metodologie e strumenti riferibili al campo dell'ICT, come il GIS e il BIM, potranno fornire un ausilio importante per la conoscenza e la messa a punto di ipotesi mirate per il recupero e la gestione dei singoli interventi.

Didascalie

Fig. 1: foto storica del borgo La Martella in costruzione (in alto – fonte: Esther Bubley – archivio MiBAC); planimetria del villaggio La Martella a Matera (in basso, 1953 – fonte: archivio Ente Irrigazione Puglia e Basilicata).

Fig. 2: foto attuale dell'insediamento rurale La Martella (in alto, 2018 – fonte: archivio MiBAC); foto dei fienili su fronte strada (in basso – fonte: foto di Daniele Rocco).

Fig. 3: foto d'epoca del quartiere Tiburtino in costruzione (in alto – fonte: F. Montuori – www.aboutartonline.com); foto d'epoca delle schiere e di una torre di M. Ridolfi (in basso – fonte: Prof. Dr. Jörg Stabenow - www.uni-weimar.de)

Fig. 4: foto attuali delle differenti tipologie edilizie del Tiburtino (fonte: F. Montuori – www.aboutartonline.com)

Bibliografia

AA.VV. (2009), *Strategie di valorizzazione e gestione per il patrimonio architettonico: sguardi e proposte*, Roma-Ivrea, Collana Intangibili, Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti.

Carlo, Aymonino, (1957), 'Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino', in *Casabella continuità*, n° 215, Roma, Maggio 1957, pp. 18-43

Elisabetta M., Bello (2017), *Spazi moderni nella città contemporanea. Trasformazioni di quartieri di edilizia pubblica*, Milano, Franco Angeli.

Federico, Bilò, Ettore, Vadini (2013), *Matera e Adriano Olivetti*, Roma, Collana Intangibili (Fondazione Adriano Olivetti).

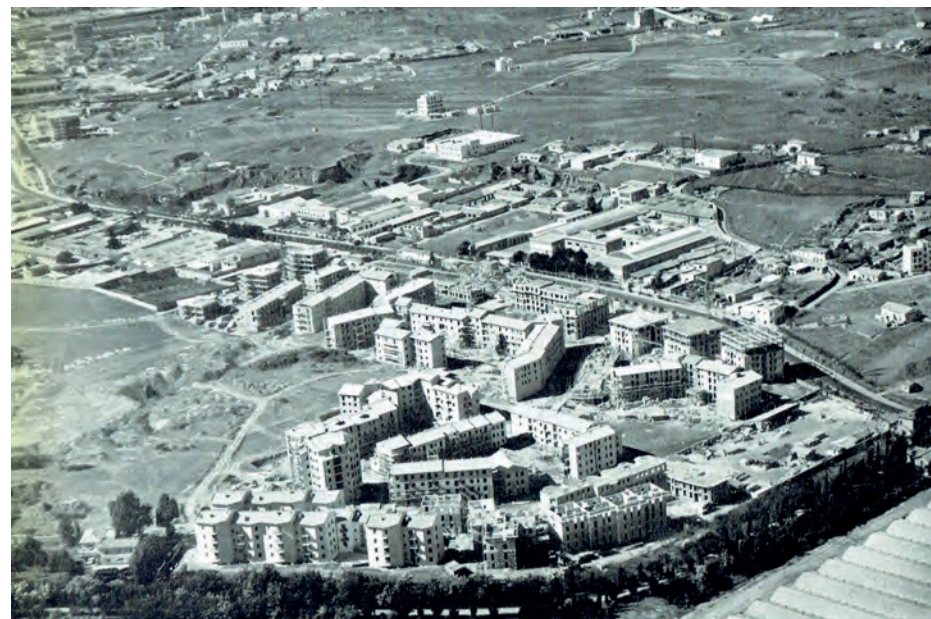
(a cura di) Rinaldo, Capomolla, Rosalia, Vittorini (2003), *L'architettura INA Casa (1949-1963): aspetti e problemi di conservazione e recupero*, Roma, Gangemi Editore.

Françoise, Choay (1995), *L'allegoria del patrimonio*, Traduzione di D'Alfonso E. e Valente I., Roma, Officina Edizioni.

Francesco, Dal Co (1997), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, Milano, Electa.

(a cura di) Paola, Di Biagi (2001), *La grande ricostruzione – Il piano Ina Casa e l'Italia degli anni '50*. Roma, Donzelli Editore.

Pasquale, Doria (2010), *Ritorno alla città laboratorio. I quartieri materani del risanamento cinquanta anni dopo*, Matera, Edizioni Anteazza.





Federico, Gorio (1954), "Il Villaggio La Martella. Autocritica", in *Casabella*, n° 200, Milano, Febbraio-Marzo 1954, pp.31-38.

Mariavaleria, Mininni (2015), "Nuove società e inerzia dello spazio aperto: Matera e gli esiti di un progetto riformista agro-urbano", in *Territorio*, n° 72, Milano 2015, Franco Angeli, pp. 59-66.

Lewis, Mumford (1999), *La cultura della città*, (a cura di) M. Rosso e P. Scrivano, Torino, Einaudi (Edizioni di Comunità)

Fausto Carmelo, Nigrelli, Gabriella, Bonini (2017), *I paesaggi della riforma agraria. Storia, pianificazione e gestione*, Gattatico (RE), Quaderni Ist. Alcide Cervi.

(a cura di) Carlo, Olmo (2001), *Costruire la città dell'uomo: Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Torino, Einaudi (Edizioni di Comunità).

Giò, Ponti (1952), "Sequenze di paesaggi architettonici", in *Domus*, n° 270, Maggio 1952

Bruno, Reichlin (2001), "Figures of architectural realism. Part 1", in *Grey Room 05*, New York, MIT Press.

Bernardo, Secchi (2001), "I quartieri dell'Ina-Casa e la costruzione della città contemporanea", in (a cura di) Paola Di Biagi, *La grande ricostruzione – Il piano Ina Casa e l'Italia degli anni '50*, Roma, Donzelli Editore, 149-161.

Manfredo, Tafuri (2002), *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi.

Nuovi scenari del rapporto tra ideazione e costruzione nel processo edilizio digitalizzato

Sergio Rinaldi

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI – Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore associato, ICAR 12, sergio.rinaldi@unicampania.it

Gianmarco Chiribiri

Architetto, bim Specialist, gianmarco.chiribiri@gmail.com

Premessa¹

La rivoluzione digitale è in grado di modificare fortemente la prassi e le prospettive del progetto e della costruzione dell'architettura e della città; ma occorre metter mano ad una profonda revisione di atteggiamenti e procedure che riguardano sia gli aspetti linguistici che quelli tettonici e produttivi.

L'invenzione della forma e la definizione delle condizioni che ne rendono possibile la sua realizzazione si sviluppano attraverso processi di invenzione creativa, di valutazione preventiva di prestazioni attese, e decisioni strategiche destinate a organizzare, in ragione delle risorse disponibili, le attività attuative e gestionali. Tutti questi aspetti sono ancora normalmente affidati a competenze ed attori diversi, le cui decisioni sono differite temporalmente e spesso determinano feedback negativi che impongono variazioni dell'idea iniziale e faticose revisioni del progetto.

Gli strumenti attualmente resi disponibili dalla digitalizzazione del processo edilizio (progetto, produzione, uso, riciclo) configurano uno scenario in cui i principi della cultura tecnologica della progettazione: approccio prestazionale, dialogo interdisciplinare, rapporto consapevole tra mezzi e fini, sostenibilità ambientale ed economica, costituiscono un riferimento utile per gestire e sviluppare le grandi opportunità fornite dalla innovazione dell'era digitale.

Cultura tecnologica e computazione digitale²

Gli strumenti progettuali digitali sono in grado di invertire la pratica del progetto inteso come creazione autoreferenziale calata dall'alto da sottoporre ex post a verifiche di fattibilità e adeguatezza normativa e prestazionale. Essi propongono modelli di tipo bottom-up, cioè dal basso verso l'alto, e non prevedono una forma a priori, ma un sistema generativo in cui il progettista definisce le regole iniziali (parametri) e quelle di valutazione ai vari stadi di sviluppo del progetto. La generazione delle forme intermedie e di quelle finali è opera delle sole interazioni dinamiche fra i parametri iniziali, e si modifica quando questi vengono modificati.

Questo approccio al progetto, che ha una storia ormai più che ventennale, è stato definito, a seconda delle caratteristiche dei software utilizzati, come progettazione parametrica, generativa, algoritmica, in tutti i casi, la forma non è più ottenuta secondo la logica additiva tipica dei CAD o la manipolazione dei modellatori 3D, ma è generata attraverso una sequenza ordinata di istruzioni, l'algoritmo.

L'aumento delle potenze di calcolo disponibili a costi ormai irrisori e la disponibilità di sw e plug-in distribuiti gratuitamente rende oggi utilizzabile, a tutti i livelli, questo nuovo approccio al progetto, sino a pochi anni fa appannaggio esclusivo di centri di ricerca e grandi studi di progettazione. L'economicità di questi processi, cambia quindi inevitabilmente le modalità di progettazione e la possibilità di accedere e processare una grande quantità di dati, estraendo informazioni utili alla definizione delle scelte progettuali. Questo nuovo paradigma progettuale che prevede l'impiego di dati come combustibile per alimentare il processo creativo e incrementare la qualità delle scelte effettuate può essere definita come data-driven design processo attraverso il quale dati qualitativi e quantitativi vengono utilizzati come parametri guida al fine di prendere decisioni progettuali informate. (Deutsch, 2015)

Le metodologie di progetto basate su input morfogenetici sono state sperimentate anche prima dell'era digitale, per quel che riguarda il rapporto con le esigenze e i desideri degli utilizzatori con metodologie di progettazione interattiva (Alexander 1977).

Sul versante dell'approccio basato sull'applicazione dei metodi della matematica e dall'analisi logica delle strutture fondamentali su base parametrica, va ricordato il contributo dato dalla ricerca condotta negli anni quaranta dello scorso secolo da Luigi Moretti, che riguardano attente indagini sulla forma di stadi sportivi e di una sala per cinema ponendo come obiettivo l'ottimizzazione dell'informazione visiva percepita dagli spettatori.

La cultura tecnologica, intesa come statuto disciplinare della tecnologia dell'architettura, propone un percorso di definizione del progetto che parte dalla individuazione di un sistema di richieste da soddisfare (requisiti) riferite alle esigenze degli utilizzatori, al contesto insediativo e produttivo, all'ecosistema. L'interazione tra questi aspetti produce una

individuazione e selezione dei dati e degli elementi in gioco da cui deriva la definizione del metaprogetto funzionale, tecnologico e costruttivo. Il metaprogetto guida le scelte successive e determina gli assetti configurativi e spaziali dell'architettura.

In tale contesto l'approccio parametrico consente di generare la forma e lo spazio architettonico con un processo progettuale performance-based (Kolarevic 2003) nel quale le prestazioni richieste all'edificio diventano input progettuale piuttosto che mero parametro quantitativo di verifica.

All'interno di questo scenario la computazione digitale svolge un ruolo fondamentale in virtù della sua capacità di concentrare in un unico flusso di lavoro: generazione formale, simulazione di fenomeni e ottimizzazione delle prestazioni. In questo senso il metaprogetto definisce i limiti e le direzioni della ricerca formale in vista dell'ottimizzazione morfologica e topologica.

Le performance strutturali, ambientali e le proprietà dei materiali tradizionali e innovativi possono essere utilizzate in una visione sinottica come input progettuali rendendo possibile la realizzazione di configurazioni geometriche ottimizzate in funzione dei parametri impiegati come input.

Le connessioni dirette tra invenzione progettuale e realizzazione favorita dagli strumenti dell'architettura digitale, avvicina nuovamente il progettista al processo tecnico costruttivo ricomponendo la divisione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale determinatasi a partire dal rinascimento. L'architetto acquisisce il controllo dell'intero processo progettuale, dalla generazione formale fino alla costruzione, dallo spazio virtuale a quello fisico. (Figliola 2018)

L'idea progettuale, sotto forma di dato digitale, si trasforma in materia attraverso i processi che caratterizzano la digital manufacturing che rinnova totalmente le potenzialità proprie della prefabbricazione trasformandola da produzione di serie in produzione personalizzata.

Processi di manifattura additiva realizzata con stampanti 3d, robotica per movimentazione e collocazione in opera di materiali e componenti, uso di droni per operazioni di controllo, sono alcuni degli strumenti che caratterizzano i nuovi orizzonti della produzione edilizia.

L'influenza di tali cambiamenti cambia la concezione stessa del cantiere (Gramazio, 2014), che diviene luogo di produzione e assemblaggio di elementi non standard, sia prefabbricati in officina che realizzati in opera nella direzione di una ricucitura tra la qualità artigianale e rapidità di esecuzione. (Iwamoto, 2009)

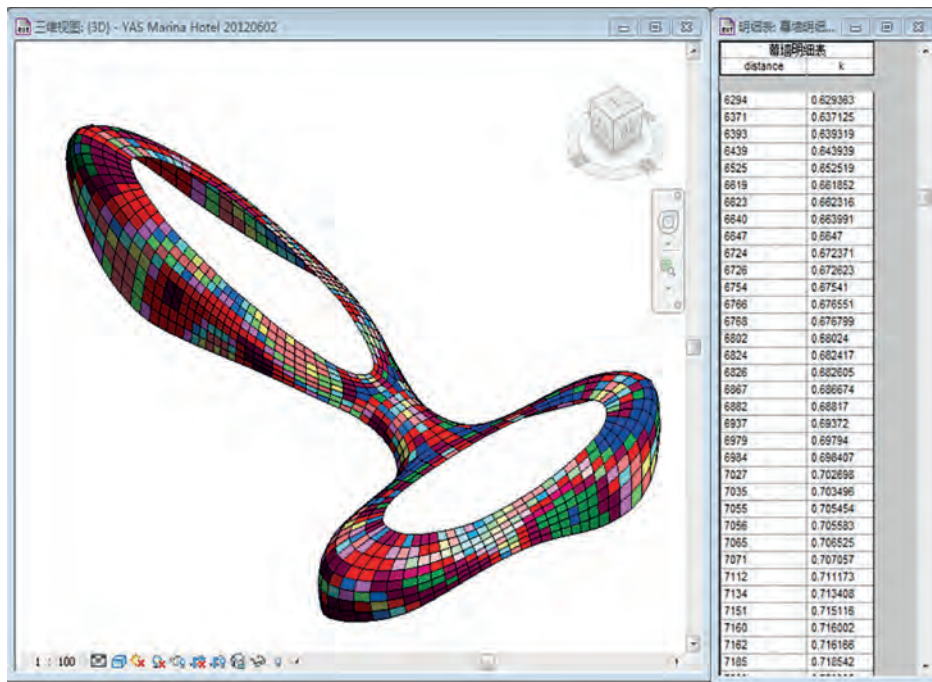
L'innovazione di processo che ne deriva consente di coniugare la singolarità della produzione personalizzata, caratteristica della costruzione "in opera", con la qualità certificata del prodotto industrializzato, riducendo tempi e costi e aumentando l'affidabilità nel tempo del risultato costruttivo.

I nuovi strumenti per la costruzione automatizzata²

I nuovi strumenti per la costruzione automatizzata (digital construction) consentono lavorazioni e processi di assemblaggio realizzabili direttamente in cantiere o in sedi diverse, secondo sistemi più simili a quelli impiegati nella prefabbricazione tradizionale; con la possibilità di produrre piccole serie e/o pezzi unici, al pari di un prodotto artigianale. Pertanto l'utilizzo di questi strumenti, come output di un progetto data-driven, consente di trasformare la tradizionale sequenza progetto-modello-oggetto reale nella costruzione diretta dell'invenzione progettuale.

La Digital Construction può essere impiegata in più modi e come risposta alle esigenze e condizioni operative connesse con le diverse modalità di intervento. Nello specifico vi si può ricorrere sia per le costruzioni ex novo sia per interventi di recupero e di ampliamenti e addizione volumetrica su edifici esistenti. Infatti, per gli interventi di recupero, l'utilizzo di questi sistemi può garantire, oltre alla reversibilità, un ridotto se non nullo sacrificio di materia storica, proprio per la loro specifica adattabilità a forme e spazi che con metodi tradizionali risulterebbero economicamente insostenibili, se non del tutto inattuabili. Negli interventi di ampliamento o addizione volumetrica queste tecniche, per le stesse ragioni di adattabilità e configurazione, possono garantire rapidità di esecuzione e minori impatti del cantiere consentendo, più agevolmente, la continuità della fruizione dello spazio soggetto ad ampliamento senza interferenze con le lavorazioni in corso.





Esistono diverse soluzioni di automazioni innovative del cantiere contemporaneo, tra cui bracci meccanici programmati per movimentare i materiali da costruzione (brick layering), componenti robotiche in grado di mettere in forma pannelli da adattare al volume dell'edificio (forming robots), macchine che funzionano per fresatura (CNC) o taglio a filo (wire-cutting) e quindi per sottrazione di materiale dall'elemento monolitico di partenza, processi di manifattura additiva ottenuti con stampanti 3D. Il braccio robotico utilizzato per la tecnologia di brick layering è programmato per spostare e posare in opera, in funzione della configurazione di progetto, singoli mattoni in posizione variabile rispetto alla verticale, generando una dinamica di facciata – funzionale anche ai fini del controllo solare interno – difficilmente realizzabile con tecniche tradizionali.

La produzione di manufatti con stampanti 3D, ormai ampiamente diffuso nella produzione di oggetti di dimensioni ridotte, è stata più recentemente trasferita al settore edilizio utilizzando processi di large-scale Additive Layer Manufacturing (ALM), ovvero una metodologia costruttiva basata sulla sovrapposizione (addizione) di layer consecutivi di apposite miscele fino alla definizione del prototipo finale, precedentemente modellato con software digitali. Questo sistema sottende un chiaro collegamento al consueto approccio CAD, cioè la sovrapposizione di diversi layer che hanno significato diverso ma nel loro insieme compongono il progetto. E quindi in quest'ottica il momento della progettazione e quello della costruzione, che spesso si incontrano solo nell'esito finale, trovano un collegamento molto più forte nei processi di realizzazione del progetto prima, e dell'esecuzione poi.

Le strumentazioni con tecnologia ALM funzionano o per deposito (powder bed deposition o 3D printing) o per estrusione a freddo (cold extrusion o 3D plotting) a seconda della forma finale che si desidera definire. I sistemi che funzionano per deposito consistono nel rilascio tramite ugelli di strati alternati di un materiale di base (sabbia o gesso) e un legante inorganico. Questi consentono di generare volumi monolitici in forme libere e su qualsiasi asse.

Nel caso dell'estrusione, le stampanti sono dotate di un dispositivo pro-

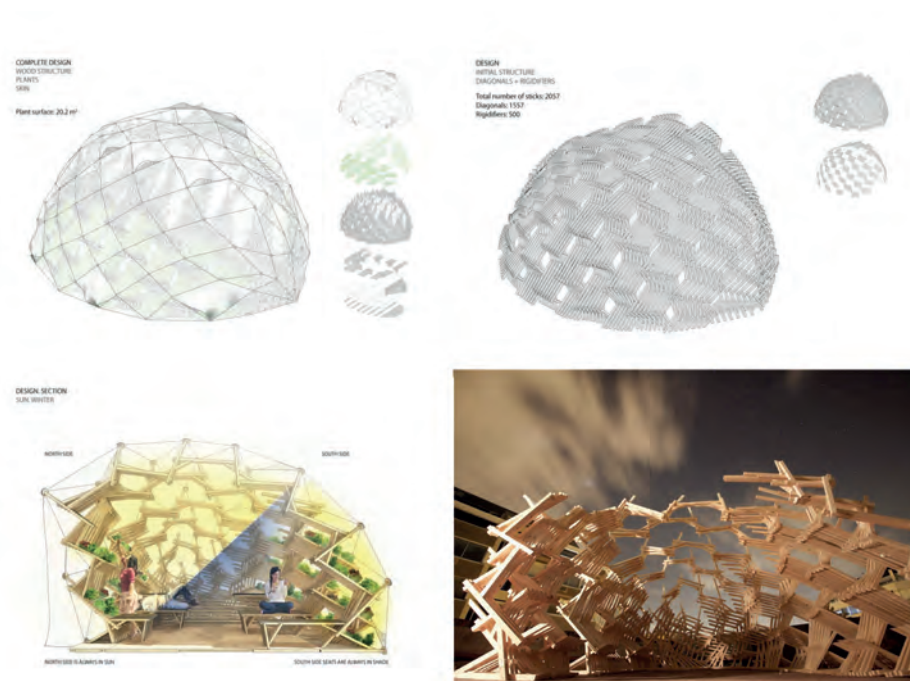
gettato per depositare strati sovrapposti di impasto viscoso (spesso a base di terra cruda o conglomerati cementizi) in grado di solidificare in tempi rapidi, riservando tuttavia delle limitazioni volumetriche sull'output di stampa, che deve essere generato seguendo l'asse verticale. In questo caso, la tecnologia di ALM permette di elaborare, tramite procedimento a umido, prodotti di stampa con una semplificazione delle logistiche di cantiere che prevede l'eliminazione di casseri per il getto e di lunghi tempi di presa e maturazione.

Sul versante del progetto gli strumenti digitali disponibili sono riferibili a tre grandi famiglie: software per il disegno automatizzato e la modellazione tridimensionale, BIM e software parametrici.

Il più noto e utilizzato software di disegno e modellazione 3D, seppure con notevoli limitazioni rispetto alle innovazioni digitali e tecnologiche, è il CAD. I software consentono di riportare in vettori digitali il disegno tecnico di qualsiasi manufatto, che si tramuta in elaborati bidimensionali o tridimensionali sotto forma di tavole grafiche.

Il BIM è un software parametrico, che negli anni ha acquistato sempre maggiore influenza e connotazione, ricoprendo ruoli sempre più rilevanti nella progettazione e in generale nel mondo dell'edilizia. Questo strumento è in grado di gestire l'intero processo edilizio, dalla ideazione, al rilievo, alla progettazione, alla realizzazione, alla gestione, all'eventuale dismissione e rimozione. È un database relazionale unito ad un modello comportamentale per elaborare e rappresentare informazioni sull'edificio in modo dinamico, che consente un approccio verosimile al progetto con oggetti a cui si associano delle informazioni di carattere tecnologico, strutturale, topografico, di impianto, etc. secondo le necessità progettuali.

L'innovazione introdotta dall'utilizzo dei software parametrici è che non rappresentano il progetto, ma lo producono. I dati inseriti nel database generano algoritmi più o meno complessi, secondo le esigenze, e il software elabora infine le soluzioni progettuali con le dovute variabili. Il processo che porta alla manifattura digitale è pertanto l'opposto rispetto a quello elaborato dai software CAD o BIM, in quanto non parte dal progetto per poi adattarlo solo in seguito alle esigenze e alle disposizioni



cui deve fare riferimento, ma parte proprio da questi dati che, trasformati in algoritmi, consentono di avere una visione di tutte le soluzioni progettuali possibili. Questi algoritmi vengono poi trasferiti alla macchina che converte i dati in processo, e realizza il manufatto.

Note

¹ Paragrafo a cura di Sergio Rinaldi.

² Paragrafo a cura di Gianmarco Chiribiri.

Didascalie

Figg. 1 e 2: YAS Hotel, Abu Dhabi, Emirati Arabi, Asymptote Architecture, 2010.

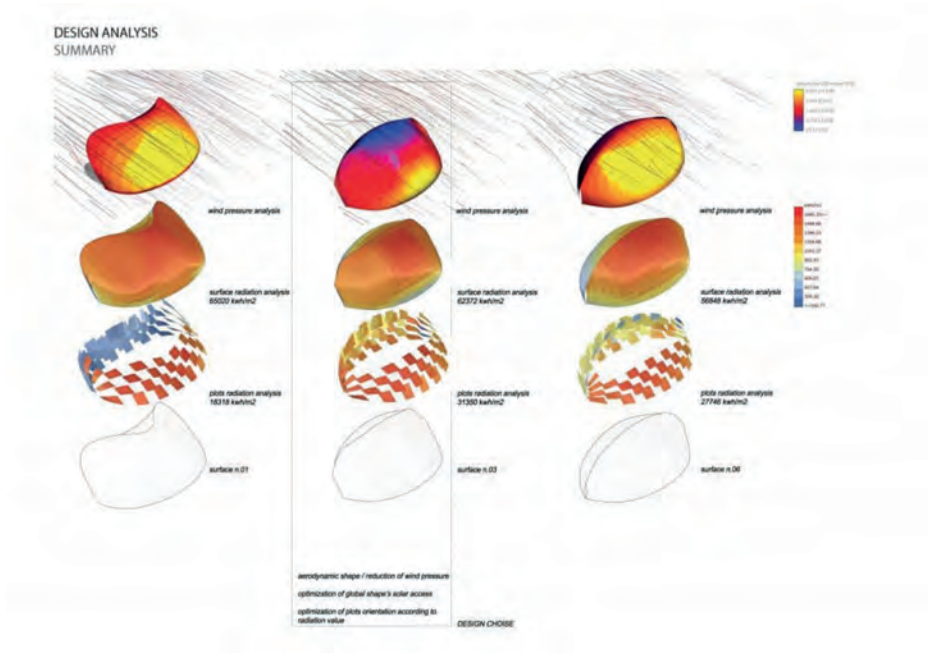
In questo scenario, i progettisti hanno creato un'icona, traendo ispirazione dalle forme associate al concetto di velocità e cercando di ottenere una risposta architettonica all'arte e poesia della velocità. L'edificio consiste di una copertura curvilinea in acciaio e vetro che si estende per 217 metri, composta da 5800 pannelli vetrati, romboidali, orientabili, fissati alla struttura metallica. Un involucro esteso che conferisce una percezione di leggerezza all'intero complesso sottostante.

Figg. 3 e 4: Digital Urban Orchard (2016)

Il prototipo scala 1:1, realizzato da ricercatori dell'IAAC (Institute for advanced architecture of Catalonia di Barcellona), è stato progettato con sw parametrici e realizzato con processi di costruzione robotizzati. Realizzato da 1,681 aste in legno e 52 ore di lavorazione, il padiglione ospita un impianto di coltivazione idroponica e presenta una pelle adattiva in silicone.

Bibliografia

- C. Alexander, S. Ishikawa and M. Silverstein (1977) *A Pattern Language, Town, Building and Construction*, Oxford University Press.
- R. Deutsch, (2015), *Data-driven design and construction: 25 strategies for capturing, analyzing and applying building data*, Hoboken, Wiley.
- A. Figliola, (2018) *Il ruolo della didattica nell'era post-digitale*, Agathón 03/2018, pp. 29 – 36.
- F. Gramazio, M. Kohler, J. Willmann, (2014), *The robotic touch: how Robots change architecture*, London, Park Books.
- L. Iwamoto, (2009), *Digital Fabrications. Architectural and material techniques*, New York, Princeton Architectural Press.
- B. Kolarevic, (2003) *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*, New York, Spon Press.



La Città per Isole. Intersezioni tra architettura, città, pianificazione e paesaggio

Antonello Russo

Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria, dArTe
- Dipartimento Architettura e Territorio, ricercatore universitario,
ICAR 14, antonello.russo@unirc.it

L'estensione della città Moderna, caratterizzata nelle sue propaggini dalla iterazione diffusa di costruzioni isolate, delinea l'urgenza di una riflessione congiunta tra discipline complementari finalizzata alla proposizione di grammatiche insediative alternative al modello della *città diffusa*. In tale quadro l'integrazione di tematiche proprie dell'architettura, dell'urbanistica e del paesaggio, associate alle scienze riguardanti la valutazione economica e la mobilità urbana, delineano una sintesi operativa utile nella pianificazione dei residui processi di espansione delle aree esterne, nella rigenerazione a scala vasta dei comparti dismessi, nella riqualificazione di ampie aree urbane da destinare all'abitare collettivo.

Un quadro operativo

In Italia la grande stagione della ricostruzione operata nel secondo dopoguerra delinea nell'esperienza dell'INACASA la composizione di un modello urbano incentrato sull'evoluzione di un'idea di *quartiere*. Caratterizzato dalla compresenza di infrastrutture, servizi e residenze, spazialmente definito da una struttura composita e policentrica dell'organismo urbano, esso delinea una dimensione insediativa contenuta, articolata in impianti planimetrici dal prevalente sviluppo orizzontale misurati dalla concatenazione di internità riconoscibili incentrate su *fuochi* visivi spesso suggeriti dall'orografia e dal paesaggio. Distinta da una diversificazione dei tipi, da un dimensionamento variabile dei tagli abitativi, dall'utilizzo di spazi pubblici di media dimensione configurati come *stanze della socialità* disposte a favore delle *unità di vicinato*, l'idea di periferia si carica, nei primi anni del secondo dopoguerra, di un'accezione positiva tesa a riverberare nello spazio abitativo le speranze di riscatto di un'intera generazione. Si innestano in tale percorso affinità e analogie tra progetti diversi e opposti che, proprio nelle differenze - sul dato insediativo, formale, linguistico - testimoniano l'esito di un'importante ricerca finalizzata a tratteggiare i caratteri italiani di una moderna idea di città. Simmetrie e difformità possono proporsi tra le *pulsazioni* spaziali disposte dagli edifici ripetutamente snodati di Quaroni/Ridolfi nel *Tiburtino* a Roma (1950/1955), nella stereometria

esatta delle stecche duplex di Figini/Pollini nel quartiere *Harar* a Milano (1951/55) o, qualche anno più tardi, nelle evoluzioni curvilinee di Luigi Moretti per il *Villaggio Olimpico* (1957/60) e per *Le Case Incis* di Decima (1960/66) a Roma, come parti elementari di città caratterizzate dalla presenza di invasi spaziali autonomi immersi in ampie aree verdi. Si innesta in tale quadro operativo, sul finire degli anni Cinquanta, una stagione che distingue due visioni diverse e opposte sintetizzate nel radicamento tipologico e formale del progetto *Estuario I* di Saverio Muratori per *Le Barene di Giuliano* nell'area di Venezia-Mestre del 1959 a cui si contrappone, nella stessa competizione, il grande segno unificante disposto in circolo da Ludovico Quaroni con il quale sono anticipate le premesse sul tema delle megastrutture e l'architettura della grande dimensione. Sul solco di tale dicotomia seguiranno nei decenni successivi le esperienze sulla città estensiva proposte nelle sperimentazioni costruite da Giancarlo De Carlo nel *Villaggio Matteotti* a Terni (1969/75), da Vittorio Gregotti nello *Zen* a Palermo (1969/90), negli anni Ottanta da Gino Valle nella composizione del *Complesso IACP alla Giudecca* a Venezia (1984-1986). Fanno da contrappunto i righelli metrici autoreferenziali disposti nella realizzazione del *biscione* di *Forte Quezzi* di Luigi Carlo Daneri a Genova (1956/58), la duale misurazione linguistica tracciata da Aldo Rossi e Carlo Aymonino nel *Gallaratese* a Milano (1969/74), la perentorietà della *diga abitata* del *Corviale* di Mario Fiorentino a Roma (1973-1981), o, ancora, il riferimento territoriale disposto dal quadrilatero di *Rozzol Melara* di Celli e Tognon a Trieste (1968/82), l'isolamento, anche sociale, delle *Veie* a Scampia di Franz Di Salvo (1968/74), interpreti, tutti, di una ricerca tesa a formalizzare risposte all'avanzamento indistinto dello *sprawl* urbano mediante la composizione di visibili *avamposti del proletariato* posti ad argine di una estensione della città priva di forma. Assimilabili a punti segnaletici di una moltitudine indistinta di edifici anonimi sul territorio, tali esempi definiscono, nell'una e nell'altra dimensione insediativa, l'esito di una riflessione in alcuni casi troppo avanti rispetto ai tempi delle loro stesse realizzazioni. Negli ultimi decenni del Novecento il progressivo disimpegno del potere pubblico sul tema della casa

sancirà nel capitale privato l'unico spazio di espressione per il progetto di architettura con inevitabili ricadute per la ricerca sui contenuti insediativi, linguistici e tipologici, totalmente fagocitata da una propensione speculativa ovviamente non preposta ad una sperimentazione d'avanguardia. Ne è scaturito, in Italia, un arresto dell'esperienza con un conseguente ritardo sul tema dell'abitare propenso a delineare, nel tempo corrente, un prepotente ritorno delle politiche di *housing* sociale al centro dei programmi urbani di integrazione e rigenerazione di ampi brani di tessuto.

La città per isole. Impianto urbano

In tale quadro una riflessione sulle dinamiche connesse alla composizione della *forma urbis* conduce a un plausibile cambio di paradigma finalizzato ad affinare una grammatica insediativa che, a fronte dell'estensione e della dispersione della città del Novecento, sia in grado di individuare, di contro, nella concentrazione e nella discontinuità del costruito, nella riconoscibilità della forma conclusa degli insediamenti, nella misurazione della distanza tra parti distinte, i presupposti operativi per definire i caratteri delle aree periurbane. Attualizzazione delle ricerche italiane sulla *Città Orizzontale* di Irenio Dotallevi, Franco Marscotti e Giuseppe Pagano, interpretazione critica delle indagini sulla *Città in Estensione* di Giuseppe Samonà, elaborazione tematica delle ricerche sulle *zolle urbane* di Salvatore Bisogni, l'idea di una *Città per isole* delinea la messa a sistema di una materialità densa, compatta, luogo operativo di fitte relazioni tra matrici generative le quali, come energie polarizzanti dello stesso segno, tengono, tra loro, tese e costanti le distanze per la configurazione di un nuovo, ideale, *Campo Marzio* insediativo. Proiezione di un'alternativa ai propositi decontestualizzanti della città generica, antitetica alle teorie del *junk space* postmoderno, essa definisce i caratteri di un modello ad *arcipelago*. Caratterizzato da una prevalenza di spazi aperti di natura, esso è dato dalla materializzazione sul suolo agricolo di improvvise coagulazioni di tessuto per la disposizione, a distanza, di isole insediative identificabili come entità intermedie tra urbanità concluse e frammenti di città.

Consono a interpretare un virtuoso rapporto tra componente antropica e *Forma della Terra*, tra città e natura, tra densità e rarefazione, tale modello configura nel vuoto un intervallo non residuale necessario a riconoscere i caratteri fisici della natura ospitante e il valore civile della città come paritari interlocutori di una dialettica alta.

La città per isole. Il tessuto

Interpretazione critica delle ricerche di Mies e Hilberseimer degli anni Trenta e delle realizzazioni americane di Louis Sauer nella seconda metà del Novecento, il tessuto di ogni isola è definito da addensamenti orizzontali composti in forme concluse e riconoscibili caratterizzate dal posizionamento di puntuali contraltari verticali che, al pari delle torri e dei campanili della città storica, delineano i riferimenti territoriali a grande scala. Proiettato a descrivere le regole d'impianto, l'impalcato metrico del tessuto mantiene costante, al suo interno, una proficua tensione tra l'identità dei *fatti urbani* e la conformità delle *aree-residenza*, tra la *permanenza*, disposta dalla reiterazione di una norma trasmissibile, e l'evolversi di una controllata *mutazione*, distribuita da ampie e numerose variazioni tipologiche impresse ai singoli elementi della composizione. Costantemente eroso dall'introduzione di accelerazioni programmate, il tessuto è volutamente spinto ai confini più estremi della sua composizione geometrica per riprodurre, in ambiti significativi, un apparente collasso della sua metrica insediativa. Identificata come vasta eccezione, tale compromissione svela i caratteri strutturali del tracciato regolatore di base per l'identificazione palese di un DNA primario e generativo della componente tipologica e, di conseguenza, della morfologia urbana a esso corrispondente. Ne consegue una centralità dello spazio aperto nelle sue progressive declinazioni identitarie - pubblico, semipubblico, privato - come riferimento di misura per la definizione degli intervalli nel costruito e la definizione della dimensione scalare dell'intero intervento. Strumentali al controllo di un'efficace *estetica della variazione*, le piazze, le strade, i giardini e i patii, accomunati dalla iterazione di un passo misuratore, delineano le dilatazioni spaziali e le assen-





ze programmate di un'auspicata consistenza porosa della città che individua nella definizione di precise territorialità dello spazio aperto e, in particolare, nella connessione dei vuoti alveolari che compongono la struttura urbana, i temi utili alla composizione di un'appropriazione identitaria della cittadinanza. Spazi di natura, parchi, ma anche strade, slarghi, piazze, piazzali, giardini, cortili, parcheggi, luoghi interstiziali, dispongono in sequenza le nomenclature di un elenco tipologico di *esterni* nei quali gli usi, le misure, le materie e i caratteri linguistici del costruito delineano le consuetudini di un'appropriazione che riporta al centro dell'attenzione risvolti connessi alla *prossimità urbana* e alle *unità di vicinato* come presupposti per il mantenimento e la rigenerazione di ampie porzioni di tessuto. Densità e rarefazione, compattezza e svuotamento, compressione e dilatazione, delineano le opposizioni spaziali utili a dare forma a un'oculata sequenza di spazi a libera percorrenza nei quali la cittadinanza rivela le sue abitudini, i suoi interessi, ma anche i suoi pericoli e le sue contraddizioni e, con esse, la sua volontà di superarle. In tale quadro analizzare, immaginare, comporre l'architettura della città a partire dalla consistenza del vuoto riverbera nella struttura del tessuto i caratteri fondanti di una comunità introiettando nelle dinamiche del progetto il tempo dei suoi abitanti.

La città per isole. La cellula abitativa

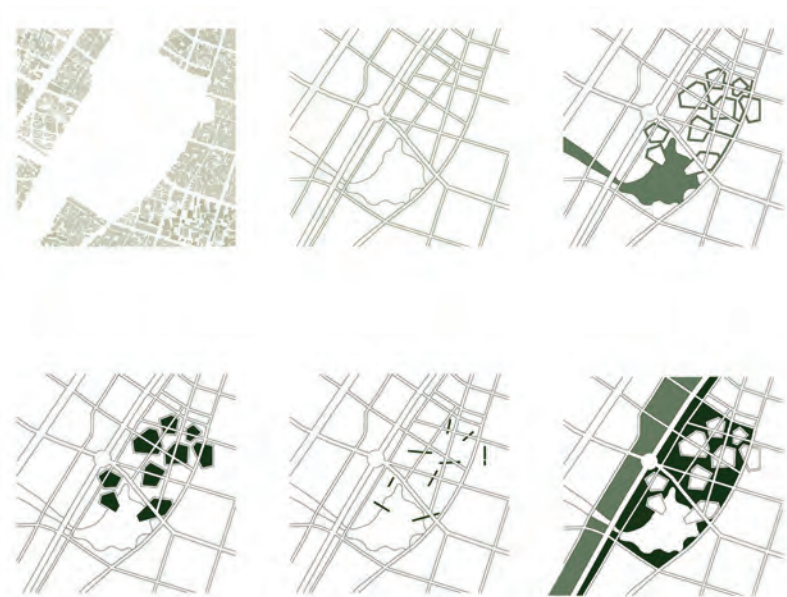
In tale quadro, lo spazio domestico rivela una dimensione duplice e ambigua. Luogo primario di un'esibita convivialità, esso registra, nella mutante flessibilità delle sue funzioni, le istanze di mediatizzazione di ogni attività performativa dell'individuo bilanciata da una crescente richiesta d'internità tendente a riservare alla casa i caratteri di ultimo rifugio dell'esistenza. Nella sacralità del suo recinto, fisico e concettuale, sia i caratteri distributivi e funzionali dell'interno che l'immateriale presenza della tecnologia interpretano l'opposta dicotomia tra evidenza e introversione. Nell'alternanza tra ampie spazialità in sequenza e improvvise compressioni, nella presenza di articolati spazi deputati all'accoglienza e alla convivialità, nell'ampliamento dei corridoi di distribuzione per la composizione di spazi dove svolgere più

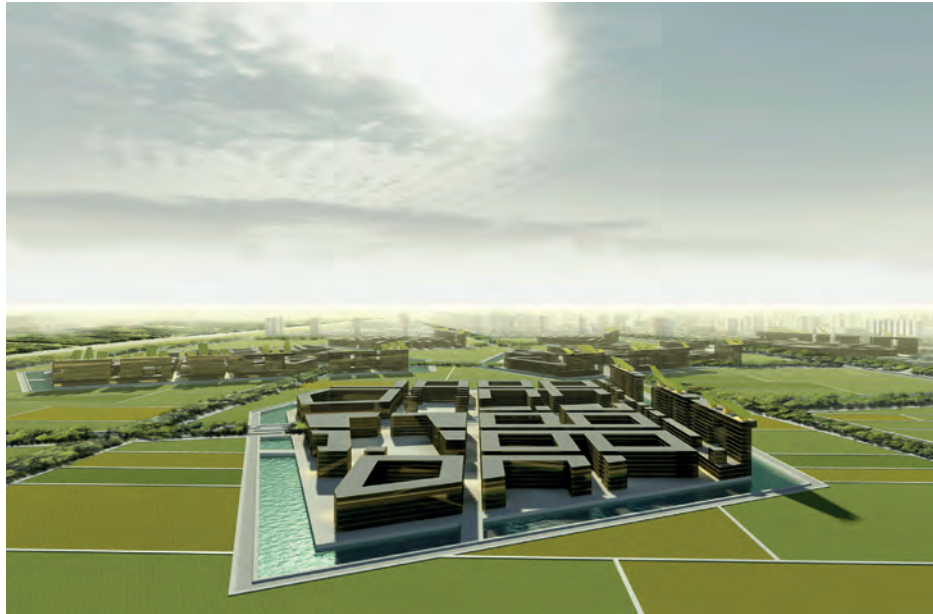
funzioni, nella presenza di ampi vani dedicati alla cura e al benessere del corpo, la pianta di progetto registra una rimodulazione degli equilibri proporzionali tra *spazio servente* e *spazio servito*. Essa interpreta la richiesta di un'ampia dotazione di vani aperti pubblici - logge, terrazze, giardini - posti in diretta continuità con lo spazio domestico per determinare un progressivo indebolimento della soglia di passaggio tra interno e spazio esterno della residenza confluyente nell'affermazione di una spazialità dal prevalente sviluppo orizzontale. Come negli studi miesiani degli anni Trenta si ribadisce, nell'interno domestico, la composizione di un'ampia dilatazione caratterizzata, nella sua dimensione tettonica, linguistica e materica, dalla organizzazione di pochi elementi semplici. Silenziosa e assertiva, sospesa tra esibizione e introversione, la spazialità dell'interno domestico delinea nel *patio* il suo tipo di riferimento.

La città per isole. Il linguaggio

La fine del traslucido postmoderno, dell'effimero bloboidale, della liquida consistenza di volumi privi di forma, della trasparenza ad alta tecnologia, proposti dall'universo mediatico di fine Novecento, dispone, nel dibattito contemporaneo, la necessita di una nuova, esibita, solidità dell'architettura con un conseguente riposizionamento delle sue matrici espressive, tipologiche e linguistiche. La richiesta di una più evidente intelligibilità delle forme, connessa a un integrato e coerente uso della componente strutturale e dei materiali impiegati, delinea l'affermazione di, quella che potremmo definire, una *monumentalità debole* della composizione identificabile come strategia utile a interpretare una nuova esegesi del dato linguistico con risvolti nel controllo della dimensione tettonica del manufatto.

In tale quadro lavorare sul vuoto consente di focalizzare sulle connessioni, sui rapporti tra le forme, il tema della propria indagine. Delinea nella distanza tra i soggetti di una composizione il luogo per una riflessione sul senso attribuito a un agire del progetto. Vuoto, dunque, come spazio ideale per la trasmissione di duraturi significati urbani, portatore di promesse e di fiducia nelle relazioni tra parti che, pur rimanendo distinte, ambiscono a una complementarità inscindibile.





Didascalie

Fig. 1,2,3,4,5: (Laura Thermes con Paola Albanese, Fabrizio Ciappina, Alessandro De Luca, Francesco Messina, Antonello Russo, Gaetano Scarcella, *Progetto della città di Ling Gang presso Tianjin, Cina - Architettura Italiana per la città cinese*, Consultazione a inviti promossa da Accademia Nazionale di San Luca-Roma per Expo Universale di Shanghai 2010).

Bibliografia

Salvatore, Bisogni (2011), *Ricerche di Architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli;
Irenio, Diotallevi- Franco, Marescotti (1947), *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, Poligono, Milano;
Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione e altri scritti*, Aiòn, Firenze;
Raffaella, Neri (2014), "Luoghi dell'abitare", in Raffaella Neri (a cura di), *La parte elementare della città. Progetti per Scalo Farini a Milano*, LetteraVentidue, Siracusa;
Giuseppe, Samonà (1976), *La Città in estensione. Conferenza tenuta presso la Facoltà di Architettura di Palermo il 25 maggio 1976*, STASS edizioni, Palermo;
Oswald, Mathias, Ungers (1978), *La città nella città* in «Lotus» n.19, Electa, Milano.

Leinefelde: la riforma tipologica nell'edilizia pubblica dell'ex-DDR

Luca Tommasi

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 14, luca.tommasi@poliba.it

Introduzione

La cittadina di Leinefelde è un piccolo centro della Germania centrale. Negli anni '60, a seguito dello stabilirsi di alcuni impianti industriali all'interno della città, la popolazione crebbe esponenzialmente: dai 2500 abitanti del periodo post-bellico, il borgo della Turingia si trovò, nella metà del diciannovesimo secolo, a contarne più di 15000. Per fronteggiare la necessità di accogliere la numerosa classe operaia, l'amministrazione di Leinefelde avviò una importante operazione di costruzione che, attraverso l'utilizzo del *WBS 70*¹, riuscì a soddisfare le necessità abitative della popolazione della città di Leinefelde. Il perseguimento di questa scelta, relativa alla volontà di uniformare e facilitare l'edificazione di edilizia abitativa all'interno di tutta la DDR, ha in questo modo definito la forma degli spazi urbani e delle architetture della periferia di Leinefelde, come quelle di molti altri centri urbani appartenenti alla Repubblica Democratica Tedesca. Questa decisione politica, quindi, acquisisce una dimensione più profonda di una mera intenzione funzionale, ma segna l'impianto tanto sociologico quanto urbano delle città della Germania Est, edificandone gli spazi, i volumi, ma anche le consuetudini sociali ed abitative, direttamente dipendenti da quelle del lavoro.

Il programma di recupero

A seguito della caduta del muro di Berlino, la cittadina subisce un graduale spopolamento dovuto alle migrazioni degli abitanti verso la Germania Ovest. Per invertire questa tendenza e per rendere maggiormente attrattive le aree della periferia della città, ormai quasi completamente disabitata e segnata dal disuso dell'edilizia residenziale pubblica conseguente allo svuotamento post-migratorio delle abitazioni, la municipalità di Leinefelde struttura un programma di recupero² di quella parte di città pubblica pianificata e costruita attraverso l'utilizzo della tipologia del *WBS70*.

Il processo di trasformazione ha seguito diverse fasi, sia di analisi tecnica (tanto sulla tecnologia costruttiva quanto sulle questioni economiche ed estimative) che di discussione generale sull'approccio al

progetto. Interrogati diversi architetti, i più vicini alla DDR ragionavano su una trasformazione leggera, rispettosa della qualità e del valore dell'esistente, mentre i tecnici dell'ovest proponevano una modifica più sostanziale, che cambiasse radicalmente il volto di quella parte di città con degli interventi più radicali, che partissero però sempre dal riconoscimento del valore dell'architettura costruita. Tra le fila di questi spiccava Stefan Forster, l'architetto di Francoforte che poi ha effettivamente progettato e realizzato la trasformazione: è stata, quindi, la seconda delle intenzioni quella predominante, con l'amministrazione che ha scelto di optare per un intervento più profondo.

Se sulla scala dell'aggregato il masterplan generale dell'area investita dal programma di recupero consta di alcune operazioni puntuali di abbattimento e demolizione di alcuni volumi, sulla scala tipologica il progetto dello studio SFA (Stefan Forster Architekten) consiste nella trasformazione di otto edifici differenti, dislocati in diverse zone dell'area. Ognuno di questi ha un gradiente di trasformazione e una metodologia di approccio differente: se in alcuni le operazioni sono più leggere, il progetto riesce anche a comprendere trasformazioni più radicali, fino a trasformare gli edifici a barre in delle ville urbane. In questo senso, l'operazione svolta sulle otto stecche abitative può essere considerata un vero e proprio palinsesto di modificazioni possibili, un'indicazione concreta della metodologia d'intervento perseguibile all'interno della tematica cogente della riforma della città pubblica, della periferia costruita.

Sebbene l'efficientamento energetico e le trasformazioni tecnologiche di cui l'edilizia post-bellica necessita siano due elementi importanti nella rigenerazione degli edifici, il caso della trasformazione degli edifici a slab nella cittadina di Leinefelde può essere considerato paradigmatico per le tematiche di natura architettonica e abitativa affrontate dal progetto: le nuove necessità dello spazio domestico, la differenziazione e parcellizzazione degli abitanti e degli utenti dell'edilizia abitativa con la conseguente creazione di nuove tipologie di utilizzatore degli spazi dell'abitare, l'importanza data allo spazio pubblico e delle

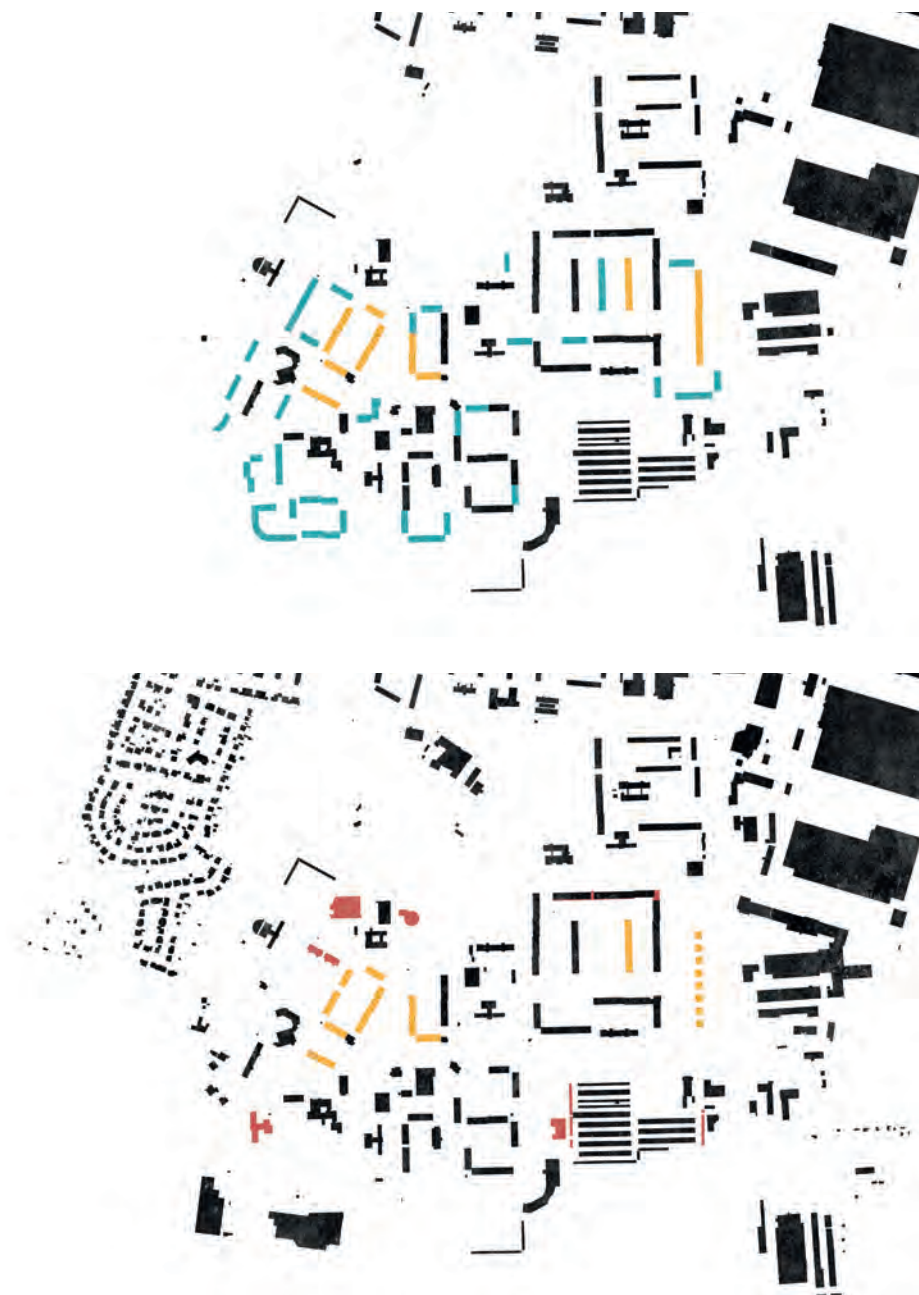
relazioni, l'attenzione alla trasformazione sia dello spazio 'vuoto' che dell'edificio costruito, volto a modificare tanto l'apparato volumetrico - tanto dell'architettura singola quanto dei quartieri stessi della periferia - quanto l'apparato spaziale.

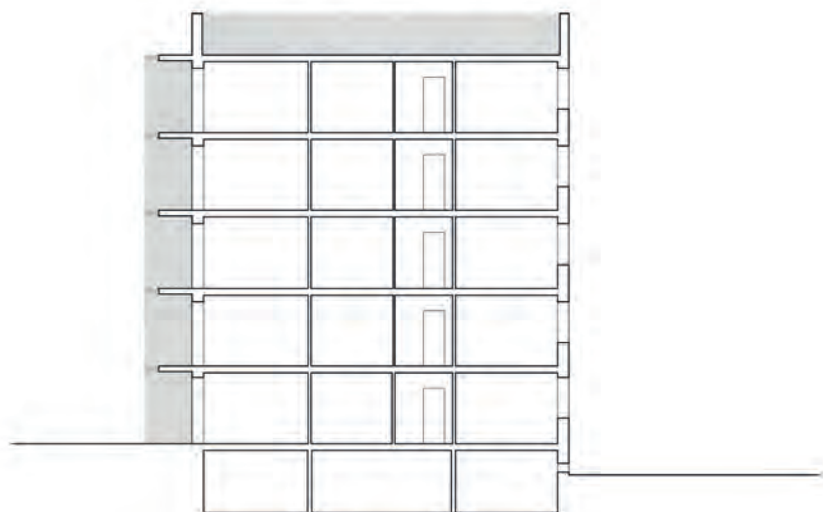
Da un punto di vista tipologico, il recupero di questi edifici a barre si inverte nell'approccio ad un progetto che, tanto nelle forme quanto nel concetto, voleva garantire unitarietà e uguaglianza nelle proprie abitazioni: essendo nella contemporaneità cambiate le premesse riguardanti le forme dell'abitare e le tipologie stesse degli abitanti, la modificazione deve essere radicale. Il risultato è quello di ottenere, da una condizione esistente di due unità abitative esistenti, di due tagli diversi, una situazione di tre tagli molto differenti - dai 60mq ai 110mq - e di molte varianti diverse di queste tre macro-tipologie. In questa maniera, oltre a instaurare una nuova mixité sociale all'interno della periferia, anche da un punto di vista dell'offerta economica il progetto di trasformazione ha restituito delle abitazioni appetibili a un parterre molto più vasto di utenti - oltre a quello dei nuclei 'classici', quello dei single e dei freelance, delle coppie di anziani a di quelle senza figli.

Un altro punto centrale della trasformazione è quello del cambio non solo delle 'interiora' di un edificio, ma anche della riforma della sua facies. Dal punto di vista planimetrico l'area in esame risulta essere chiara nell'iterazione delle stecche. Gli edifici a barre sono accoppiati a formare unità di diversa lunghezza ma sempre dello stesso spessore e della stessa altezza di sei piani. Questa uniformità, però, risulta essere una caratteristica che acuisce il senso di uno spazio indistinto, monotono, senza gerarchie, né fra le volumetrie costruite, né fra gli spazi di utilizzo e di rapporto fra i luoghi privati interni e le aree pubbliche d'esternità. Il progetto opta per un lavoro attento di modellazione della stereometria delle architetture e di modifica degli spazi di relazione. Partendo dalla decisione di abbassare tutti gli edifici ad un massimo di quattro piani fuori terra, anche per andare incontro all'inflessione della domanda abitativa, in una zona dove le unità sono sovrannumerate rispetto al reale fabbisogno, le operazioni di chirurgia sull'edificio prevedono sia tagli, sottrazioni e scavi, che aggiunte,

addizioni. Sia le asportazioni che le apposizioni di volume permettono l'instillarsi di nuovi spazi aperti nell'abitazione privata: i balconi apposti o quelli ricavati dagli scavi danno adito a un rinnovato rapporto con la natura circostante dall'interno delle zone private, oltre a favorire la differenziazione tipologica, in un caso ampliando la superficie degli alloggi, nel secondo decurtandola, continuando però a garantire una relazione ristabilita con gli spazi privati ma non coperti. In seconda battuta, non è solamente l'edificio singolo che giova delle operazioni 'scultoree', ma è l'intero impianto urbano: a scala dell'aggregato, infatti, la rimodellazione degli edifici restituisce uno skyline completamente rinnovato al quartiere, liberato dalla monotonia ripetitiva del sistema costruttivo originario. In ultimo, le operazioni di aggiunta e di modellazione degli edifici alla quota del piano terreno riescono a connaturare non solo lo spazio domestico, ma l'intero piano delle relazioni pubbliche degli edifici. Facendo avanzare i corpi e rimodellando il suolo, il progetto riesce a instaurare nuovi gradienti di spazio semi-privato e semi-pubblico. Rinnovando gli accessi e i piani terra, la fruizione e la percezione dello spazio non vive più solamente del dualismo spazio privato chiuso-spazio pubblico aperto, che spesso aveva come risultante l'introversione della vita all'interno delle abitazioni e l'assenza di utilizzo dello spazio pubblico che veniva percepito come spazio di nessuno. Le nuove superfici forniscono alle abitazioni un nuovo spazio aperto a piano terra, spesso utilizzato come giardino sui prospetti anteriori e segnato dal verde addomesticato sui prospetti posteriori, e quest'estroffessione modella lo spazio pubblico ed il suolo, che vive di nuovi spazi di intersezione tra internità ed esternità, tra spazio dell'abitazione e spazio delle relazioni, godendo del contatto diretto con la natura circostante, mediato dalle nuove aggiunte.

Di seguito sono stati selezionati, fra gli otto edifici rinnovati all'interno del progetto dell'architetto Stefan Forster, i tre che si ritengono più significativi, per gradiente di trasformazione e profondità nell'intenzione modificativa.





Haus 5

La trasformazione della Haus 5 è una delle più radicali dal punto di vista della sottrazione di volume. L'edificio originale è costituito da due barre di otto unità accoppiate, per un totale di sedici abitazioni su sei piani. L'operazione di riduzione volumetrica agisce sia in alzato - i piani diventano 4, compreso l'interrato - che a livello planimetrico: vengono sottratte due unità, in modo che l'edificio non risulti essere un confine 'pieno' verso la natura ma si apra su di essa. La modellazione del suolo ricongiunge il piano terra, originariamente sopraelevato, con la quota di calpestio, aggiungendo un'ampia pertinenza scoperta agli appartamenti del piano terreno. Il recinto costituito borda e amplia anche il retro dell'abitazione, che guadagna una quota di superficie a verde domestico. Viene apposta un'ampia balconata al primo piano mentre al secondo piano, gli scavi asimmetrici sui fronti anteriori e posteriori riescono a garantire degli spazi aperti alle abitazioni private anche all'ultimo livello. Oltre all'ispessimento murario e alle operazioni di miglioramento dell'efficienza energetica, la facciata viene tinteggiata con dei colori tenui e il recinto viene segnalato attraverso l'uso dei mattoni.

Haus 6

Similmente alla Haus 5, l'edificio della Haus 6 subisce una profonda operazione di scavo sui propri volumi, di ridefinizione sia della facciata dell'attacco a terra. Da un'originaria coppia di barre di sedici unità totali, grazie alla sottrazione delle quattro unità poste alle estremità l'edificio risultante risulta molto più compatto: la Haus 6 si compone quindi di dodici unità su 5 piani, compreso l'interrato, ma le operazioni di modellazione del volume sono più profonde. Le sottrazioni garantiscono alle abitazioni agli ultimi due piani degli spazi scoperti, mentre la balconata apposta al primo piano in facciata diviene parte dell'aggiunta basamentale. Entrambe in mattoni, queste ampliano le superfici dei primi due livelli, garantendo al piano terreno, in maniera paragonabile al caso precedente, una larga pertinenza aperta e privata sul fronte e una superficie di verde domestico sul retro, sempre bordato dal pro-

fondo recinto in laterizio. Ancora, l'intonacatura colorata sostituisce la pannellatura prefabbricata dell'edificio originario.

Haus 7

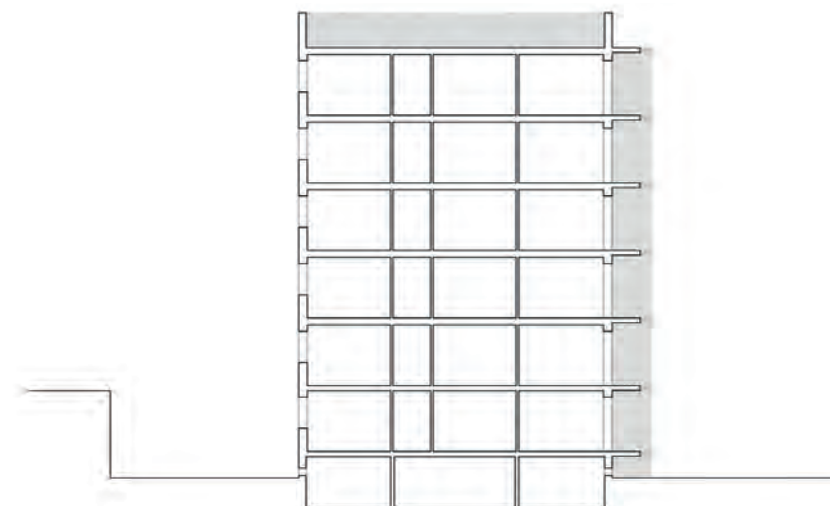
L'ultimo caso preso in esame può essere ritenuto quello dal valore più simbolico dell'intero progetto, di cui sicuramente riporta il gradiente di modifica più elevato. L'edificio originario è il più imponente dell'intero quartiere, con le due stecche che contano trenta unità abitative. L'intervento decide, oltre all'abbassamento preliminare dei livelli (che da sei diventano cinque), di dimezzare la volumetria. Al posto di sottrarre volume tenendo la barra compatta, l'operazione di scavo viene condotta in modo da formare otto ville urbane di due unità ciascuna. Ad esse vengono apposti dei balconi in facciata su tutti i piani, che ne definiscono, attraverso una irregolarità controllata, il prospetto, ancora una volta tinteggiato. Al piano basamentale una piccola recinzione ridefinisce gli spazi dell'attacco a terra, aggiungendo superficie alle unità del livello zero, che diventano spazi di verde privato di pertinenza delle abitazioni.

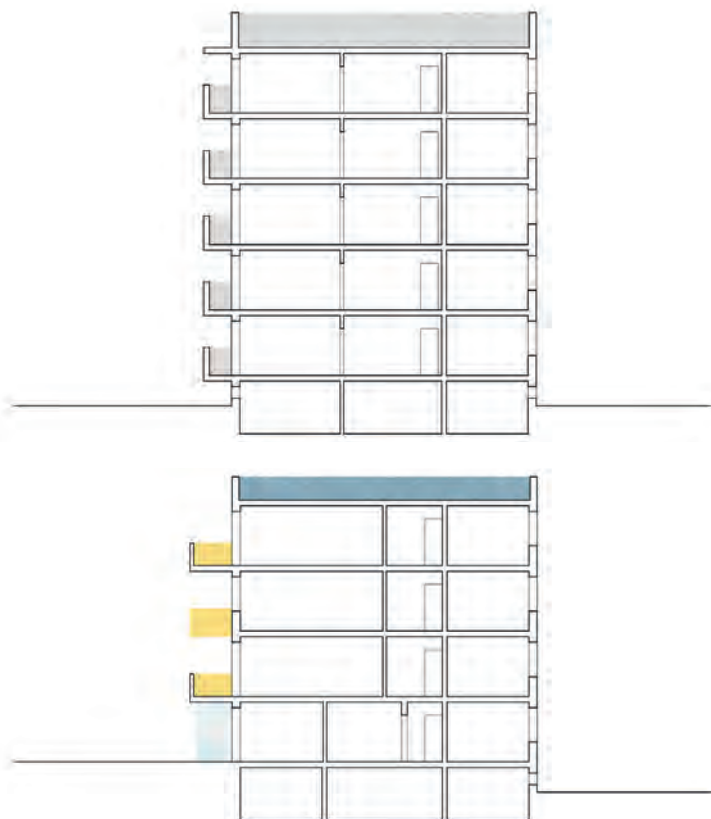
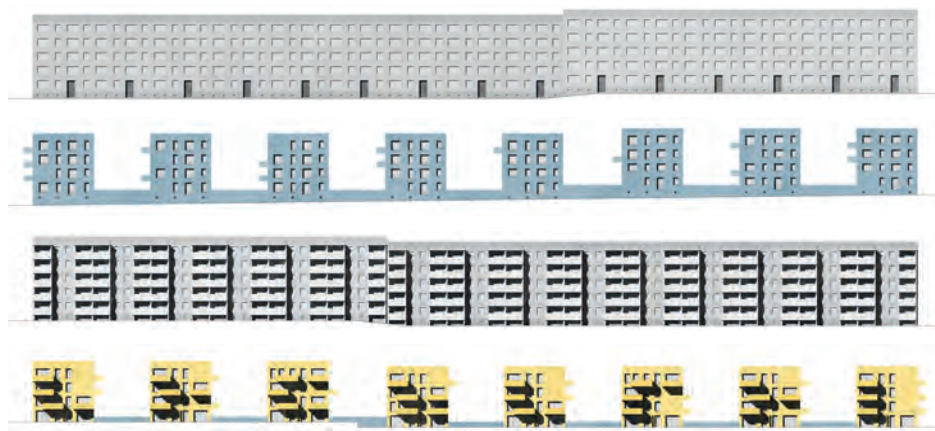
In conclusione, l'intero processo di trasformazione che investe la municipalità della cittadina di Leinefelde può essere considerato esemplare, tanto a livello amministrativo, per la scelta chiara dell'amministrazione e per la sinergia con gli architetti, quanto a livello architettonico: l'intervento può essere considerato un vero e proprio palinsesto di metodologie utili per affrontare il problema cogente della trasformazione dell'edilizia pubblica nelle periferie delle città europee.

Note

¹ *WBS70* è l'abbreviazione di *Wohnungsbauserie 70*. Con questa sigla si indicano una serie di edifici residenziali costruiti con pannellature prefabbricate di cemento pre-compresso sviluppate dalla DDR all'interno della Deutschen Bauakademie e dal TU di Dresda. Questa tipologia di abitazione fu largamente usata nell'area della Repubblica Democratica Tedesca, con una stima di oltre un milione e mezzo di unità abitative costruite per un totale di 644000 complessi edificati.

² Il programma di recupero attuato dall'amministrazione della città di Leinefelde oltre alla modifica sostanziale di otto degli edifici *WBS70* esistenti prevede anche interventi





di land art e opere di rifunzionalizzazione urbana. Nella fase preliminare di attuazione del programma, il sistema tecnico di prefabbricazione è stato analizzato in profondità per evidenziarne i limiti e comprendere fin dove la modificazione architettonica e strutturale potesse spingersi. Anche dal punto di vista economico, per facilitare la collocazione all'interno del mercato immobiliare e affinché gli interventi potessero risultare vantaggiosi, è stata stabilita una soglia massima di spesa di 1000€ a metro quadro, superata solo nel caso della Haus 7, l'edificio col gradiente più alto di trasformazione. Anche in questo frangente, comunque, il costo per metro quadrato risultante è molto contenuto: la spesa è di 1300€.

Didascalie

Fig. 1: planimetria dello stato di fatto e dello stato di progetto. In azzurro i volumi sottratti, in giallo i volumi trasformati, in rosso i volumi aggiunti. (Disegno dell'autore)

Fig. 2: Haus 5. Condizione ante e post intervento. Prospetto posteriore, sezioni. (Disegno dell'autore)

Fig. 3: Haus 6. Prospetto anteriore post intervento, sezioni ante e post intervento. (Disegno dell'autore)

Fig. 4: Haus 7. Condizione ante e post intervento. Prospetti, sezioni. (Disegno dell'autore)

Bibliografia

N. Baumeister. 2005. *Baukulturführer 12 – Stadtvillen Leinefelde-Worbis*. Amberg, Büro Wilhelm Verlag.

W. Kil. 2008. *Das wunder von Leinefelde: eine stadt erfindet sich neu*. Dresda, Sandstein Verlag.

B. Todaro, F. De Matteis (a cura di). 2012. *Il secondo progetto. Interventi sull'abitare pubblico*. Roma, Prospettive edizioni

O. M. Ungers, S. Vieths. 1997. *La città dialettica*. Milano, Skira Editore



S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,4} Recuperare Patrimoni rimossi

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,4} Recuperare Patrimoni rimossi

La sotto-sessione “Recuperare patrimoni rimossi” intende riflettere sul recupero di manufatti, luoghi e paesaggi che rappresentano un rimosso delle nostre città e dei nostri territori. Si tratta di ambiti un tempo cospicui, portatori di valori architettonici o urbani, che, per molteplici cause, sono fuoriusciti dalle dinamiche urbane e territoriali subendo fenomeni di degrado (anche materiale) e giungendo talvolta fino al completo abbandono, ma che continuano a contenere un enorme potenziale in attesa di liberazione. In che modo la collettività, attraverso la visione progettuale, si può riappropriare di questi patrimoni degradati o abbandonati? Possono queste aree recuperate attestarsi come nuove centralità della città e del territorio? Quali sono gli strumenti teorici ed operativi, gli usi auspicabili, le procedure possibili per re-inserirli nella vita delle città e del territorio?

Paola Ascione, Mariangela Bellomo

Progetto e patrimonio ambientale: dalla tecnologia dell'architettura alle tecnologie per l'habitat

Erminia Attaianese, Nunzia Coppola

CAM: strumenti cogenti di tutela ambientale nel progetto di architettura

Carlo Atzeni, Silvia Mocci

Il complesso ecclesiastico di Santa Chiara a Sini.
Un'architettura per il centro storico

Lucia Baima, Elena Guidetti

Potential in action. Potenziale ed Intensità come chiavi di lettura del patrimonio

Fabio Balducci

La rigenerazione di Corso Trento e Trieste a Lanciano, tra memoria e futuro

Francesco Camilli

La dimensione politica dell'intervento sull'esistente

Roberto A. Cherubini

La porta urbana come soglia
La liberazione dalle terre della Porta del Bottino a Proceno e la risalita al colle

Anna Del Monaco

Riflessioni attorno al concetto di "preservation". Le segmentazioni disciplinari e l'attuale domanda di progettazione rispetto al patrimonio urbano e paesaggistico esistente in Italia e all'estero

Vito Fortini, Paolo Fortini

I luoghi dell'interpretazione

Maria Gelvi

Elementi e neologismi dell'abitare contemporaneo

Paolo Marcoaldi

Il Museo del Colosseo. Dal grand tour al global tour

Luca Molinari

Abbandono e riuso
Una strategia etica per il territorio italiano

Filippo Orsini

Patrimonio e Ricostruzione: pratiche, forme e strategie progettuali per lo spazio pubblico

Caterina Padoa Schioppa, Luca Porqueddu

Patrimonio latente. Il progetto del Tevere a Roma

Laura Anna Pezzetti

Per un progetto coevolutivo tra stratificazione e nuova scrittura

Antonio Riondino

Permanere nella transitorietà

Alessio Tamiazzo

Nuovi strumenti per il patrimonio

Nicoletta Trasi

Paesaggi rifiutati-Paesaggi riciclati.
Il progetto come strumento di riqualificazione dei paesaggi fragili

Michele Ugolini

Il progetto dello spazio aperto

Ettore Vadini

L'altro patrimonio (moderno) oltre i Sassi di Matera

Giuseppe Verterame

Porto, città e paesaggio. Caso studio di strategia progettuale

Progetto e patrimonio ambientale: dalla tecnologia dell'architettura alle tecnologie per l'habitat

Paola Ascione

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 12, paola.ascione@unina.it

Mariangela Bellomo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 12, bellomo@unina.it

«[...] And thus we still would have to worry a great deal about man-made environment and its possible obscure dangers to the human community, even if we set aside all ominous considerations about how, through design, we tamper daily with the precious inheritable substance itself»: Neutra nel 1954 evidenzia i rischi dell'azione umana e le ricadute sulla "preziosa sostanza ereditabile" che è l'ambiente in cui egli stesso vive. Oggi viene da domandarsi quanto la progettazione sia divenuta azione obbligata e necessaria alla sopravvivenza dell'uomo contemporaneo, vittima di un'emergenza climatica epocale. Tale responsabilità implica una revisione dei confini del progetto in termini geografici e spazio-temporali, di scala d'intervento e di competenze disciplinari. La questione ambientale impone infatti un approccio progettuale di tipo integrato e al contempo tran-scalare, in grado di cogliere il particolare nel generale e di collocare la specificità in una prospettiva universale: le peculiarità locali rapportate alle dinamiche globali danno significato al concetto di "rete" che, partendo dall'episodio singolare, si estende progressivamente per generare nuove occasioni, nuove coesioni, nuovi valori, attraverso la condivisione di obiettivi strategici e di culture materiali proprie di molteplici habitat presenti in differenti contesti.

La comunità europea da anni si è attivata con politiche e azioni estese all'intero continente e finalizzate al miglioramento delle condizioni ambientali sul nostro pianeta. Son passati circa dieci anni da quando AMO, think-tank di Rem Koolhaas, in "A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe", disegnò una nuova mappa del vecchio continente ridefinendone i confini in base alle risorse energetiche del territorio. Si voleva dimostrare la fattibilità di un'inversione di rotta: l'uso di fonti rinnovabili proprie di ciascun contesto geografico avrebbe consentito di abbattere le emissioni nocive riducendo l'impatto drastico dei cambiamenti climatici sul pianeta. Utopia da visionari o consapevole strategia politica, sta di fatto che il documento prefigura quella "visione globale" che connette le risorse energetiche indicando un nuovo assetto che nella realtà non potrebbe prescindere da sostanziali questioni politiche. Il convincente (e seducente) rapporto evidenzia quanto la problematica

energetica possa essere materia d'architetti (OMA), purché la ricerca di nuovi approcci a problemi complessi sia sviluppata con il contributo di consulenze esterne (McKinsey, Kema, Imperial College di Londra). Per contro, vengono a galla negli ultimi anni alcune contraddizioni nel modo in cui gli architetti tendono ad affrontare il tema della sostenibilità ambientale. Uno dei paradossi consiste nella discrasia tra il comportamento 'insostenibile' di architetti di fama come Koolhaas, e le opere 'sostenibili' che essi stessi progettano.

Nel 1993 in SMLXL, l'architetto olandese dichiarava di aver percorso 360mila km in giro per il mondo per il suo lavoro. un pio d'anni fa, Cino Zucchi postava su Facebook: «Sul mio biglietto di aereo per San Pietroburgo si dice che il mio viaggio (individuale) immette circa 500 kg di CO2 nell'atmosfera, per cui andata e ritorno sono una tonnellata. Mi sembra di ricordare che il Bosco Verticale risparmi 25 ton/CO2 anno. Per cui se io, Stefano Boeri, Carlo Ratti e Mario Cucinella smettessimo di andare in giro per il mondo a fare convegni sulla sostenibilità e ci mettessimo a ristrutturare appartamenti [...] il nostro contributo alla sostenibilità sarebbe di gran lunga superiore a quello dei nostri edifici 'sostenibili'!».».

Un'autocritica interessante che mette in relazione comportamento individuale, obiettivi della professione, e comportamento dell'architettura che si progetta.

In quest'era definita Antropocentrica, la riscoperta attenzione verso un pensiero ecologico che trova radici nel secolo scorso passa attraverso la più complessa visione di sviluppo sostenibile, la cui interpretazione lascia intravedere ambiti di ricerca non approfonditi ovvero ancora inesplorati.

La ENEROPA di OMA ridisegnando i confini del continente delinea una strategia unitaria, secondo una visione globale che usi al meglio e metti in rete ciascuna area secondo le proprie identità (in termini di risorse energetiche), si tratta di un'azione 'politica' che i progettisti possono svolgere nelle definizioni strategiche necessarie a ri-qualificare l'ambiente in cui viviamo.

Le suddette riflessioni costituiscono solo uno spunto per riflettere sull'op-

portunità di indagare sulle attuali e possibili relazioni tra architettura, uomo e ambiente per offrire nuovi orizzonti al progetto contemporaneo. Nuovi scenari, che estendono il ruolo della tecnologia come connessione tra natura ed artificio, strumento di relazione tra architettura e habitat (Vittoria, 1975).

Centri minori: rete versus arcipelago

I centri minori raccontano, attraverso la propria stratificazione, struttura urbana e architettura, la cultura materiale e immateriale della società che li ha generati. Testimonianza concreta, nella maggior parte dei casi, di una sapienza tecnica preindustriale, restituiscono, una significativa attitudine a rispondere a esigenze di tipo economico e sociale mediante un saper fare tecnico capace di far abitare un luogo coniugando le potenzialità climatiche, geografiche e naturalistiche con materiali e tecniche locali. La loro dislocazione diffusa sul territorio ha spinto ad individuarli come "arcipelago".

Appare, tuttavia, più appropriato adottare un altro criterio di lettura di tale patrimonio, che rimanda al concetto di sistema complesso nel quale è insito il concetto di rete. Se la rete connette elementi mediante percorsi preferenziali – che di fatto significano comunicazione di caratteri, funzioni, potenzialità, etc. – le connessioni non sono finalizzate al funzionamento della rete, ma ne consentono l'esistenza, ed i nodi sono elementi non necessariamente interdipendenti tra loro. Quindi, se i borghi e i piccoli centri sono elementi che caratterizzano i reticoli strutturanti il paesaggio italiano, le logiche interpretative connesse al concetto di rete consentono di mettere a punto strategie in grado di reinterpretare le connessioni perdute, attraverso strutture virtuali e azioni reali, capaci di 'legare' le ragioni della loro persistenza e sussistenza e di motivarne, di volta in volta, l'appartenenza a territori dai confini mutevoli e multi-scalari. La prima operazione da compiere, resta lo studio attento dei luoghi tenendo presente che gli insediamenti dal perimetro concluso, restituiscono una serie di dati e informazioni utili alla costruzione di reti: una tecnica costruttiva che diventa caratteristica di un luogo, è molto spesso legata alla presenza di determinati materiali in situ i quali restituiscono

saperi tecnici capaci di coniugare costruzione e ambiente, nonché informazioni di natura geologica; le evoluzioni tipologiche raccontano le evoluzioni delle istanze funzionali; le forme del costruito e le strutture urbane palesano le modificazioni sociali. Possono essere testimonianza di peculiari eventi che hanno interessato in un determinato momento storico uno specifico territorio come accadde nel 1930 in occasione del terremoto del Vulture. I centri maggiormente colpiti registrarono ingenti danni al patrimonio edificato e fu decretata la costruzione di casette asismiche per i senza tetto. Pertanto, accanto a costruzioni fondate sulla cultura tecnica locale, furono realizzati edifici di un piano fuori terra e talvolta di un piano seminterrato, in muratura portante di laterizio innestata in telai in calcestruzzo armato. Questo sistema costruttivo, estraneo alla cultura locale, ha rappresentato un'innovazione tecnica rapidamente recepita dalla popolazione che ha partecipato alla ricostruzione dei propri insediamenti. Oggi le casette asismiche rappresentano non solo un carattere identitario rintracciabile in altri insediamenti coevi presenti sul territorio nazionale, quanto un'invariante materiale dell'intera zona terremotata del Vulture ed in tal senso costituiscono, di fatto, i nodi di una rete territoriale di immediata identificazione, rete da poter intersecare con reti generate da altri agenti propulsori al fine di indenticare, proprio a partire dalle intersezioni, nuovi nodi in grado di attuare modelli di sviluppo socio-economico, confermando l'identità storico-culturale. Si tratta di reinterpretare la perdita della forma urbis, del "perimetro – il sulcus primigenius tracciato dall'augure – che segnava il passaggio dall'ambiente costruito a quello di campagna" di cui scrive Pier Luigi Cervellati nel testo dal titolo "L'arte di curare la città", per definire nuovi territori con nuovi confini immateriali in grado di relazionare parti ed elementi, naturali e costruiti, in un rinnovato senso di luogo capace di essere propulsore di sviluppo economico e sociale, da un lato, e garanzia di salvaguardia ambientale, dall'altro.

Didascalie

Fig. 1: Map of ENEUROPA, "A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe"

Fig. 2: Invariante materiale: casa asismica ad Aquilonia





Bibliografia

Bellomo, Mariangela, D'Agostino, Angela (2017), "Minor Centres through identity and green development. The study case of Aquilonia", UpLand, vol. 1

De Martino, Raffaella, Franchino Rossella, Frettoloso, Caterina, (2016) "Sistemi di reti e connettività nei processi di rigenerazione dei contesti antropizzati." TECHNE n. 11

OMA, Imperial College di Londra, Kema, McKinsey & Companye OxfordEconomics. 2010.

"A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe". Road map 2050. Fondazione europea per il clima

<http://inrestruct.com/wp-content/uploads/2015/04/Practical-guide-to-a-low-carbon-Europe-2050.pdf>

CAM: strumenti cogenti di tutela ambientale nel progetto di architettura

Erminia Attaianese

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 12, erminia.attaianese@unina.it

Nunzia Coppola

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 12, bioarch@libero.it

Gli strumenti normativi e procedurali per l'attuazione e la governance delle Opere Pubbliche

L'attuazione e la governance delle Opere Pubbliche rendono oggi obbligatoria l'applicazione dei Criteri Ambientali Minimi (CAM), che si configurano come requisiti e procedure volti a individuare la soluzione progettuale, il prodotto o il servizio migliore sotto il profilo ambientale, a tutti i livelli di progettazione, da quella preliminare a quella definitiva ed esecutiva, a tutte le scale (dai gruppi di edifici fino al componente edilizio) e lungo l'intero ciclo di vita del manufatto. Gli strumenti normativi e procedurali che regolano e governano nel nostro paese la progettazione e la realizzazione delle opere pubbliche incardinano buona parte dei principi e degli obiettivi espressi nell'Agenda 2030, documento adottato nel 2015 alle Nazioni Unite secondo il quale la sostenibilità si afferma e si realizza solo attraverso una visione integrata delle diverse dimensioni dello Sviluppo, in termini ambientali, economici e sociali.

Questi aspetti trovano oggi una piena applicazione nel nostro Paese nel Piano Nazionale d'azione sul Green Public Procurement, approvato con il D.M. dell'11 aprile 2008 e s.m., ed in corso di ulteriore e continua revisione, è lo strumento operativo della Strategia Nazionale per lo Sviluppo Sostenibile (SNSVS) che declina a livello nazionale gli obiettivi di Agenda 2030 e fa propri i quattro obiettivi fondanti di tale documento: integrazione, universalità, inclusione e trasformazione (figura 1). Questi quattro principi puntano a ridurre diseguaglianze, povertà e disoccupazione, e promuovere uno sviluppo territoriale e urbano capace di stimolare la piena espressione del potenziale economico, sociale ambientale e culturale delle città, riequilibrando le relazioni tra i territori di cintura e interni, e invertendo le tendenze allo spopolamento. L'obiettivo finale è la promozione di un'urbanizzazione inclusiva e sostenibile in cui le opere di trasformazione del territorio, delle infrastrutture e degli edifici, assicurino non solo elevate prestazioni ambientali e superiori livelli di qualità architettonica complessiva, ma favoriscano anche lo sviluppo di insediamenti umani partecipativi, integrati e sostenibili. Il Piano Nazionale d'azione sul Green Public Procurement (PANGPP) ha dunque l'obiettivo di massimizzare la diffusione degli appalti green presso gli Enti Pubblici,

definendo gli obiettivi nazionali ed identificando le categorie di beni e servizi per i quali definire i criteri ambientali minimi (CAM). L'applicazione dei CAM, resi cogenti nel loro utilizzo dal D.L. n. 50/2016 "Codice Appalti", e confermati dal D.L. 32/2019 "Sbocca Cantieri" (convertito con la Legge 55/2019 del 17 giugno 2019) rappresenta un'occasione finalmente reale, per i progettisti e le stazioni appaltanti, di sostenere trasformazioni sostenibili e concrete di parti del territorio.

Aspetti cogenti per la tutela ambientale

Nell'apparato legislativo sopramenzionato sono accuratamente definiti gli aspetti cogenti per la tutela ambientale che includono:

- misure per la progettazione di nuovi insediamenti nonché i relativi impatti ambientali da monitorare e controllare;
- specifiche tecniche per la progettazione ed il recupero di edifici obsoleti;
- specifiche tecniche, in termini di risparmio energetico;
- prestazioni ambientali e specifiche tecniche del sistema di realizzazione in cantiere;
- criteri comuni a tutti i componenti edilizi;
- criteri specifici per tutti i componenti edilizi;
- criteri premianti in fase di aggiudicazione dell'appalto.

Tutte le misure, gli aspetti ed i criteri sopramenzionati per la tutela ambientale esaltano e declinano, al loro interno, il concetto di qualità sia nella fase della progettazione che della successiva realizzazione, espressa e specificata, di volta in volta, attraverso una serie di attributi, quali: pregio tecnico, caratteristiche estetiche e funzionali, accessibilità, sicurezza e salute dei lavoratori, caratteristiche sociali, ambientali, contenimento dei consumi energetici, caratteristiche innovative. Vengono inoltre esaltati ed incentivati l'uso di prodotti caratterizzati da marchi di qualità ecologica UE, che provengano anche da filiera corta o a chilometro zero, l'utilizzo di tecnologie per la compensazione delle emissioni di gas serra ed il controllo dell'impatto sulla salute. Il ricorso a questi aspetti cogenti per la tutela ambientale complessiva può consentire ai progettisti ed alle Stazioni Appaltanti non solo di ridurre drasticamente

gli impatti degli interventi di nuova costruzione, ristrutturazione e manutenzione degli edifici, ma anche di specificare i requisiti ambientali che le opere devono avere e promuovere modelli di produzione industriale e gestione finalmente sostenibili per la collettività, il territorio e l'ambiente.

CAM nel progetto di architettura

I Criteri Ambientali Minimi (CAM) sono requisiti ambientali volti ad individuare la soluzione progettuale, il prodotto o il servizio migliore sotto il profilo ambientale. Aggiornati periodicamente sulla base dell'evoluzione tecnologica e di mercato, riguardano categorie di forniture ed affidamenti individuate nel PAN GPP il quale, rinviando ad appositi decreti emanati dal Ministero dell'Ambiente, della Tutela del Territorio e del Mare, specifica le diverse "categorie merceologiche" e i vari ambiti di applicazione dei CAM in vigore (figura 2). Per quanto riguarda il comparto delle costruzioni il decreto maggiormente utilizzato nelle procedure di appalto è il D.M.11/10/2017 "Criteri ambientali minimi per l'affidamento di servizi di progettazione e lavori per la nuova costruzione, ristrutturazione e manutenzione di edifici pubblici". I criteri di sostenibilità esplicitati all'interno del DM si riferiscono, a tutti i livelli della progettazione, da quella preliminare a quella definitiva ed esecutiva. In fase preliminare la stazione appaltante ed i progettisti coinvolti devono, in ottemperanza al DM, fare un'attenta analisi del quadro esigenziale, nel rispetto degli strumenti urbanistici, per verificare la coerenza tra la pianificazione territoriale vigente e i criteri riportati e, in conseguenza di ciò, valutare la reale esigenza di nuova edificazione, a fronte della possibilità di adeguare gli edifici esistenti nell'ottica di una estensione del loro ciclo di vita, migliorando, così, la qualità dell'ambiente costruito, e favorendo recupero e riutilizzo dell'esistente. La decisione di adeguare edifici esistenti o di realizzarne di nuovi, va presa caso per caso, valutando oltre alle condizioni di utilizzo, i costi attuali ed i risparmi futuri conseguibili con i diversi interventi considerando, soprattutto, l'impatto sull'ambiente delle diverse alternative ipotizzabili, lungo l'intero ciclo di vita. La verifica, già in fase preliminare, può essere effettuata attraverso una valutazione costi-benefici in ottica long life con metodo LCC (EN 16627), al fine di

valutare la convenienza ambientale tra il recupero e la demolizione di edifici esistenti o parti di essi.

L'analisi delle opzioni deve tenere conto, inoltre, della presenza o della facilità di realizzazione di servizi, spazi di relazione e verde pubblico, della disponibilità di sistemi di mobilità sostenibile. Nel caso si debba procedere a nuova occupazione di suolo, secondo il DM, è necessario perseguire i diversi obiettivi di tutela ambientale, che devono prevedere, dunque, :

- continuità delle reti ecologiche regionali e locali;
- contrasto all'insularizzazione di SIC, ZPS, aree naturali protette, etc.;
- presenza di servizi, spazi di relazione, verde pubblico;
- accessibilità e realizzazione del trasporto pubblico e piste ciclabili;
- limitata impermeabilizzazione delle superfici;
- lontananza da centri smaltimento rifiuti e zone industriali o siti contaminati etc.

Rinnovata centralità del progettista architetto: approccio integrato e sostenibile

A fronte però di un apparato legislativo ampio e piuttosto esaustivo, orientato a supportare l'intera filiera delle costruzioni verso scelte sostenibili, nella pratica corrente l'obbligatorietà dei CAM è vissuta molto spesso come mero adempimento normativo e non come occasione per affrontare il progetto architettonico ed urbano, fin dalle prime fasi, con un approccio integrato ed olistico. La legislazione corrente e tutti gli atti di indirizzo della Comunità Europea, pienamente recepiti dal nostro Paese, spingono invece proprio al recupero della centralità del progettista architetto e del suo "ruolo più antico" e cioè il "governo" di tutto ciò che ruota intorno ed incide sulle trasformazioni del territorio, sia in termini di impatti che di ricadute sociali. Gli specialismi con i quali oggi si affronta il tema della progettazione, sono utili e necessari solo nella misura in cui il professionista architetto "governa ed organizza" tutte le competenze necessarie a verificare ed attuare le diverse fasi della progettazione. Utilizzando i CAM fin dagli stadi preliminari del progetto di architettura, può diventare assolutamente concreta e reale, anche nel nostro





Paese, la possibilità di incentivare trasformazioni sostenibili di parti del territorio, verificando e controllando la qualità ambientale, economica e sociale sia dei progetti che degli interventi realizzativi.

Didascalie

Fig. 1: Le cinque aree e gli obiettivi della SNSVS specifici per la realtà italiana e complementari ai 169 target dell'Agenda 2030.

Fig. 2: CAM in vigore ed in corso di definizione

Bibliografia

- Attaianese E., Coppola N. *I Criteri Ambientali Minimi nella realizzazione delle opere pubbliche*. azero n. 32 (Settembre 2019) Edicom
- AA.VV. (2018) Appalti Pubblici per un'economia circolare. Quaderni della Commissione Europea
- AA.VV. (2017) L'applicazione del Green Public Procurement a un anno dal nuovo Codice degli Appalti. Stati Generali della Green Economy
- Attaianese E., Acierno, A. (2017) La progettazione ambientale per l'inclusione sociale: il ruolo dei protocolli di certificazione ambientale. *Techne* 14, 2017
- Maspoli, R. (2013) "Efficacia, sostenibilità e qualità. Criticità del processo edilizio nelle opere pubbliche in Italia". *TECHNE* 06, 2013
- Ministero dell'Ambiente (2019) I Criteri ambientali minimi. <https://www.minambiente.it/pagina/i-criteri-ambientali-minimi>

La chiesa di Santa Chiara a Sini. Un'architettura per il centro storico

Carlo Atzeni

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, professore ordinario, ICAR 10, carlo.atzeni@unica.it

Silvia Mocci

Università degli Studi di Cagliari, DICAAR - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, docente a contratto, ICAR 10, ICAR 12, smocci@unica.it

Il progetto per la chiesa di Santa Chiara a Sini prende le mosse dalla necessità della comunità di poter disporre di un nuovo edificio di culto in sostituzione di una struttura ormai inagibile costruita sul finire degli anni '60, a sua volta edificata sul sedime di una chiesa storica precedentemente demolita. La richiesta di un nuovo progetto giunge dunque al termine di un processo di modificazione sostanziale dei caratteri del tessuto tradizionale e di assoluta inadeguatezza rispetto al patrimonio architettonico locale in parte ancora ben conservato.

Il piccolo abitato di Sini è collocato in un ambito paesaggistico di assoluto rilievo, ai piedi della Giara di Gesturi (uno dei siti naturali e archeologici più importanti della Sardegna) e a presidio della piana rurale della regione storica della Marmilla. Collocato in un isolato che da almeno cinque secoli ospita la chiesa del Villaggio e inserito nel tessuto tradizionale di case a corte, il nuovo complesso chiesastico interpreta, attraverso una scelta di totale astrazione formale, il nesso di lunga durata con l'insediamento storico e con il suolo.

La massività del paesaggio sardo

Il carattere dei luoghi e la loro dimensione formale e linguistica costituiscono i principali riferimenti nella definizione del progetto del complesso religioso presentato in questo breve articolo.

Più precisamente, l'individuazione di alcune invarianti dell'insediamento sardo e la relazione che l'uomo storicamente ha stabilito col territorio, costruendo paesaggi (rurali e urbani), rappresenta il campo di sperimentazione del progetto di Sini, secondo un approccio che esplora possibilità di reinterpretazione e reinvenzione di elementi di continuità.

L'architettura della Sardegna, sin dalle più antiche forme di presidio del territorio (attraverso le torri nuragiche o i primi rifugi rupestri religiosi), si è connotata come massiva, aspetto dominante dell'intero processo generativo e costruttivo, stereotomica, per usare una definizione cara a Kenneth Frampton¹, in cui il costruito instaura una relazione molto diretta con il suolo, la continuità della superficie muraria e dei recinti prevale sulle bucaure e il rapporto tra terra e cielo diventa un'indissociabile dicotomia.

Proprio il rapporto tra orizzontale e verticale, tra il piano del raduno (il fuori) e il luogo del culto (il dentro) da esso separato attraverso muri spessi e recinti lapidei, acquista nei siti sacri in Sardegna una dimensione dialettica di assoluto rilievo fin dai tempi più antichi, ispirato a riti ancestrali di origine mediterranea. La massività dello spessore lapideo esprime quindi da un lato il mondo fisico della materia costruttiva, dall'altro quello culturale, testuale.

Il muro è protagonista assoluto della costruzione e la pietra ne è il suo elemento costitutivo principale, il nesso più esplicito fra la costruzione e il luogo, cavata dal suolo, modellata e riusata per architetture che, attraverso questo processo, appaiono generate dai luoghi stessi.

In queste architetture il muro è tutto, struttura lo spazio e le sue articolazioni, le sue proporzioni, ma è anche l'elemento su cui grava l'intera costruzione, detta le regole dell'edificio in termini spaziali, di resistenza e costruttivi².

Il muro definisce il carattere dei paesaggi costruiti, sia in ambito urbano che rurale, richiude gli spazi, li comprime e li dilata, diventando recinto divide il privato dal pubblico, regola gli usi degli spazi e i rapporti delle comunità³, è al tempo stesso regolatore delle geometrie spaziali e di quelle sociali. Attraverso il muro si definisce il linguaggio dell'architettura locale, la sua matericità, la sua tessitura, i suoi cromatismi. Lo spessore dei muri è sempre decisivo sia nelle grandi fabbriche preistoriche megalitiche (i nuraghi), sia nelle piccole chiese rurali, sia nelle case tradizionali. Lo spessore trasforma il muro in uno spazio da colonizzare, da scavare, da attraversare, per mezzo del quale consentire alla luce di illuminare l'interno; lo spessore consente al muro di essere usato e abitato trasformandosi da limite a margine, bordo spesso, spazio tra spazi, anch'esso luogo.

La cultura dell'abitare introverso, negando per quanto possibile, le relazioni dirette fra la casa e la strada, si traduce sotto il profilo morfo-tipologico nell'affermazione del sistema integrato recinto-corte (o recinto-patio), nella definizione dunque di uno spazio aperto, privato, spesso a carattere rurale, che funge da elemento di mediazione tra spazi domestici e spazi pubblici.

La luce, fortissima in queste regioni, è sempre regolata da volumi cavi che attraversano lo spessore dei corpi murari e più che diffondersi in maniera uniforme all'interno dei vani li penetra puntualmente generando zone d'ombra e zone intensamente rischiarate.

La luce acquista una consistenza quasi volumica, tattile, materiale, propria dell'architettura di questi luoghi e elemento del potenziale irrinunciabile nelle scelte del progetto contemporaneo.

Il progetto del complesso chiesastico di Santa Chiara indaga sulla complessità di questi temi, insiti e propri del paesaggio sardo, mediandoli con gli aspetti più prettamente morfologici e tecnici legati alle condizioni del sito a seguito della demolizione della chiesa degli anni '60 del Novecento.

Con l'idea che la nuova chiesa di Santa Chiara potesse rappresentare "la casa di tutti", il luogo in cui ritrovare la propria spiritualità, le scelte progettuali sono state costantemente discusse e condivise con i fedeli senza rinunciare alla sfida, culturale prima e architettonica poi, di ridare alla costruzione di un luogo di culto per una piccola comunità la dignità di un momento di estremo valore per i cittadini e per il territorio coinvolto. Le intenzioni del progetto, recependo le linee guida per la costruzione dei nuovi luoghi di culto della Conferenza Episcopale Italiana (C.E.I.)⁴, possono essere riassunte in alcuni principi irrinunciabili:

- la costruzione della chiesa come rappresentazione di un episodio rifondativo per la comunità, sia in termini prettamente urbani e architettonici, che della propria identità di gruppo;
- i nuovi edifici per il culto da sempre simboli di innovazione, tecnica e di linguaggi, inequivocabilmente rappresentativi del loro tempo secondo un principio di continuità;
- il progetto come momento di riflessione e reinterpretazione critica del nostro tempo e della storia dei luoghi, dell'architettura e dei paesaggi locali: il carattere non emergente del monumento, il sagrato e la sua relazione con lo spazio pubblico del villaggio, il muro, i patii, l'elementarità quasi archetipica dei volumi costruiti, l'economia di risorse e la riduzione degli elementi linguistici;
- gli edifici connotati dall'impiego di un numero limitato di materiali, con

forti relazioni con il contesto;

- la luce intesa come “materiale” del progetto per la costruzione del carattere sacrale dello spazio;
- il rapporto fra astrazione e materialità come filo conduttore che lega le scelte formali, quelle strutturali e quelle materico-costruttive;
- la chiesa concepita come luogo di culto e fatto insediativo di lunga durata e, in quanto tale, pensata e costruita per durare.

Complesso parrocchiale e chiesa di Santa Chiara a Sini

“Gli edifici devono essere semplici e accoglienti”⁵

João Luís Carrilho da Graça

Il complesso parrocchiale di Santa Chiara a Sini si fonda su un progetto di suolo che lavora sulla stratigrafia del terreno e di conseguenza sull'articolazione in sezione, oltreché planimetrica, dell'edificio: i pieni e i vuoti si alternano secondo una matrice orizzontale di controllo degli spazi e dei volumi che mettono in relazione la chiesa, i locali ministeriali e gli spazi aperti, risolvendo la topografia del sito fortemente declive con una piastra porosa di altezza costante parzialmente controterra. Come spiega Francesaco Venezia, infatti, <<[...] il nostro sforzo progettuale si distende tra due momenti: tra il momento dell'astrazione, quasi mentale, della forma e il momento della collisione di quella forma con il sito, con i vincoli topografici>>⁶.

In quest'ottica si è fatto ricorso ai principi storici di radicamento e gestione del suolo in pendenza della sostruzione muraria, del contenimento attraverso setti, dello scavo in profondità dei volumi compatti per mezzo dei patii, come regole insediative di un edificio a forte carattere stereotomico.

Un grande volume astratto, massivo e scultoreo, di calcestruzzo bianco a vista, si staglia sul piano del sagrato posandosi sulla piastra di base con proporzione 1x1x3 (10x10x30m) e contenendo l'aula liturgica. Questo volume, scavato sulla testata di ingresso secondo le regole della sezione aurea, diventa elemento complesso attraverso la tettonica della





copertura lignea che introduce un ritmo strutturale nella quinta facciata, trasformando il tetto in un dispositivo di controllo della luce e di gerarchizzazione dello spazio interno senza dividerlo fisicamente. Il progetto intende, come Venezia ci ricorda, porre in relazione forma, spazio e luce accogliendo il mutamento del tempo attraverso la geometria⁷.

L'impianto planimetrico degli spazi liturgici ricalca lo schema della croce latina, con l'aula a sviluppo lineare che termina nel presbiterio e due cappelle laterali, i bracci del transetto, che ospitano il tabernacolo, il coro, il battistero e la penitenzieria.

La composizione volumetrica della copertura e di conseguenza del sistema di ingresso della luce zenitale e la circolazione introducono la quarta dimensione nell'edificio, consentendo di accogliere la variabile temporale accanto alle coordinate spaziali più usuali⁸. Anche in questo caso l'asimmetrizzazione dell'impianto che si appoggia a un percorso processionale laterale stigmatizzato da una corrispondente configurazione asimmetrica della copertura, consente un'interpretazione variata dello schema classico delle chiesa a pianta rettangolare simmetrica.

Il complesso liturgico accoglie circa 200 fedeli e si articola su due livelli fortemente gerarchizzati dal programma funzionale:

- al piano del sagrato si trova l'aula liturgica con la sacrestia sul retro;
- al piano parzialmente interrato, nella piastra, si trovano il salone parrocchiale, i locali ministeriali e le aule per il catechismo, spazi introversi rivolti verso i quattro patii interni che contribuiscono a generare relazioni di continuità tra interno ed esterno.

L'ingresso all'aula liturgica avviene attraverso uno spazio di transizione che si configura come una sorta di atrio porticato, ricavato per mezzo dello scavo del volume principale e che impone al fedele un percorso di accesso con un doppio cambio di direzione, analogamente ad alcune significative esperienze del novecento italiano (Quaroni nella parrocchiale del borgo La Martella, Scarpa e Detti nella chiesa di San Giovanni Battista di Firenzuola ad esempio).

La relazione tra l'aula e l'esterno, in prossimità dell'atrio, è regolata da una vetrata monumentale composta con uno spartito definito da regole auree, che include il volume ligneo cavo con la *chicane* di accesso e

garantisce la continuità tra aula e sagrato. Il complesso è concepito essenzialmente con un solo materiale, il calcestruzzo armato bianco a vista, che rappresenta la versione contemporanea della pietra ed esprime il legame quasi ancestrale tra i luoghi di culto e la terra da un lato e la volontà di interpretare la regola di povertà e rinuncia di Santa Chiara, intestataria della chiesa, attraverso sintesi linguistica e materica.

Corten e legno contribuiscono a esplicitare gli elementi fondamentali della chiesa: la torre campanaria, la croce, l'accesso e alcuni elementi di arredo sacro come la custodia eucaristica, la pala che sostiene il crocifisso storico e l'interno dell'ambone.

Il marmo bianco di Orosei riveste tutti i luoghi sacri: l'altare, l'ambone, il fonte battesimale e la parete in cui è inserita la nicchia del tabernacolo.

Note

* Il progetto del Complesso Parrocchiale di Santa Chiara a Sini, di Carlo Atzeni, Maurizio Manias, Silvia Mocci, Franceschino Serra, prende avvio nel 2010 e l'opera è stata inaugurata nel novembre del 2017, con la cerimonia di consacrazione della Chiesa.

¹ Si veda in proposito Kenneth, Frampton (2005), *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, Milano, Skira.

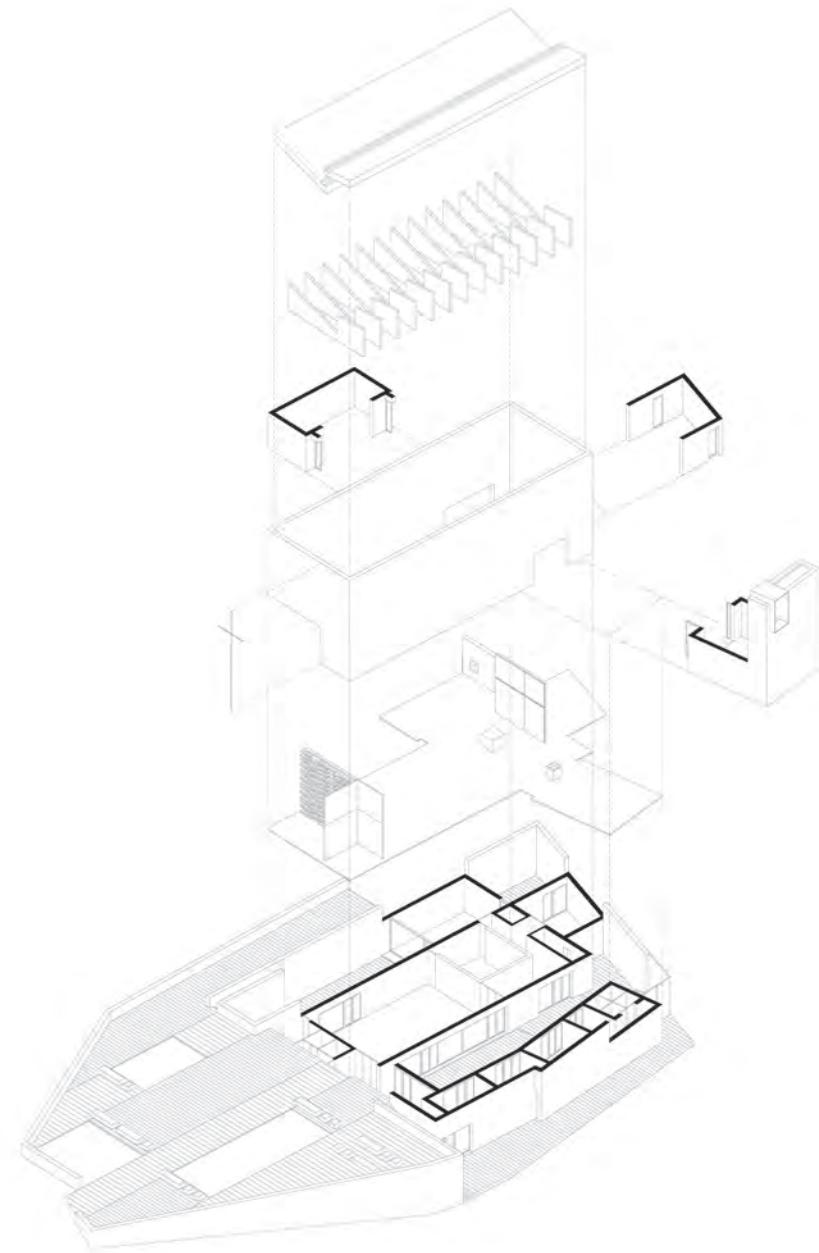
² L'idea di struttura come elemento regolatore dello spazio in architettura è ben esplorata da Alberto Campo Baeza nel saggio intitolato *La Estructura de la estructura* e contenuto nella sua celebre raccolta di scritti *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009.

³ Sulla murarietà dell'architettura storico tradizionale della Sardegna si veda Carlo Atzeni, *Culture abitative, culture costruttive*, in Antonello Sanna e Gian Giacomo Ortu (a cura di), *L'Atlante delle culture costruttive della Sardegna*, DEI Tipografia del Genio Civile, Roma 2008. Sui caratteri tipologici e costruttivi dell'architettura domestica di matrice rurale dei centri storici della regione storica della Marmilla, in cui si trova il centro di Sini, sito della nuova chiesa, si veda Carlo Atzeni, *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna. Le colline centro meridionali*, vol. IV, DEI Tipografia del Genio Civile, Roma 2008.

⁴ A questo proposito si vedano il Regolamento applicativo delle Disposizioni concernenti la concessione di contributi finanziari della C.E.I. per l'edilizia di culto (2003) e la nota Progettare chiese nuove (1993), elaborati dalla C.E.I..

⁵ João Luís Carrilho da Graça, *Iglesia de San Antonio y Centro Social de San Bartolomé*, in El Croquis 170, João Luís Carrilho da Graça. *Trazar conexiones, construir pautas*, El Croquis Editorial, El Escorial-Madrid 2014, p.56.

⁶ Francesco Venezia, (2011), *Che cosa è l'architettura*. Lezioni, conferenze, un interven-





to, Electa, Milano.

⁷ <<la luce si muove e vive costantemente tra questi due impulsi: soddisfa il piacere dei rapporti geometrici e matematici – la rete di relazioni impeccabili da cui è sostenuto il progetto – e al contempo il piacere del continuo mutamento che il progetto ha predisposto>>, Francesco Venezia, (2011), Op. cit.

⁸ L'idea delle quattro coordinate dell'architettura, tre spaziali e una temporale, legate rispettivamente alle dimensioni e alle proporzioni le prime tre e alla luce la quarta è intesa qui nel senso con cui Alberto Campo Baeza le presenta nei suoi scritti, contenuti in *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009.

Didascalie

Fig. 1: la Chiesa di Santa Chiara e il tessuto tradizionale: viste del portico di accesso (foto di Stefano Ferrando).

Fig. 2: la Chiesa di Santa Chiara e il contesto urbano: viste dell'abside e della torre campanaria (foto di Stefano Ferrando).

Fig. 3: esploso di progetto con gli elementi della composizione dello spazio.

Fig. 4: viste interne dell'aula liturgica: dall'ingresso verso il presbitero e dal presbitero verso la parete monumentale di ingresso, in continuità col sagrato (foto di Stefano Ferrando).

Bibliografia

Alberto, Campo Baeza (2009), *Pensar con las manos*, Buenos Aires, Nobuko.

Maria, Bonaiti (2002), *Architettura è*. Louis I. Khan, gli scritti, Milano, Mondadori Electa.

Pippo, Ciorra (1999), *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Milano, Mondadori Electa.

Kenneth, Frampton (2005), *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, Milano, Skira.

Jesus Maria, Aparicio Guisado (2006), *El muro*, Madrid, Biblioteca nueva.

Francisco, Arques Soler (1996), *Miguel Fisac*, Madrid, Ediciones Pronaos, Madrid.

Fernando, Espuelas (2004), *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.

Rafael, Moneo (1999), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Torino - Londra, Umberto Allemandi.

Ernesto, Nathan Rogers (1997), *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira.

Francesco, Venezia (2011), *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano

Potential in action. Potenziale ed Intensità come chiavi di lettura del patrimonio urbano

Lucia Baima

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
assegnista di ricerca, ICAR 14, lucia.baima@polito.it

Elena Guidetti

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
dottoranda, ICAR 14, elena.guidetti@polito.it

Il termine *patrimonio* deriva dall'unione dei due lemmi latini *pater* = padre e *munus* = dovere; letteralmente il patrimonio è il *dovere del padre*, comprende tutto ciò che viene lasciato, sia come debito che come credito, presupponendo azioni diverse dell'*erede*. Se consideriamo tale patrimonio *come complesso dei beni che una persona - fisica o giuridica - possiede*¹, le architetture esistenti si possono intendere come bene collettivo. Il patrimonio inteso nel suo significato effettivo è perlopiù ordinario e generico, potremmo dire laico², dato dall'accumulazione di spazi sottoutilizzati o 'sospesi' e del quale solo una parte rappresenta un bene la cui assoluta conservazione è sentita dalla comunità come imprescindibile³. La preservazione di questo corpus -composto da spazi generici, esito di molteplici processi di sovrascrittura - si può attuare seguendo una direttrice proattiva⁴, ovvero allargando il concetto stesso di preservazione, sia come pratica generatrice di futuri alternativi per il patrimonio (Otero-Pailos, 2008), sia come risignificazione di 'spazi in transizione'⁵. Il patrimonio generico è costituito da *spazi vacui* o *loose spaces* (Franck, Stevens, 2007) che si presentano nella loro conformazione basica e primaria⁶, atti ad essere considerati per la loro capacità effettiva: accumulatori di risorse collettive latenti. Solo in questa ottica, le architetture possono essere rilette in qualità di infrastrutture, trovandosi nello stato ideale per innescare un diverso approccio basato su dati oggettivi e reali necessità. Le architetture dismesse o sottoutilizzate, essendo libere dal 'legame dell'uso'⁷ e pur rimanendo tali nella loro contingenza fisica, possono tuttavia 'dilatarsi', attraverso l'intensificazione del proprio potenziale di trasformazione intrinseco.

Il potenziale endogeno del patrimonio

Il grado di opzione di tali spazi sottende il concetto di 'potenziale' inespresso, ovvero il loro grado di libertà intrinsecamente connesso alle rispettive caratteristiche costruttivo/spaziali e allo stato preliminare della materia: il 'potenziale' qualifica e quantifica il punto di partenza.

Applicare questo concetto al patrimonio è un'operazione rilevante per elaborare strategie di intervento, esso è misura delle opzioni d'uso che l'oggettiva contingenza materica del bene implica, con la riscoperta delle possibilità racchiuse nel suo stesso perimetro (Baum et al., 2012; Mis-

selwitz, et al., 2013). Il 'potenziale' del patrimonio disponibile⁸ -che si può qualificare come 'endogeno'- si articola nella materia che lo costruisce e nell'energia che i materiali hanno incamerato nell'intero processo (Benjamin, 2017; Fabian, et al., 2012) e al contempo nella sua matrice spaziale (Habracken, 1972, Kendall, 1999). Quanta energia includano questi beni e quanto flessibile si configuri la loro articolazione geometrica possono misurarne le possibilità future. Questa lente permette un ribaltamento del paradigma: gli spazi che compongono il patrimonio non sono più visti come 'detrattori' di possibilità di intervento, bensì come 'catalizzatori' di azioni multiple, 'spazi del possibile'⁹ (Sassen, 2013) in attesa di accogliere nuove possibilità di utilizzo, frutto di una commistione di funzioni eterogenee a volte del tutto differenti dalle precedenti, attuando il principio di massimizzazione delle alternative. Questo approccio implica la visione di un patrimonio dinamico e che aumenta di 'potenziale' all'aumentare delle opzioni aperte che sottende e che il progetto può rivelare. (Fig.1).

Dispositivi di attivazione

Il progetto, in questa prospettiva, diventa quindi 'processo' e impone di superare l'idea che sia possibile e auspicabile una rigida attribuzione funzionale ad un bene, ma che l'utilizzo dello stesso sia l'esito di un provvisorio equilibrio costantemente riattualizzato nel tempo. Un processo, questo, che i dispositivi architettonici possono innescare e sollecitare trasformando lo spazio in 'piattaforma' per usi multipli e sincronici che si susseguono all'interno dello stesso perimetro, che accoglie così funzioni esponenzialmente ibride, flessibili, e talvolta spontanee.

Lo spazio sfruttabile diventa così uno 'spazio infinito' che si contrae o dilata seguendo l'imprevedibilità delle diverse sollecitazioni d'uso. I singoli dispositivi architettonici, di diversa natura e scala, possono così lavorare con effetto 'randomico', amplificando nel tempo le possibilità d'uso degli spazi nei quali sono inseriti, diventando non solo 'congegni', bensì 'strumenti'¹⁰(Hertzberger, 1991). In altre parole, costituiscono un'infrastruttura di 'potenziali' che dialogano costantemente con la dimensione tempo - declinata al plurale - attraverso differenti scale di azione che mirano a mostrare l'intera gamma delle interazioni 'possibili' tra utenti e spazio (Amin, 2015).

Dispositivi di intensificazione

La proiezione del progetto nel tempo emerge attraverso il concetto di 'intensità'. L'intensità ha una dimensione cinetica, riesce infatti a trascrivere una relazione, un fenomeno che muta nel tempo permettendo di assumere un punto di vista intrinseco che fa emergere lo 'spessore' dello spazio ovvero la sua 'dimensione implicita' (Tonkiss, 2013).

Lo 'spessore' del bene ereditato è determinato dal ruolo che le componenti del progetto assumono al fine di recepire e intercettare sovrapposizioni di usi molteplici a temporalità differite, ovvero far emergere «[...] la striatura intensiva dello spazio, creata da eventi o eccitità» (Deleuze, Guattari, 2003, 696) - creando così differenti sottospazi ed intensità d'uso variabili. Pensando quindi al progetto nel suo spessore e proiezione nel tempo - esso diventa un 'generatore proattivo' di processi, di incontri e scambio, inclusivo dei diversi usi possibili: la 'funzione esplicita e implicita' convivono e ad una operabilità di tipo esclusivo 'o-o' si sostituisce una inclusiva del 'e-e' (Venturi, 1966). Il progetto diventa quindi 'struttura governata dal cambiamento' (Balmond, 2008) che include lo spettro di possibili traiettorie attraverso il libero e soggettivo intervento alla sua trasformazione che lo assimila ad una 'piattaforma relazionale e performativa'. (Fig.2).

Conclusione

'Potenziale' ed 'intensità' - quest'ultima intesa nella triplice correlazione di spazio, tempo ed usi - possono quindi agire come strumenti di lettura complementari, che se applicati al patrimonio, ampliano la consapevolezza delle molteplici possibilità di intervento sottese al bene.

Il primo esplicita le possibilità di realizzazione delle diverse opzioni aperte, connesse al grado di intervento individuato, la seconda ne rileva la capacità del progetto di intersecare e generare altrettante opzioni d'uso, anche inaspettate (Price, 2003) e di innestarle in un processo dinamico nel tempo (Friedman, 2000). Sotto questa ottica il bene diventa quindi un 'sistema infrastrutturale' dal disegno e dal programma aperto - un *open system* (Sennett, 2018) - che include ed incoraggia processi di improvvisazione, adattamenti e addizioni e quindi, come la città, «a mantenersi [...] idoneo a diventare teatro per nuove impreviste circostanze.

Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo 'così e non diversamente» (Benjamin, 2001, 37).

Note

¹ Voce Patrimonio in Enciclopedia Treccani.

² «Legacy is understood as external to the urban dimension [...] either positively encouraging a more sustainable impact, or negatively concealing its damaging effects.» Andrea, Pavoni (2015), *Resistant legacies*, in *Annals of Leisure Research*, n. 18, Settembre 2015, pp.470-490.

³ «Carries within itself the traces of its future destruction, the already past future, future perfect, of its ruin... it is hunted, indeed signed, by the spectral silhouette of this ruin, at work even in the pedestal of its stone, in its metal or its glass» Jaques Derrida (1990), *Letters to Peter Eisenman*, in *Assemblage*, n. 12, 1990, p.11.

⁴ «We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. Maybe we can be the first to actually experience the moment that preservation is no longer a retroactive activity but becomes a prospective activity» Rem Koolhaas, *Recent Works*, in J. Otero-Pailos, M. Wigley, e J. Carver (2014), *Preservation is Overtaking Us.*, New York, GSAPP Books.

⁵ P. Pierotti, *Progetti a tempo per le aree da rigenerare*, in *il Sole24 ore*, 28/10/2019, p.14.

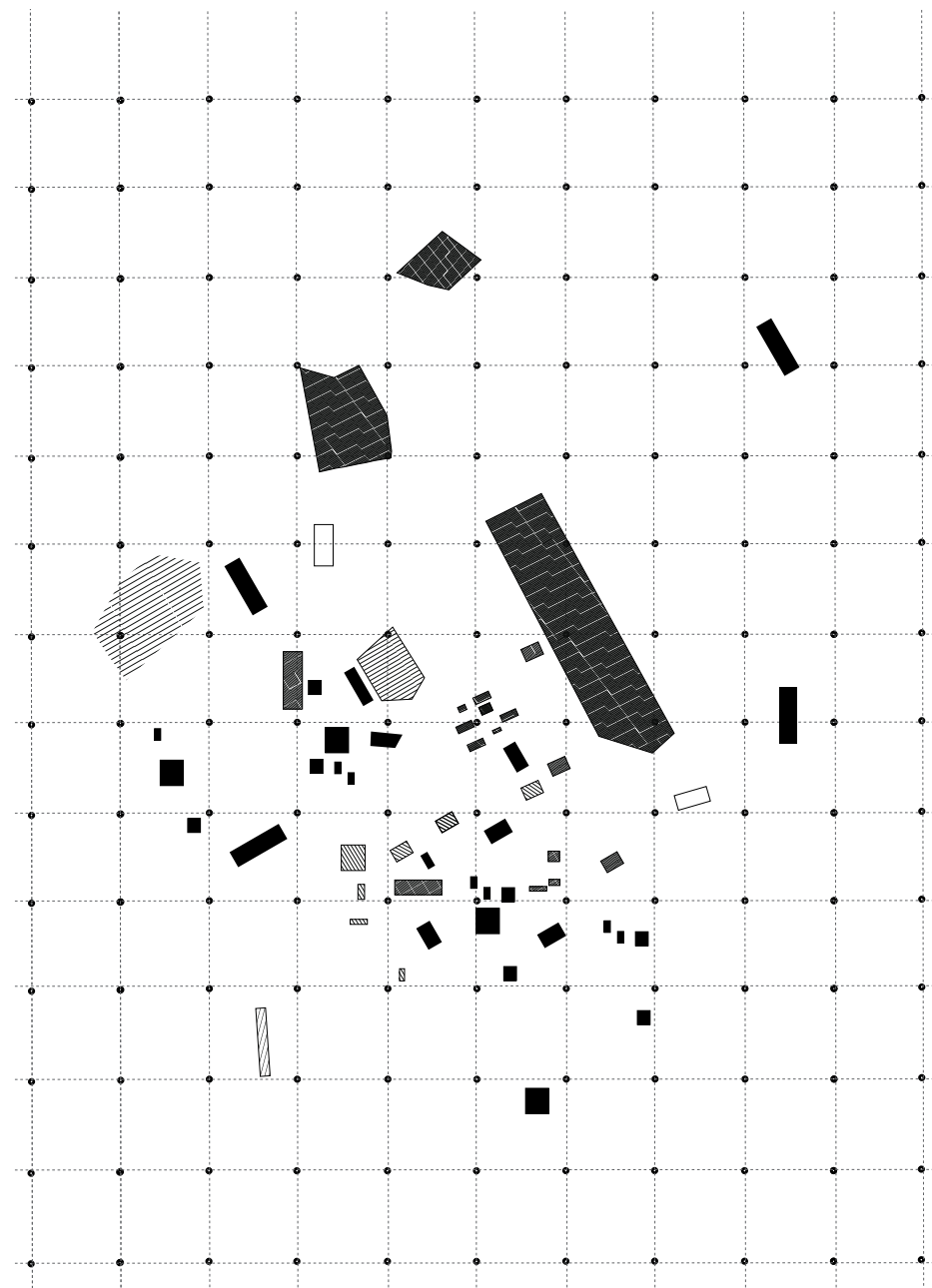
⁶ «Buildings are inorganic and inanimate. Yet they are routinely said to function like living organisms. Architecture deploys a range of metaphorical conventions to invest buildings with life». Stephen, Cairns, Jane M. Jacobs (2014), *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*, Cambridge, MIT Press, p.11.

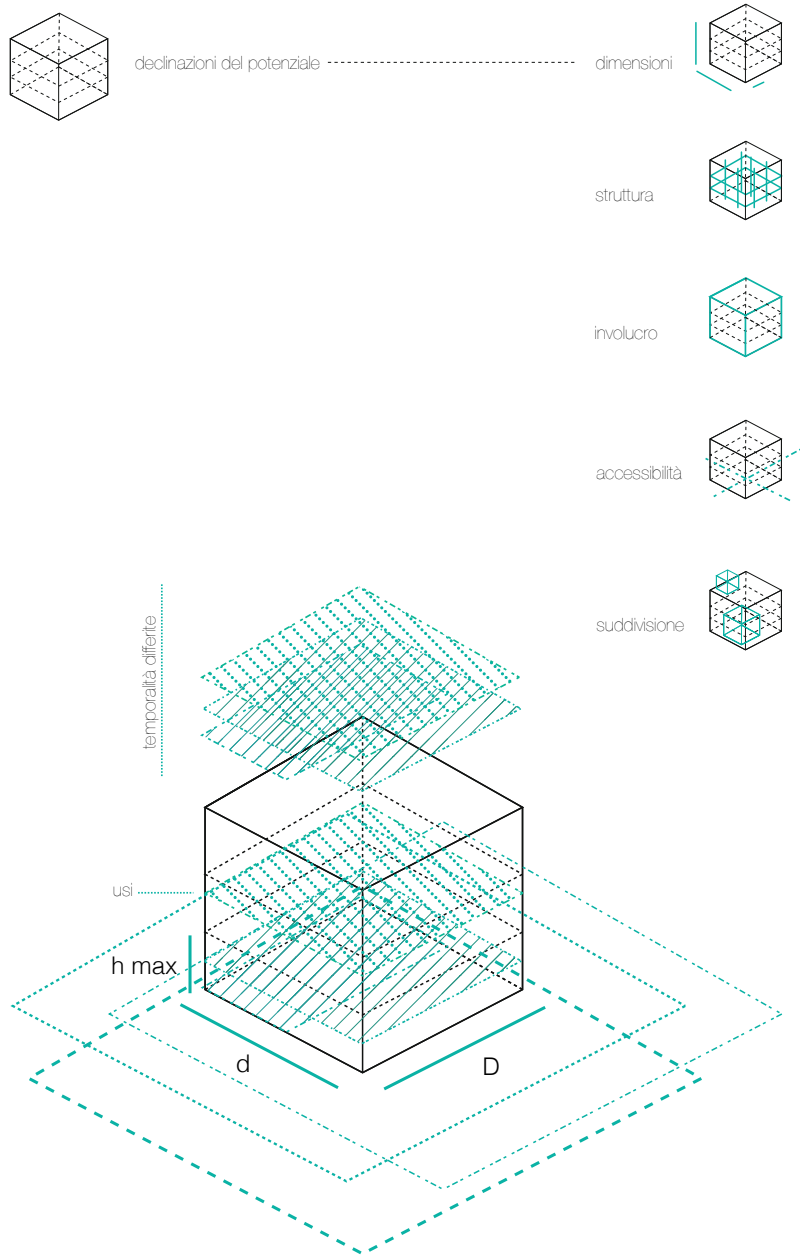
⁷ Louis, Kahn (1991), *Remarks, 1965*, in Alessandra, Latour (1991), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, New York, Rizzoli, 1991, p.191.

⁸ Il potenziale complessivo del bene è inquantificabile, tuttavia partendo dalla consapevolezza che esso non è univoco, questa accezione di potenziale dell'architettura consente di identificare la sue caratteristiche oggettive e un proprio potenziale di partenza.

⁹ «City are full of terrains vagues. [...] The notion of terrain vague picks up on the layered spatial history of cities. [...] These terrain vagues are potentially very productive spaces not just in terms of informal economies but also in terms of making temporary public spaces» Saskia, Sassen (2013), *Informal economies and cultures in global cities*, in P. Misselwitz, P. Oswalt, K. Overmeyer, *Urban catalyst. The Power of temporary use*, DOM, Berlino, p. 109.

¹⁰ «La forma diretta verso uno scopo funziona come un congegno e, laddove forma e programma sono mutualmente evocativi, il congegno diventa strumento». Herman, Hertzberger (1996), *Lezioni di architettura*, Roma-Bari, Laterza, p.165.





Didascalie

Fig. 1: Mappa concettuale del patrimonio sospeso.

Fig. 2: Lettura del bene tramite il suo potenziale e la sua possibile intensificazione d'uso.

Bibliografia

- Ash, Amin (2015), *Animated Spaces*, In *Public Culture*, n. 27, Maggio 2015, pp. 239-258.
- Cecil, Balmond (2002), *Informal. Architecture Series*, Prestel, USA.
- Martina, Baum, Christiaanse, Kees (2012), *City as loft. Adaptive reuse as a resource for sustainable urban development*, Zürich, gta Verl.
- David, Benjamin (2017), *Embodied Energy and Design: Making Architecture Between Metrics and Narratives*, New York, Columbia University GSAPP.
- Walter, Benjamin (2001), *Opere e scritti II 1923-1927*, Torino, Einaudi.
- Stephen, Cairns, Jane M. Jacobs (2014), *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*, Cambridge, MIT Press.
- Gilles, Deleuze, Félix, Guattari (2003), *Millepiani*, Roma, Castelvecchi.
- Jacques, Derrida (1990), *A Letters to Peter Eisenman*, in *Assemblage*, n. 12, 1990, pp. 6-13.
- Lorenzo, Fabian, Emanuel, Giannotti, Paola, Viganò (2012), *Recycling city. Lifecycles, embodied energy, inclusion*, Pordenone, Giavedoni, 2012.
- Yona, Fridman (2000), *Function Follow Form*, in Jonathan Hughes, Simon, Sadler, *Non-Plan: Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford, Oxford Architectural Press.
- Nicholas John, Habraken (1972), *Supports: An Alternative to Mass Housing*, London, Urban International Press.
- Herman, Hertzberger (1996), *Lezioni di architettura*, Roma-Bari. Laterza.
- Louis, Kahn (1991), *Remarks, 1965*, in Alessandra, Latour (1991), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, New York, Rizzoli, 1991.
- Franck, Karen, Stevens, Quentin (2007), *Loose space: Possibility and diversity in urban life*, London, Routledge.
- Stephen, Kendall (1999), *Open Building: An Approach to Sustainable Architecture*, in *Journal of Urban Technology*, n. 6, Dicembre, 1999.
- Philipp, Oswald, Klaus, Overmeyer, Philipp Misselwitz (2013), *Urban catalyst. The Power of temporary use*, Berlin, DOM.
- Jorge, Otero-Pailos (2014), *Preservation is Overtaking Us.*, New York, GSAPP Books.
- Andrea, Pavoni (2015), *Resistant legacies*, in *Annals of Leisure Research*, n. 18, Settembre 2015, pp. 470-490.
- Cedric, Price (2003), *The Invisible Sandwich*, in Hans Ulrich Obrist (a cura di), *Re:CP Cedric Price*, Basel, Birkhauser.
- Richard, Sennett (2018), *Building and Dwelling: Ethics for the City*, London, Allen Lane.
- Fran, Tonkiss (2013), *Cities by Design: The Social Life of Urban Form*, Cambridge, Polity Press.

La rigenerazione di Corso Trento e Trieste a Lanciano, tra memoria e futuro

Fabio Balducci

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, fabio.balducci@uniroma1.it

Nel peculiare impianto urbano di Lanciano, il Corso Trento e Trieste è l'asse che domina i ritmi insediativi dell'espansione novecentesca. Il suo tracciato rettilineo lungo circa 500 metri, disegnato da Filippo Sargiacomo agli inizi del XX secolo (1901-1911), connette il nuovo insediamento figlio dello sviluppo industriale della città al cuore del centro antico, dalla singolare figura a farfalla, in un crocevia morfologico e orografico che culmina nella Piazza del Plebiscito.

Più di quest'ultima, i cui bordi irregolari sono definiti dall'intrusione di brani di città antica e moderna in un palinsesto ad oggi troppo disarticolato, il Corso con la sua sezione ampia, costante e misurata, assume il ruolo centrale di palcoscenico della vita cittadina. Qui si passeggia, si fanno acquisti, ci si incontra e ci si confronta, si sosta e ci si ritrova per le festività e gli eventi pubblici.

La rigenerazione di un asse urbano

Il progetto di riqualificazione del Corso, derivato da una convenzione tra il Comune di Lanciano, lo studio RicciSpain Architeti Associati e il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma nella figura del suo attuale direttore, Orazio Carpenzano¹, ha previsto la completa ridefinizione del tracciato urbano come ambito pedonale relazionato agli usi commerciali e per le grandi manifestazioni culturali e religiose della città. Nel suo svolgimento rettilineo il Corso conduce dalla Piazza del Plebiscito, sulla quale domina la figura della Chiesa della Madonna del Ponte (singolarissima fabbrica, la cui dedizione rimanda alla sua peculiarità di essere stata eretta sopra al ponte di Diocleziano che supera la profonda valle della Pietrosa), al grande spazio aperto dell'ex Ippodromo comunale, oggi Villa delle Rose, già area destinata allo svolgimento delle Fiere medievali, che nelle intenzioni dell'amministrazione sarà trasformata in parco urbano.

In occasione delle festività e di manifestazioni storiche quali il Dono e il Mastrogiurato, il Corso viene allestito con festoni e luminarie e trasformato in lunga passeggiata pedonale che diviene la scena dell'evento, che generalmente culmina in Piazza Plebiscito. La vita di Lanciano così si rappresenta nel Corso, che assume il ruolo di principale spazio pub-

blico della città; per farlo però deve modificarlo architettonicamente in modo da conferirgli una qualità figurativa che attualmente non possiede. Di contro, alcuni fattori determinano nel Corso Trento e Trieste una qualità indiscussa e preminente a livello urbano: la sua ampia sezione, il proporzionato rapporto dimensionale tra altezza dei fronti e larghezza della sezione stradale e dunque una forte relazione con il cielo che diviene una quarta facciata; alcuni felici esempi di architetture liberty di inizio '900 opera di Donato Villante che si incontrano lungo il suo tracciato; la lunga prospettiva visuale e la lieve pendenza che ne permette una percezione accentuata; la sua importanza quale asse da cui traguardare le mete più significative della città dal punto di vista storico, funzionale, culturale.

Il progetto mira al rafforzamento delle suddette qualità, a partire dalla identità formale e percettiva dell'asse attraverso una nuova caratterizzazione del suo parterre. La restituzione di identità e dignità formale a questo importante brano di città moderna si risolve in una operazione di ridisegno pavimentale che riprende alcuni motivi decorativi della tradizione abruzzese e li trasfigura per renderli sfondo della scena urbana in cui si rappresentano le relazioni tra i cittadini attraverso vecchi e nuovi riti collettivi.

Un tappeto di pietra

La nuova pavimentazione del Corso è costituita da lastre in gres porcellanato di 20 millimetri assemblate secondo schemi ricorrenti in un modulo base dalla dimensione complessiva di 2,75 x 4,00 m, ripetuto nella dimensione trasversale del Corso per 2 volte a formare un disegno largo 8 metri, e circa 180 volte nella sua estensione lineare, idealmente senza fine. La figura si staglia, in lastre chiare, su un campo scuro che assume la valenza di sfondo proseguendo oltre i limiti del disegno stesso a riconnettersi con le porzioni dei marciapiedi preservate nel progetto, con i quali la nuova pavimentazione istituisce un rapporto di complanarità, annullando ogni possibile ostacolo in termini di accessibilità anche per le persone con difficoltà motorie.

Nel risolvere il problema attraverso un intervento che opera unicamente

sulla bidimensionalità, tanto da annullare il salto di quota tra marciapiede e sede carrabile, il progetto da un lato riconduce lo spazio del Corso ad una più intima relazione con gli interni urbani ad esso prospicienti (tra tutti, i portici del Villante) e con il sistema di trasversali che definiscono la maglia ortogonale del tessuto insediativo; dall'altra, afferma implicitamente di rifiutare alcune ipertrofiche deviazioni della nozione di arredo urbano, attraverso cui talvolta i progetti arrivano al punto di posizionare dei veri e propri ostacoli fisici al libero uso dello spazio pubblico. Con un semplice gesto, una sorta di tatuaggio impresso sul manto pavimentale del Corso, l'intervento innesca meccanismi di identificazione che, attraverso l'uso del simbolo, connettono il passato e il futuro di una intera comunità: il disegno della pavimentazione reinterpreta il motivo geometrico della Presentosa, il gioiello tradizionale femminile abruzzese indossato dalle donne nelle occasioni di festa che, in quanto bene dotale, è simbolo della continuità tra passato e futuro della famiglia. Il pattern del gioiello, ripetuto e dilatato, definisce l'intero asse urbano del Corso, enfatizzandone il carattere dinamico e trasformandolo a tutti gli effetti in una stanza a cielo aperto, il cui pavimento è adornato da un lungo tappeto ricamato a mo' di un merletto.

Il patrimonio, l'icona e la sua riproduzione

La Presentosa trasfigurata sul Corso di Lanciano è, citando Baudrillard (1976), "copia senza originale", simulacro di una realtà che si riannoda alla memoria collettiva, interagendo sul doppio registro del materiale e dell'immateriale: mentre offre una soluzione concreta e tangibile ad un problema di ordine funzionale e di *mobilità*, opera al tempo stesso come elemento di richiamo all'identità culturale della civitas. L'elemento dinamico connaturato alla sua geometria enfatizza il carattere vettoriale del lungo asse rettilineo del Corso: nella sua composizione virtualmente infinita di triangoli, il disegno conferisce e suggerisce il movimento connaturato all'essenza stessa della strada. Preclusa l'accessibilità ai veicoli a motore (ad eccezione dei mezzi di soccorso e per lo scarico e il carico delle merci), non è infatti inusuale incontrare, insieme ai pedoni, ragazzi di tutte le età che si cimentano con monopattini, skateboard e

biciclette nel percorrere il tracciato nella sua intera estensione, spesso filmandosi e condividendo i propri video sui social media.

Il grande riscontro che questo trasferimento di un'icona locale ha suscitato nella collettività sembra in qualche modo introdurre l'oggetto-presentosa in una nuova realtà, dove la diffusione della sua immagine attraverso internet ne accresce il consumo digitale, per mezzo di quel meccanismo di appropriazione ben individuato da Paolo Granata nel suo saggio "L'immagine contemporanea nell'epoca della sua riproducibilità digitale"². E l'immagine della Presentosa, a sua volta trasferibile (come già sta avvenendo) su gadget e oggetti appartenenti ad altre categorie d'uso, può determinare interessanti risvolti sull'indotto commerciale della città, in particolar modo per gli esercenti che sul Corso stesso aprono le vetrine dei propri negozi.

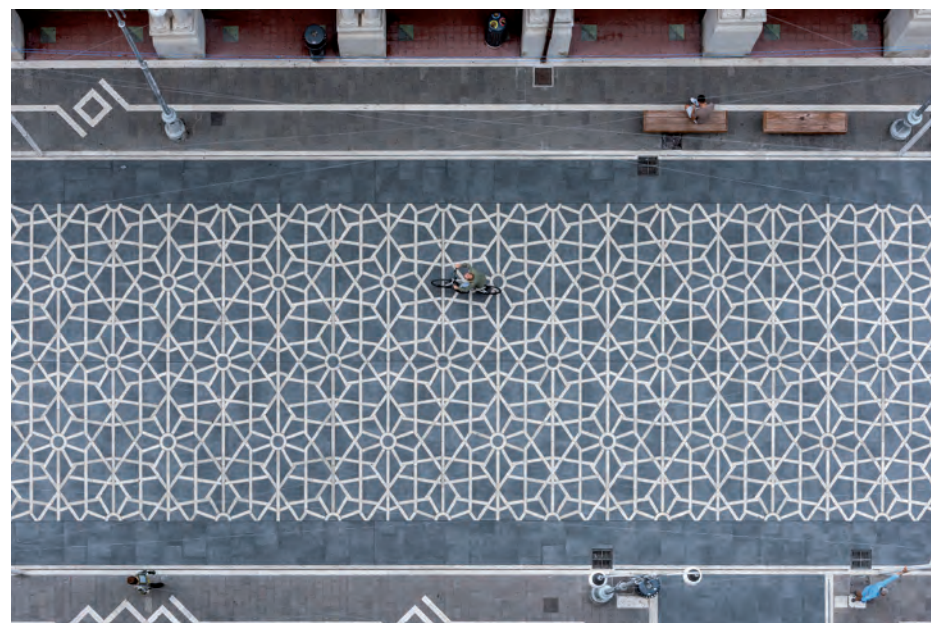
Questa valenza "mercantile" del patrimonio culturale è tanto più accresciuta in un'epoca, quale quella odierna, nella quale si assiste ad una riscoperta del valore testimoniale della bellezza custodita dai centri minori diffusi su tutto il territorio italiano, tra i quali Lanciano ha pieno diritto di collocarsi per le sue riconosciute qualità.

Paesaggio, memoria e identità coesistono nel progetto per il nuovo Corso Trento e Trieste, che diviene così esso stesso patrimonio, ovvero il testimone fisico del lascito che la vecchia generazione offre alla nuova, assicurando il perdurare della cultura materiale nei luoghi della propria storia.

Note

¹ Il progetto della Presentosa, derivato da una convenzione del 2013 tra il Comune di Lanciano, lo studio RicciSpain Architects Associati e il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma, è stato ideato e redatto da Orazio Carpenzano, Mosé Ricci, Filippo Spain, con Fabio Balducci, Nicola Di Biase, Armando Iacovantuono, Rossana Lamanna, Giulia Radaelli. La sua realizzazione, per un importo lavori di 1.300.000 € è stata affidata all'impresa P.Q. Edilizia e Strade s.r.l. di Campobasso.

² Granata, Paolo (2012), *L'immagine contemporanea nell'epoca della sua riproducibilità digitale*, in Grandi, Silvia, *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Bologna, Logo Fausto Lupetti Editore.





Didascalie

Fig. 1: Il tappeto pavimentale nella prospettiva del Corso Trento e Trieste verso Piazza del Plebiscito. Photo © Maurizio Alecci

Fig. 2: La misura del motivo geometrico definisce il campo di esistenza dello spazio pubblico nel rapporto con i fronti urbani del Corso. Photo © Maurizio Alecci

Fig. 3: La Presentosa adorna gli abiti delle donne abruzzesi vestite in abiti tradizionali. Photo © LLATIKA

Fig. 4: L'intervento riconnette attraverso la pedonalizzazione dell'asse rettilineo di Corso Trento e Trieste i due poli della città antica e dell'espansione moderna. Photo © DiAP

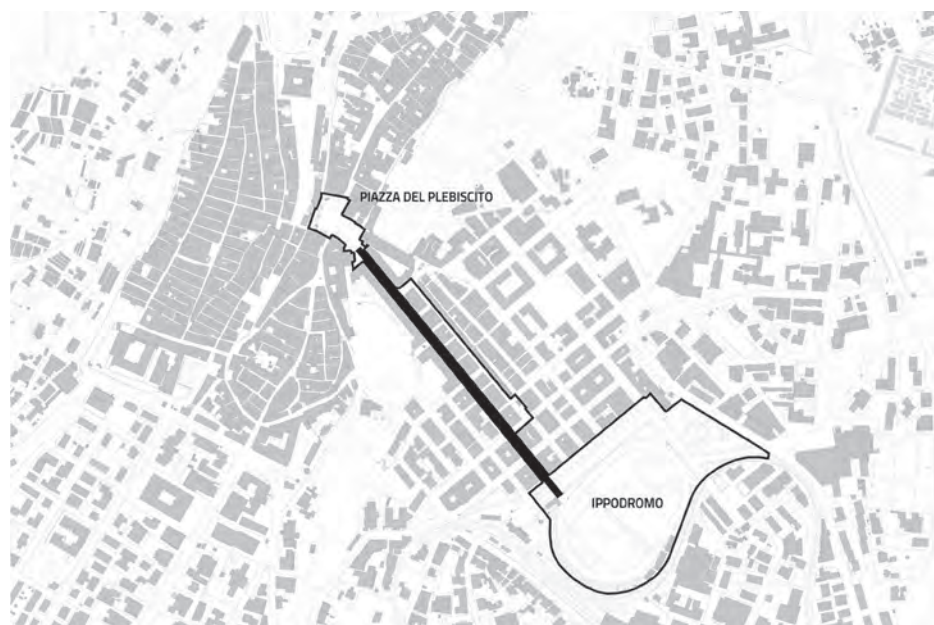
Bibliografia

Carpenzano, Orazio (2019), "Il Campo e la strada. Progetti rigenerativi per nuove ritualità collettive", in *L'industria delle costruzioni*, n° 467, maggio-giugno 2019, pp 82-87.

Carpenzano, Orazio (2018), "La strada tatuata", in *AND*, n° 33, dicembre/giugno 2018, pp 66-67.

Cilento, Ilia (2018), "Orazio Carpenzano. Urban Carpets", in *PLATFORM Architecture and Design*, n° 21, pp 23-27.

Ricci, Mosé (2018), "The resistance of architecture at the time that everything and nothing changes", in *Esempi di Architettura*, n° 2, vol.5, pp 4-13.



La dimensione politica dell'intervento sull'esistente

Francesco Camilli

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 14, francesco.camilli@uniroma1.it

Se si analizzano i più recenti dibattiti sulla trasformazione del patrimonio architettonico, si può notare come spesso le polemiche più feroci si manifestino su aspetti secondari ed epidermici del progetto, senza che i veri valori emergano con chiarezza.

In effetti è necessario constatare come dibattito disciplinare e dibattito pubblico sui progetti di trasformazione architettonica e urbana utilizzino due registri diversi che non riescono a dialogare tra loro: le istanze più avanzate del dibattito disciplinare non arrivano al pubblico non perché questo non sia istruito ma perché la pubblica opinione è sensibile a tematiche ed esigenze di altra natura.

Ciò comporta che in questi dibattiti possa succedere che la conservazione diventi bandiera ideologica, il bene pubblico un concetto indefinito e la qualità architettonica, che sia buona o cattiva, irrilevante.

In un suo articolo del 1970 Giancarlo De Carlo metteva in evidenza come la pretesa di neutralità politica e sociale del progetto sia una convinzione illusoria e che il portato politico di un progetto, quando non chiarito in prima istanza da committenti o progettisti, viene imposto dalle forze della società che tendono a orientarlo a favore di chi detiene posizioni di forza.

Le élites - ormai lo si sa per esperienza storica – anche quando pretendono di essere neutrali, finiscono col cadere nel campo di attrazione delle forze che benevolmente accordano neutralità perché tanto sanno che proprio nell'accordarla già la strumentalizzano, per effetto oggettivo della loro stessa interessata benevolenza. Il condizionamento infatti arriva puntualmente, nel preciso momento in cui è atteso: quando perseguendo “neutralmente” i problemi del “come”, si perde la memoria dei problemi del “perché”.

Se pensiamo all'etimologia della parola “politica” possiamo vedere facilmente come l'intervento sulla città/*polis* abbia necessariamente delle implicazioni *politiche*. Avere consapevolezza di ciò per un architetto non vuol dire promuovere un'architettura “militante” quanto piuttosto adottare un approccio realista nei confronti delle dinamiche che attraversano i propri progetti al fine di includerle nel processo progettuale.

Per questo sembra necessario tornare a riflettere sul modo in cui politica e architettura entrano in contatto e interagiscono.

Oggi diversi teorici cercano ripropongono letture della politicità dell'architettura: tra questi Albena Yaneva sostiene che questa non risiede tanto nel dichiarato perseguimento di determinati scopi politici quanto “nella misura in cui coinvolge le persone, e gli fa fare cose, le fa agire, raggruppare di volta in volta.”. Questa visione, che applica all'architettura l'approccio epistemologico di Bruno Latour, rimuove la dimensione ideologica della politica dando di questa una interpretazione concentrata sul ruolo attivo che lo spazio svolge nel condizionare le dinamiche umane.

D'altro canto, Douglas Spencer, nel suo libro *The Architecture of Neoliberalism*, sostiene che questo tipo di approccio alla politicità dell'architettura sia tipico del programma del neoliberismo, inteso come “ideologia della non ideologia” secondo una definizione formulata da Philip Mirowsky: il sistema neoliberista assorbe i movimenti di contestazione sublimandoli, assorbendoli cioè al suo interno tramite parziali aperture che permettano al sistema di conservarsi gattopardescamente.

Anche Tahl Kaminer, autore del libro *The Efficacy of Architecture*, individua nel fenomeno della “cooptazione” delle forze di contestazione una caratteristica fondamentale del sistema neoliberista. In questo contesto, il progetto di architettura non può che agire all'interno di questo sistema nel tentativo di correggerlo e la sua efficacia può essere giudicata da un'analisi critica di come questo riesca a generare cambiamenti nel sistema.

Pier Vittorio Aureli, nel suo ribadire l'autonomia del progetto dalla teoria, giunge a conclusioni simili sostenendo che l'impossibilità di tradurre in maniera diretta delle posizioni teorico-politiche in architettura non possa giustificare la rinuncia a tentare di progettare un modo diverso.

Questi punti di vista testimoniano in modo diverso come l'architettura, pur restando una disciplina indipendente, sia profondamente intrecciata con le dinamiche politiche e che la lettura critica di questa dinamica in progetti che interessano la comunità è un'operazione più che lecita.

Se Yaneva riconosce che l'edificio è un oggetto intrinsecamente e attivamente politico, senza essere ideologico, Spencer e Kaminer denunciano come in realtà la rinuncia a un indirizzo politico si traduca in definitiva in una adesione acritica al neoliberismo dominante; Aureli, infine, manifesta la necessità di ritrovare un orizzonte etico e politico del progettare architettonico, pur memore della lezione di Tafuri.

Anche l'intervento sull'esistente può essere analizzato sotto questa lente: d'altronde tra le modalità con cui la gentrificazione classicamente agisce c'è quella che vede quartieri popolari venire colonizzati dalla cosiddetta “classe creativa” che rinnovando il patrimonio edilizio esistente ne aumenta i valori immobiliari innescando un meccanismo per cui gli abitanti originali vengono estromessi dal loro quartiere. Se letto come il processo per cui una classe sociale più ricca si sostituisce a una più povera, vediamo bene come la gentrificazione possa essere interpretata come una moderna forma di conflitto di classe giocato anche sulla geografia della città.

Non sorprende quindi che, in una situazione di depressione economica, la diffidenza verso le trasformazioni urbane, a prescindere dalle loro qualità architettonico-compositive, si manifesti talvolta con veemenza: queste infatti vengono spesso percepite come operazioni speculative che nulla aggiungono alla qualità della vita di chi le subisce ma rischiano addirittura di comprometterla.

Per comprendere meglio questa dinamica possiamo prendere in considerazione alcune recenti vicende urbanistiche romane: la demolizione e ricostruzione del villino di via Ticino, il restauro delle torri di Ligini all'EUR e l'operazione “stadio della Roma” a Tor di Valle. Questi tre casi hanno in comune una trasformazione più o meno distruttiva su un brano di patrimonio architettonico esistente: la demolizione di un villino di inizio '900, la demolizione, diventata poi restauro, delle torri di Ligini e la demolizione delle Tribune di Lafuente a Tor di Valle.

Di questi si tenterà di evidenziare che peso abbiano avuto gli aspetti architettonici da un lato e quelli economici, sociali e politici dall'altro nel condizionare il consenso intorno alla loro realizzazione legata al tema

della gestione del patrimonio storico.

Il villino di via Ticino, di per sé privo di particolari qualità architettoniche, è stato difeso da chi si opponeva alla sua demolizione poiché considerato parte fondamentale del tessuto urbano circostante ed è stato messo sullo stesso piano delle adiacenti opere di Gino Coppedè a piazza Mincio. L'edificio è poi stato demolito e la nuova palazzina è in corso di realizzazione. Questa vicenda però, insieme ad alcune altre simili, ha dato il via a dei processi che hanno portato alla apposizione del vincolo monumentale su alcuni dei villini più pregiati.

La prevista demolizione delle torri Ligini pur non avendo suscitato polemiche altrettanto virulente è stata evitata per merito della crisi economica che ha fermato il progetto residenziale di Renzo Piano. Il progetto di restauro dello studio UNO-A, frutto di un concorso del 2015 che sembra oggi essere ripartito, è stato bloccato dall'amministrazione per una questione di calcolo degli oneri da versare nelle casse comunali. In questo caso, un progetto virtuoso, contemporaneo ma rispettoso della preesistenza e che avrebbe avuto un impatto positivo su tutto il tessuto circostante, è stato comunque contestato come volgare speculazione volta a coprire interessi poco leciti.

Ciò che emerge da questi casi è come il dibattito sulla qualità architettonica diventi un terreno di scontro per questioni che poco hanno a che vedere col progetto: nel caso delle torri Ligini la qualità del progetto non è stata considerata un elemento sufficiente per giustificare una trasformazione del patrimonio pubblico ma piuttosto quasi come uno specchietto per le allodole usato per nascondere una supposta speculazione. A via Ticino il dibattito sulla qualità architettonica del nuovo intervento è stato soffocato da quello che si è invece concentrato sull'opportunità di proteggere la qualità – presunta – dell'edificio demolendo, finendo per non promuovere né l'una né l'altra. A Tor di Valle la giusta difesa di un raffinato pezzo di architettura è andata in parallelo con un feroce attacco a un aspetto qualificante ma non fondamentale del nuovo progetto come le torri di Liebeskind. Queste, del cui aspetto architettonico si può dibattere, costituiscono però la contropartita per il privato che avrebbe dovuto sostenere le spese per la costruzione di





una serie di infrastrutture proprio in cambio della maggiore superficie utile realizzata. Ad oggi l'eliminazione delle torri dal progetto, pur non risolvendone nessuna delle criticità reali, è diventata lo scalpito mostrato da chi si faceva portatore di una battaglia contro la speculazione. Il paradosso è che la speculazione sembra destinata ad andare avanti e le tribune di Lafuente ad essere demolite, mentre importanti infrastrutture che dovevano essere realizzate dal privato saranno finanziate con soldi pubblici. Qui il tema della qualità architettonica è stato completamente travisato e un aspetto marginale è stato trasformato nell'unico problema da eliminare, con un'operazione retorica in tutto simile a quelle tipiche del populismo.

I valori architettonici di questi progetti, positivi o negativi che fossero, non sembrano quindi aver influito in maniera profonda sul consenso attorno alla loro realizzazione, che ha invece risentito in maniera significativa di spinte di tipo sociale, economico/speculativo e politico.

In effetti se analizzassimo questi progetti con un approccio simile a quello usato da Douglas Spencer, citato in precedenza, potremmo assimilarli a un tipo di intervento sulla città tipico dell'approccio neoliberista, in cui l'iniziativa privata non è tenuta al perseguimento di un interesse pubblico se non nella misura stabilita da leggi, piani e regolamenti e il contesto romano è uno di quelli che dimostra in maniera più netta quanto questi siano insufficienti.

Quello dell'architettura è un linguaggio in cui al segno possono essere attribuiti significati diversi: una proposta architettonica che rinuncia a farsi portatrice di contenuti che vadano oltre quelli spaziali si presta quindi ad assumere comunque un qualche significato che può arrivare a travisare completamente anche le migliori intenzioni dei progettisti.

Ciò che è accaduto nei tre progetti romani qui illustrati è stato che un'architettura che non si è fatta portatrice di valori o idee per il futuro è risultata irrilevante di fronte alle istanze sociali, politiche ed economiche, talvolta piuttosto confuse, difese dai diversi interessi in gioco.

Per questo i tentativi di riproporre un discorso politico intorno all'architettura possono essere un'occasione per rifondare un dibattito sensato

sulla qualità dello spazio e in cui l'architettura torni a essere qualcosa in più che un aspetto cosmetico. Tornare a dare un orizzonte sociale e politico al progetto, nella consapevolezza di quanto il rapporto tra queste realtà sfugga a precisi rapporti di causalità, può contribuire a far tornare l'architettura un tema al centro del dibattito pubblico e non solo di quello disciplinare.

Nell'editoriale del numero del novembre '64 di *Casabella-Continuità* dal titolo di "Destra e sinistra nell'architettura", il penultimo della sua direzione, Ernesto Nathan Rogers scriveva:

"Quale urbanista non ha lanciato la propria utopia oltre le barriere del conformismo quietistico e non ha tentato di scuotere il mondo dal principio dell'immutabile conservazione dei beni e dei pregiudizi sociali? D'altronde questo è vero per tutta l'architettura che è, per la sua stessa natura, legata al progresso sociale e civile ed ha nella propria razionalità gli elementi di progresso. [...] Ed è significativo che l'architettura moderna sia proprio alle sue origini così strettamente legata con i movimenti progressisti, democratici e socialisti, o che almeno da questi tragga moltissimi motivi per i suoi studi e applicazioni."

L'architettura continua anche oggi ad essere una disciplina progressiva il cui scopo è quello di cambiare in meglio la realtà in cui viviamo attraverso la trasformazione dello spazio. Oggi che questo suo carattere appare appannato, emergono però segni di una sua riscoperta della quale le teorie qui esposte sono un esempio che va di pari passo con quella tendenza progettuale messa in evidenza dalla Biennale di architettura di Venezia curata da Alejandro Aravena nel 2016: un'architettura che cerca di intervenire positivamente con gli strumenti che le sono propri in campi che, pur esterni al perimetro tradizionale della disciplina, stabiliscono con essa rapporti di reciproca influenza.

Didascalie

Fig. 1: "Se solo se ne potesse parlare". Capriccio 1: Daniel

Fig. 2: "Se solo se ne potesse parlare". Capriccio 2: Patrick



Fig. 3: "Se solo se ne potesse parlare". Capriccio 3: **Günther**

Fig. 4: "Se solo se ne potesse parlare". Capriccio 4: *Jaques&Pierre*

Bibliografia

- Aureli, P. (2016). *Il progetto dell'autonomia*. Macerata: Quodlibet.
- De Carlo, G. (1970, Luglio). Il pubblico dell'architettura. *Parametro*(2), 4-12.
- Kaminer, T. (2017). *The Efficacy of Architecture - Political Contestation and Agency*. Abingdon, New York: Routledge.
- Secchi, R. (2017). *L'architettura dal principio verità al principio responsabilità*. Roma: Officina.
- Spencer, D. (2016). *The Architecture of Neoliberalism - How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Sudjic, D. (2011). *Architettura e potere, come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*. Bari: Laterza.
- Tafuri, M. (1977). *Progetto e utopia - Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza.
- Till, J. (2009). *Architecture depends*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Yaneva, A. (2017). *Five Ways of Making Architecture Political - An Introduction to the Politics of Design Practice*. Londra: Bloomsbury.



La porta urbica come soglia La liberazione dalle terre della Porta del Bottino a Proceno e la risalita al colle

Roberto A. Cherubini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, LabMed Laboratorio di Ricerca Modellistica per il Mediterraneo, professore associato, ICAR 14, roberto.cherubini@uniroma1.it

Il progetto per la liberazione dalle terre di una frana che la ostruisce da secoli della Porta del Bottino a Proceno, borgo storico dell'Alto Lazio, e per la creazione del percorso pedonale di collegamento alla sommità del colle attraverso un arboretum di nuovo impianto è stata l'occasione, per l'autore di questo intervento e per il collega Maurizio Petrangeli, di una riflessione sulla vicenda del restauro e del riutilizzo delle cinte murarie e delle loro porte in Italia a partire dagli anni ottanta del novecento. Attraverso l'esame di una vicenda che conduce - dalle mura di Pisa alla sistemazione della risalita a Perugia nella Rocca Paolina, al riuso delle mura di Città di Castello - ad una evoluzione dell'approccio progettuale al tema, da questione lineare (per le mura) o puntuale (per le porte) ad una questione d'area e di territorio urbano a mura e porte riferibile. Una questione di soglia urbana, di sedime di passaggio da una condizione diversa dalla città-patrimonio alla città storica propriamente detta.

In termini di progetto questa evoluzione concettuale implica l'inclusione nel ragionamento di discipline diverse a volte distanti una dall'altra. Dalla storia e dal restauro, naturalmente, alla geologia, all'ingegneria del consolidamento e a quella del traffico. Fino a discipline economiche capaci di definire costi e benefici dell'intervento in una visione ricca di punti di vista inconsueti e innovativi dipendenti da forme di fruizione e di consumo del patrimonio legate a modalità d'uso squisitamente contemporanee. Non a caso gran parte del lavoro per la Porta del Bottino è stato condotto all'interno del Centro Interdipartimentale CITERA di Sapienza e si è avvalso del supporto di CSIAA, Centro Studi Interdisciplinari sull'Architettura e sull'Ambiente. Strutture di ricerca e progetto che dell'intersezione-interazione dei saperi hanno fatto da tempo carattere della propria identità.

La Porta urbica come soglia

Dall'esperienza accumulata nell'ultimo mezzo secolo sul tema del riuso delle Mura e delle sue Porte, la buona pratica che emerge dominante è quella di considerare la Porta non come un semplice varco ma come una soglia. Il che corrisponde a considerare nel progetto l'elemento Porta come indissolubilmente legato allo spazio che lo precede, fuori dalla

cinta muraria e a ciò che lo segue all'interno. Il trinomio esterno-soglia di ingresso-interno costituisce una unità.

Va messo in rilievo a questo punto il fatto che la città sia leggibile, come è ormai consolidata tradizione degli studi urbani, per parti distinte tra di loro. Di conseguenza è accettato che tra le parti esistano aree di margine, definite "limiti urbani" dotati di propria individualità di assetto e architettonica.

Buona pratica di progetto è affrontare il progetto della restituzione della Porta non come problematica puntuale ma come necessità di una definizione di assetto d'area. In altri termini considerare la Porta e la sua area di appartenenza come luogo di accesso al centro abitato.

La cinta muraria o quanto meno, come preciseremo subito, la sua traccia sul suolo urbano, indica uno dei più riconoscibili e riconosciuti limiti urbani interni alla città. Generalmente è l'elemento di separazione tra il centro antico e le prime periferie che, per qualità e tradizione, hanno acquisito il diritto di essere definite anch'esse "storiche".

La Porta è l'elemento di collegamento attraverso il limite urbano, il punto di passaggio, la soglia. Non soltanto l'interruzione di un partito architettonico altrimenti continuo e fisicamente invalicabile ma lo strumento di un passaggio di stato tra un fuori e un dentro, passaggio che implica un percorso da compiere in termini materiali ma soprattutto nei termini concettuali della comprensione dello spazio urbano nel suo insieme.

Come è facilmente verificabile, la cinta muraria si conserva nella sua consistenza fisica con maggiore frequenza nei centri urbani la cui importanza strategica e la cui dinamica di crescita non ha conosciuto fenomeni evolutivi di tale forza da comportare, una volta cessata definitivamente la funzione difensiva nel XIX secolo, l'opportunità di una cancellazione dell'ostacolo frapposto dalle mura alla libera circolazione. Con la importante evidente eccezione della città di Roma, la monumentalità delle cui mura ha imposto attenzioni particolari, il circuito murario delle grandi città è stato, da Vienna a Firenze, cancellato nella sua consistenza fisica nella seconda metà dell'Ottocento. Demolito per essere trasformato in ampi viali di circonvallazione e piazze, al cui centro permangono a volte, isolate e private della loro ragione di punti di transito

e attraversamento, le porte di maggiore qualità architettonica, utilizzate come mero elemento decorativo di grande scala nella sistemazione dell'intorno urbano.

Nel precisare questa fenomenologia di trasformazione, bisogna subito distinguere la natura delle cinte murarie che sono sopravvissute nel tempo nella città di cui fanno parte. Lo spartiacque tipologico principale di ogni tentativo di classificazione è collocabile lì dove le mura permangono nel loro stato di organismo di difesa precedente all'introduzione dell'artiglieria pesante nelle tattiche di assedio, ovvero dove abbiano subito quella profonda trasformazione – un vero e proprio snaturamento da costruzione di spessore notevole ma misurato a organismo resistente per forma – dipendente dalla necessità di resistere "dinamicamente" e non per sola massa, alla formidabile sollecitazione del cannone.

Cinte murarie come linea e come spazio di difesa

Le mura nella loro formulazione successiva alla polvere da sparo non sono più "linee" di difesa che si oppongono con la loro massa alla sollecitazione dall'esterno, per lo più umana, ma diventano "aree" di difesa capaci con la loro forma di fare scivolare, di deviare l'aggressione della palla di cannone. Ne deriva una grande differenziazione nelle forme, nelle dimensioni di sviluppo trasversale e nelle tecniche costruttive. Le porte seguono tale processo di trasformazione, si complicano trasformandosi da elemento in sistema.

Con l'avvento dell'artiglieria pesante le città più ricche o strategicamente importanti trovano la forza economica per operare un adeguamento della intera loro struttura di difesa muraria. Si tratta di trasformazioni radicali che mutano completamente l'aspetto del margine urbano e persino il rapporto tra difensore (le mura) e difeso (il tessuto della città) che vengono separati da ampi spazi di manovra per i mezzi e per gli uomini dispiegati nelle nuove tattiche di resistenza. Le case non si appoggiano più alle mura e neppure le fronteggiano, se non ad adeguata distanza. Diverso è il discorso nei centri di minore importanza territoriale, economica e strategica, dove possono operarsi principalmente dei semplici adeguamenti. Le aree di manovra vengono mantenute facendo loro

spazio a forza nei tessuti anche mediante demolizioni. Allo spessore esiguo e alla resistenza delle mura si fa fronte, nella impossibilità di un'autentica ricostruzione, raddoppiando in qualche modo il sistema di difesa: una prima linea esterna rappresentata dalle vecchie mura, considerate primo baluardo sacrificabile in caso di aggressione, e una linea interna di salienti e rivellini da cui sia possibile combattere dall'alto un aggressore già entrato dalle porte ma a quel punto costretto in spazi limitati di manovra sotto il fuoco dei difensori.

Le Mura Proceno e la Porta del Bottino o di San Pietro

Da alcune risultanze cartografiche che andrebbero verificate sul campo con campagne di scavo, del secondo tipo di soluzione per l'adeguamento dell'efficienza difensiva, pare essere, secondo uno schizzo di Niccolò Alemanni, segretario del Cardinale Borghese, la soluzione proposta - ma non è per ora dato sapere quanto messa effettivamente in atto - a Proceno intorno a Porta del Bottino o di San Pietro nel primo Seicento. La rupe di Proceno, proprio per le sue caratteristiche morfologiche, rendeva impervio un inspessimento delle mura esistenti in corrispondenza del tratto altimetricamente più basso della cinta, pur rappresentando tale tratto un punto di evidente fragilità del sistema difensivo, anche per la sua distanza dal centro dell'abitato. Perché il sistema murario includesse l'area valliva corrispondente all'attuale denominazione "Bottino" è da chiarire. I diversi metri di materiali di riporto derivanti da secolari fenomeni di smottamento del colle, oltre ad ostruire la Porta, si sono accumulati a ridosso delle mura, cancellando ogni elemento e spiccato relativo a possibili costruzioni anche provvisorie che occupassero l'area. Se dunque l'area del Bottino fosse luogo di barracamenti militari, Campo di Marte per esercitazioni, riserva coltivabile intramuraria, oppure insieme, dettato magari dalle circostanze, di tali cose, resta ad oggi tutt'ora oscuro. Il disegno dell'Alemanni ha peraltro la caratteristica di mettere in rilievo, della consistenza della Porta del Bottino, il carattere di baluardo piuttosto che di varco. Il segno fornito di ombreggiature tracciato in corrispondenza della posizione della Porta sembra alludere a un torrione semicircolare verso. Non è dato sapere





se si trattasse di una intenzione di progetto oppure di una effettiva singolarità di quel tratto murario. E' possibile che nella rappresentazione dall'alto del disegno seicentesco il varco della Porta sia rimasto escluso, nel rilievo dato all'opera programmata. Certa è invece la consapevolezza della fragilità del sito dal punto di vista difensivo.

Il sedime della Porta e la risalita al Borgo

Comunque sia, duecento anni dopo l'Alemanni è immediatamente evidente che le aree subito all'interno di Porta del Bottino restano per tradizione del tutto inedificate mentre l'edilizia del centro abitato tende a porsi su quote più alte del colle. Fenomeno poi confermato dalla successiva storia urbana di Proceno fino all'attualità.

La motivazione è facilmente intuibile. Ancorché oggi ingombra di diversi metri di terreno di riporto derivante dal dilavamento del colle, la zona presenta alcune gravi criticità legate, prima ancora alla franosità del terreno, alla sua stessa posizione rispetto alla morfologia generale del sito. Il borgo di Proceno si dispone a emiciclo sul crinale di un colle tufaceo il cui versante settentrionale è in progressivo dilavamento verso valle secondo un processo noto di progressivo "sfogliamento", comune peraltro a strutture geo morfologiche simili nella regione. Precariamente appoggiato su strati di argilla sottostanti, l'esterno del colle tende a staccarsi dal nucleo interno stabile, "consumando" progressivamente il colle. Il fenomeno, attivo in tempi geologici, produce assetti morfologici straordinariamente adatti all'insediamento e alla difesa.

Il borgo resta sul crinale, difeso dallo strapiombo della rupe naturale su una buona parte del suo perimetro, mentre la cinta muraria è chiamata a chiudere e controllare solo i punti di accesso e alcune aree basse intercluse nell'urbano. Sovrastata com'è su tre lati dal colle e aperta verso il fondovalle solo in direzione nord, l'area della Porta del Bottino resta in ombra per gran parte dell'anno, godendo di un certo numero di ore di sole solo nella stagione estiva. Le condizioni termo-igrometriche del sito presentano di conseguenza caratteri di notevole severità.

Tale che persino con il progredire delle tecniche edilizie non si è assistito a nessun tentativo di costruzione nell'area, se si esclude una linea di

volumi non abitativi di bassissima qualità edilizia, sorti negli anni Ottanta del Novecento, peraltro al margine superiore di essa.

Ma il carattere di severità del microclima locale, combinato come si è detto al fisiologico dissesto delle terre deve restare presente anche nella scelta di forme e funzioni della sistemazione dell'area della Porta.

Buone pratiche di progetto implicherebbero scelte funzionali di tipo naturalistico: arboreti, dislocazioni didattiche di essenze vegetali locali, simulazioni dimostrative all'aria aperta dei fenomeni di dissesto geologico che interessano il colle. Escludendo persino percorsi fitness e orti urbani che si rivelerebbero poco praticabili i primi e improduttivi i secondi per buona parte dell'anno. Una ulteriore raccomandazione progettuale va precisata nei termini di una pluralità dei percorsi pedonali di risalita dalla Porta al Borgo. Un unico percorso mancherebbe due obiettivi programmatici importanti insiti nella natura stesa del sito, che si colloca sul fuoco dello sviluppo a semicerchio del borgo sul crinale del colle.

La ripresa degli studi sull'area del Bottino

Persa gran parte della sua importanza strategica di piazzaforte pontificia in periodo Napoleonico, Proceno riemerge dall'abbandono di borgo tagliato fuori dalle principali seppur limitrofe vie di comunicazione, intorno alla metà del secolo scorso con gli interventi sulla Rocca promossi dall'Ingegnere Cecchini - interventi ispirati alla filosofia di ripristino restitutivo di Viollet le Duc - e più tardi con gli interventi su Palazzo Sforza, diventato nel frattempo di proprietà pubblica.

Proprio a Palazzo Sforza stabilisce, alla svolta del millennio, una delle sue sedi CSIAA, Centro Studi Interdisciplinari sull'Architettura e sull'Ambiente, libera associazione di architetti, progettisti urbani e studiosi di formazione Sapienza di Roma, che subito pone un fuoco sull'area del Bottino con un Convegno internazionale (Sull'orlo del precipizio - Architettura della geo-compatibilità, 1999), successivi studi e ricerche, fino alla Convenzione sul tema del riuso dell'area con l'Amministrazione Comunale del 2017. CSIAA ha fornito negli anni un contributo di idee per la risalita dalla Porta alla Piazza attraverso l'area del Bottino che ha costituito un forte precedente nell'enunciazione delle buone pratiche di



Disegno delle mura di Proceno e dei lavori da effettuarsi secondo il disegno dell'Aleman (inizi sec. XVII)





progetto di seguito enunciate. L'inserimento infine di Proceno nel circuito internazionale della via Francigena, che tra la Piazza sul crinale e la Porta del Bottino in basso svolgeva il suo percorso, ha confermato definitivamente l'importanza dell'area del Bottino per il borgo intero.

Buone pratiche di progetto

E' da quanto emerso dalla trattazione delineata che il progetto per la liberazione dalle terre e per la sistemazione e riapertura della Porta del Bottino a Proceno ha finito per essere ispirato a sei buone pratiche:

1. Accettare la trasformazione mantenendo l'identità della Porta e del sedime circostante
2. Considerare la Porta non come un semplice varco ma come una soglia
3. Affrontare la questione della restituzione della Porta non come problematica puntuale ma come necessità di una definizione di assetto d'area
4. Mantenere presente il carattere di spazio di flusso del sedime di pertinenza della Porta
5. Operare scelte funzionali di tipo naturalistico nell'intorno
6. Assicurare una pluralità di percorsi pedonali nell'assetto del sistema di risalita dalla Porta al Borgo.

Sei buone pratiche che implicano una molteplicità di punti di vista e riassumono le ragioni a volte contrastanti della città, del paesaggio, della conservazione e della riprogettazione dell'esistente.

Didascalie

- Fig. 1: Le mura urbane di Proceno e la Porta del Bottino con la Rocca sullo sfondo.
 Fig. 2: Roberto A. Cherubini, Maurizio Petrangeli. Progetto per la liberazione dalle terre, il restauro e la sistemazione dell'area della Porta del Bottino a Proceno.
 Fig. 3: Porta alla Croce in Piazza Beccaria, Firenze.
 Fig. 4: Porta di accesso dalle Mura di levante, Orbetello, capitale dello Stato dei Presidi.
 Fig. 5: Certaldo Alta. Rivellino fuori terra in muratura, interno alla prima linea muraria di difesa.
 Fig. 6: Le Mura di Proceno e la Porta del Bottino nel disegno seicentesco di Niccolò Alemanni.
 Fig. 7: Proceno, il borgo sul crinale del colle e l'area della Porta in basso.
 Fig. 8: CSIAA. Workshop a Proceno, maggio 2017.

Monopolio professionale, cultura elitaria, segmentazioni disciplinari

Anna Irene Del Monaco

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, anna.delmonaco@uniroma1.it

Questo breve resoconto ha lo scopo di evidenziare alcune questioni rilevate nel corso di recenti attività, studi e riflessioni. Alcune sono già state, in parte, sviluppate in un contributo pubblicato dall'autrice Preservation, heritage, adaptive reuse. Il ruolo recente dell'Italia, le interferenze dal mondo globale in una densissima rassegna curata da Gentucca Canello e Paolo Mellano [1], altre si sono formate nel quadro delle attività del programma Erasmus + Joint Master Degree Architecture Landscape Archaeology (EMJMD ALA) diretto da Alessandra Capuano e istituito presso la Sapienza Università di Roma. Altre ancora, sono il frutto di approfondimenti stimolati dall'attività didattica nel corso Design Studio II del corso di laurea Magistrale "Architetture – Conservation" attivato presso la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma.

Preservationist creative agents

Il tema proposto dal Forum Proarch-Napoli 2019 "Il progetto di architettura come intersezione dei saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio" pone con cautela e circospezione un problema che mette in relazione, tra le altre cose "monopolio professionale" e "competenze disciplinari". La segmentazione disciplinare e la distinzione ideologica fra "vecchio" e "nuovo" in architettura, soprattutto in alcuni contesti culturali occidentali, hanno dato luogo e continuano ad alimentare, attuando un punto di vista sostanzialmente modernista, la separazione netta fra competenze accademiche e professionali, ed a distinguere gli architetti che si occupano dell'architettura come la disciplina dello "spazio" e gli architetti che si occupano dell'architettura come prodotto del "tempo". Inoltre, una delle questioni poste dalla nostra età globale è la difficoltà di tradurre direttamente questioni concettuali, terminologiche e strumenti operativi, da una lingua ad un'altra, da una cultura occidentale, ad esempio, ad una non occidentale. Soprattutto perché le trasformazioni reali e dunque la domanda indirizzata al mondo della professione, avvengono molto più velocemente di quella che è stata la capacità del mondo culturale di reagire e dare risposte alla stesse, metabolizzando adeguatamente, determinando un diffuso disorientamento [2].

Uno dei più interessanti "historic preservations" americani, Jorge Otero-

Pailos, di formazione anglosassone, sostiene che “from the perspective of historic preservation, the architecture of a building does not begin with its construction”. Analizzare questo tipo di posizione è assai interessante, in primo luogo per metterla a confronto, ad esempio, col pensiero dell’italiano Cesare Brandi e i suoi ben noti concetti di “lacuna” e di “valore attuale” dell’edificio. Dall’altro per capire che, programmaticamente, nel mondo anglosassone i *preservationist* si definiscono *creative agent* del design. It is quite possible for a building to exist as mere construction until a historic preservationist intervenes to disclose it as work of architecture» [3]. Uno dei paragrafi del saggio scritto nel volume di Canella e Mellano [1] si intitola “Koolhaas Preservationist?”. Esso è dedicato all’analisi e ad alcune riflessioni sul problematico cambiamento di campo dall’architetto più importante del ventunesimo secolo – secondo una definizione di Peter Eisenmann – inteso come tale soprattutto dagli architetti che credono alla netta distinzione tra “vecchio” e “nuovo” tanto quando l’uno è in presenza dell’altro che quando il monopolio di competenza dell’uno non sia compatibile con quello dell’altro. «Preservation is a productive tool that allows the current generation to understand history», continua il *maître à penser* olandese, evidenziando altre questioni: quale sia la distanza temporale fra noi e quella che la cultura condivisa ci induce a “preservare” (oggi un numero di anni pari a venti) e quale sia il significato dei manufatti che conserviamo, non più soltanto monumenti e luoghi sacri, ma luoghi che posseggono «a more sociological substance: to the point that we now preserve concentration camps, department stores, factories, and amusement rides. In other words, everything we inhabit is potentially susceptible to preservation.»[4] Heritage is overtaking us, infatti, è il titolo del saggio in cui Koolhaas raccoglie questi commenti, ponendo la questione sul ruolo dell’architetto contemporaneo: «Thirty years ago architecture was a very serious effort, using workers and presumably producing buildings that were not luxury items, but necessary. [...] I think that architecture is gone. It’s a very interesting question whether it is gone forever or whether under certain circumstances we can imagine that it will come back. In any case, it is gone for now». [4]

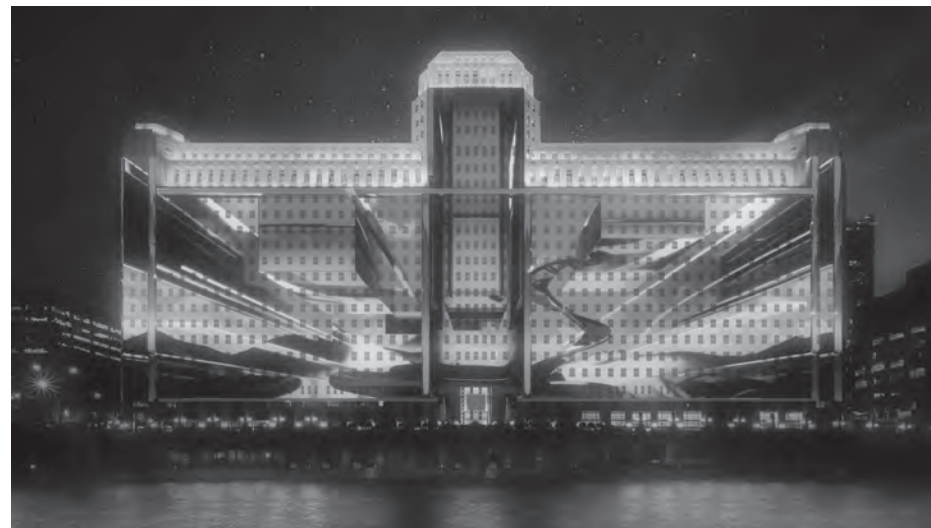
Rimontaggi e Reliquie

Dunque *preservation* inteso come prodotto culturale dalla sostanza sociologica, in grado di influenzare i comportamenti e il gusto di una comunità, ma soprattutto in grado di ri-concettualizzare – oltre che riquilibrare nelle sue componenti fisiche e funzionali – un manufatto edilizio facendolo divenire per la prima volta un’opera, rompendo la tradizione vasariana, sostiene Otero-Pailos, rispetto alla quale l’architetto è all’origine dell’opera e prendendo ad esempio le opere di Gordon Matta-Clark o Mark Sandoval – sostenuti dai lavori di Roland Barthes e Michael Foucault della fine degli anni Sessanta. Dal momento che gli esperti di conservazione (historic preservationists) si pongono come obiettivo quello di estetizzare le molte fasi conclusive degli edifici, continua Otero-Pailos, la loro produzione estetica è libera dai miti delle origini individuali (e dall’originalità) che governa l’attuale discorso sul design: «They cannot presume their designs to be the authorial “source” from which architecture’s disciplinary body of intellectual, aesthetic, and practical knowledge emanates.» [...] It means to create events of appropriation; to design moments for appreciating the manner in which architecture and buildings become mutually contingent [...] This is the sense in which the term ‘historic’ enters preservation: as the incomplete, contingent, and temporal way that architecture and buildings differ from one another, while constituting each other. The historic [...] undermines the primacy of the ‘original author’ or the ‘original design’ as the centering reference of architecture». È necessario, tra l’altro, tenere conto che in molti contesti culturali, sociali ed economici, – soprattutto quelli emergenti e più competitivi del nostro mondo globale – la crescente domanda di spazi per il tempo libero e di luoghi rappresentativi e istituzionali, stanno modificando le opportunità di mercato dell’industria culturale e del real estate, soprattutto rispetto alla gestione-valorizzazione del patrimonio storico-archeologico-culturale. Settis (una *archeostar*, in analogia con la definizione di *archistar*) apre il suo volume Futuro del “classico” citando il poeta romantico Novalis: «l’antichità non ci è data in consegna di per sé – non è lì a portata di mano; al contrario, tocca proprio a noi saperla evocare” e utilizza una serie di paralleli tratti da fonti culturalmente di-

verse, prendendo le distanze dall'eurocentrismo culturale sulle tracce di Arnaldo Momigliano, cercando di dimostrare «la norma implicita in tanto citazionismo postmoderno, la scomposizione dell'antico in frammenti decontestualizzati, e perciò tanto più pronti al riuso, ai più arbitrari rimontaggi». [5] L'importanza del classico, richiama Settis, non va considerata tanto per la vicinanza della sua identità alla nostra, ma per la sua alterità: «quanto più sapremo guardare al classico non come una morta eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di profondamente sorprendete ed estraneo, da riconquistare ogni giorno come un potente stimolo a intendere il 'diverso' tanto più da dirci esso avrà nel futuro». Tra l'altro, l'archeologo normalista nel libro *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili* evidenzia che «il paesaggio degli architetti è molto diverso dal paesaggio degli archeologi» e che la centralità «ormai indispensabile dell'imperativo ecologico ha ulteriormente stimolato il pensiero giuridico: ma ha anche consolidato e rafforzato il legame strettissimo fra i problemi dell'ambiente (compresi i cambiamenti climatici) e quelli del paesaggio e del patrimonio culturale». [6] Questo modo di impostare il ragionamento sul rapporto fra i manufatti storici, l'ambiente e le necessità funzionali del tempo presente, riporta alla mente anche il libro di David Lowenthal *The Past is a Foreign Country*, «The more we think we escape the past the greater our indebtedness; an ignored forerunner becomes a giant of the imagination who never ceases to haunt us. Instancing Rousseau and Baudelaire, Paul de Man argued that 'the more radical the rejection of anything that came before, the greater the dependence on the past'». [7]

Tutto quanto detto contribuisce, ancorché minimamente, a dimostrare quanto contraddittorie, ridondanti e incongruenti siano e siano state le segmentazioni disciplinari e la necessità di alcune comunità di destino o gruppi di intellettuali e professionisti che condividono e difendono alcune posizioni e tendono ad affermare la diversità le une dalle altre: restauratori, architetti, preservationists, progettisti.... Certo, si tratta di monopolio e di competizione professionale, ecc....

L'impressione generale rispetto a questi temi è che in questo momento la cultura anglosassone si muova d'anticipo, sebbene non si possa tra-





scurare la rilevanza della cultura italiana rispetto al patrimonio culturale storico. Ci sembra interessante chiudere con un estratto del 1908 di un saggio di Gustavo Giovannoni, *Reliquie d'Arte disperse della vecchia Roma*, che in fondo non suggerisce una modalità di lavoro ed un impostazione concettuale tanto dissimile da quella coltivata da studiosi più o meno giovani che in Italia si cimentano nel cercare di “estetizzare” con operazioni curatoriali le rovine d'autore del moderno, ispirandosi ai lavori sopra citati che oramai risalgono a più di qualche lustro: «Orbene, alcune di queste opere secondarie [organismi architettonici minori], forse appunto per il loro valore intrinseco che di per sé, fuori dall'ambiente in cui si trovano, non è grande, non sono andate come le maggiori completamente disperse, ma si conservano ancora qua e là; spesso dismesse, mutile, gettate in un canto di cortili o di magazzini, ma in molti casi ancora suscettibili di essere di nuovo ricomposte, e d'essere riportate alla luce [...]» [8]

Didascalie

Fig. 1a,b: The Mart Chicago 2003.
 Fig. 2a,b: Beijing new tourist district close to Qianmen square (costruzione on going).

Bibliografia

[1] Del Monaco, Anna (2019). Preservation, heritage, adaptive reuse. Il ruolo recente dell'Italia, le interferenze dal mondo globale. In Gentucca Canella; Paolo Mellano, Architettura d'autore del secondo novecento il diritto alla tutela, p. 68-76, Franco Angeli, Milano.

[2] Domenico De Masi, Il mondo è giovane ancora, Rizzoli 2018.

[3] Jorge Otero-Pailos (2005), Creative Agents, Future Anterior Volume III, Number 1, Summer 2006, p. iiiâ; vedi anche Jorge Otero-Pailos (2005), Historic Provocation: Thinking Past Architecture and Preservation, "Future Anterior: Journal of Historic preservation, History, Theory, and Criticism", Vol. 2, No. 2, Winter 2005, University of Minnesota Press.

[4] Rem Koolhaas, Recent Works, in Preservation is overtaking us, GSAPP Transcripts, <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us>

[5] Salvatore Settis, Futuro del "classico", Einaudi 2004, p. 3.

[6] Salvatore Settis (2017), Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili, Einaudi.

[7] David Lowenthal (2015), The Past is a Foreign Country - Revisited (New York: Cambridge University Press, 1985) (e-book 2015).

[8] Gustavo Giovannoni (1908), Reliquie D'Arte Disperse nella Vecchia Roma, in Nuova Antologia CXXXVI, p. 410.

I luoghi dell'interpretazione

Vito Fortini

Università della Basilicata, DICEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, dottore di ricerca, ICAR 14, vitofortini@virgilio.it

Paolo Fortini

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, studente laureando, ICAR 14, paolofortini@hotmail.it

Sul concetto di patrimonio

Il concetto di patrimonio è cambiato straordinariamente nel tempo, mutando, evolvendosi, o rovesciandosi radicalmente. Prima ancora di esaminare l'atteggiamento che una civiltà assume nei confronti del patrimonio, bisogna definire i valori ed i significati stessi che essa conferisce. «Uno vede ciò che sa¹», ovvero la questione del valore patrimoniale è, in primo luogo, legata al tema della conoscenza. Per definire il patrimonio, di qualunque tipo esso sia, è necessario che la comunità lo conosca, lo riconosca o più precisamente ci si riconosca, perciò è qualcosa che si riferisce direttamente al significato di identità collettiva.

Ciò ha a che fare in qualche modo con il grado di sensibilità di una società. Il patrimonio si riconosce nella civiltà che lo ha generato e allo stesso tempo una civiltà si riconosce nel patrimonio che genera.

L'idea di patrimonio e di valore patrimoniale ha sofferto negli ultimi tempi un cambio radicale che implica nuovi approcci, non solo nell'ampliamento del concetto e dell'ambito del termine, ma anche per quanto concerne le nuove forme di protezione, conservazione e messa in valore.

Partendo di qui, ci sembra interessante approfondire l'ultimo piano della sensibilità che è arrivata ad esprimere la contemporaneità all'interno del patrimonio culturale, e cioè l'idea di patrimonio immateriale.

La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Immateriale, UNESCO, Parigi 2003, lo definisce come «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how, come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi, che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana». In definitiva: «Il patrimonio culturale immateriale non è solamente sede della memoria della cultura del passato bensì il laboratorio dove si inventa il futuro» (Koichiro Matsuura, Direttore Generale dell'UNESCO).

Questa tipologia di beni di interesse culturale, sono alla base del riconoscimento di una serie di valori patrimoniali, che possono essere storico-artistici, archeologici, architettonici, di usi di un determinato territorio, ambientali e paesaggistici o etnologici, e i quali l'interesse si concentra, più che nell'oggetto architettonico in sé, sul riconoscimento di una forma di vita concreta o delle relazioni che in esso avvengono, le quali generano e sviluppano la comunità. Valori intrinseci al bene patrimoniale che il progetto di architettura deve conoscere, comprendere, proteggere, conservare, e potenziare, sia che siano essi manufatti architettonici, spazi urbani o rurali, o paesaggi.

Sull'interpretare

Conservare e valorizzare il patrimonio immateriale, che è l'energia intrinseca di un territorio, ed è un patrimonio pulsante, è possibile attraverso lo strumento dell'interpretazione.

Potremmo vedere come, rifacendoci alla semiologia, interpretare significa risalire a un significato partendo da un segno. «*Aliquid stat pro aliquo*» da Sant'Agostino, qualcosa che sta per qualcos'altro.

Etimologicamente interpretare deriva da *hermenèia*, che per Platone è il 'modo per conoscere oggetti complessi'. Aristotele, invece, definisce *hermeneia* il 'linguaggio', che interpreta i pensieri riferendoli all'esterno, mentre San Tommaso legandosi al concetto medievale di esegesi, si riferisce all'interpretazione come al 'mettere in luce'. Più volte negli autori romani si esprime 'ermeneia come *elocutio*': 'espressione di pensiero', non 'comprensione' ma la facoltà di 'far comprendere'.

Allora 'modo di conoscere oggetti complessi', 'linguaggio', 'mettere in luce', 'far comprendere' sono tutti concetti e azioni che portano a una riflessione profonda, e ricadono nel campo dell'ermeneutica, che nella filosofia, è la metodologia dell'interpretazione (dei testi).

Interpretare significa fornire un punto di connessione tra il bene patrimoniale e le generazioni future in quanto nell'atto dell'interpretazione risiede sia il legame con il passato che l'idea di futuro che ha una società.

L'azione rivitalizzante dell'interpretazione nel progetto di architettura che interviene su un'eredità patrimoniale, deve superare la mera descrizione

analitica del portato storico-architettonico, e comprendere la cultura di un luogo, degli equilibri e squilibri che lo dominano, che si traducono nei caratteri degli spazi, e dei paesaggi, e negli elementi e le tipologie delle architetture.

Pertanto risulta necessario ripensare i luoghi stessi del patrimonio. In primis generando una tecnica dell'interpretazione nel processo di progetto sul patrimonio, e che sia sintesi di discipline che interagiscono sinergicamente per codificare la complessità del patrimonio immateriale; ed in secondo luogo agendo sulla trasformazione in centri dell'interpretazione, in grado di creare connessioni, dinamicizzare il sapere ed attraverso l'interpretazione del patrimonio permettano la sua conservazione, lo sviluppo della ricerca, la divulgazione e la valorizzazione del bene. Cioè allo stesso tempo, progettare dei 'contenitori' adatti per la messa in valore del patrimonio immateriale e fare del '*intangible heritage*', come è stato definito già in altre ricerche, il centro del progetto.

Un progetto per il patrimonio immateriale

La realizzazione di un nuovo parco urbano e la simultanea riqualificazione di un immobile pubblico, ex-mattatoio comunale del Comune di Triggiano (Bari), offre un'occasione per verificare attraverso la ricerca applica le speculazioni concettuali intorno al patrimonio.

Si concretizza il processo interpretativo del patrimonio immateriale applicandolo alla trasformazione di un paesaggio. L'area interessata, una superficie di circa 40000 mq, assume una condizione duplice: costituisce la connessione tra il margine della 'città compatta' e la 'città in estensione', e allo stesso tempo è il luogo dove la campagna si insinua con un frammento di territorio naturale nella città, con il carattere dei suoi elementi e delle sue misure, generando una dialettica tra paesaggio rurale e paesaggio urbano, che esprime di fatto una latente potenzialità progettuale.

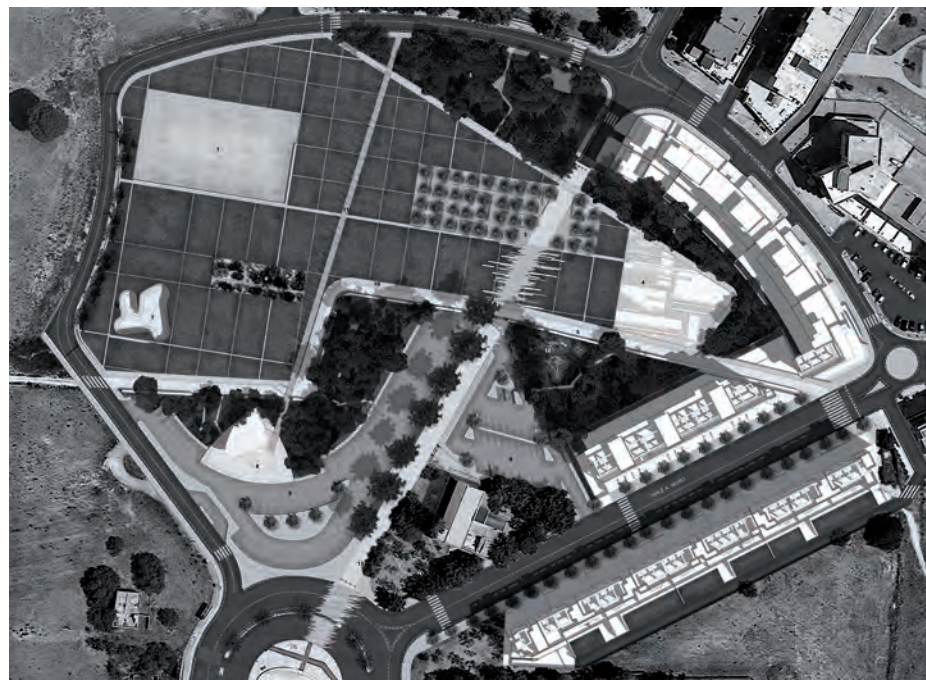
Inoltre l'area risulta interessante per altre due questioni: la prima di carattere storico-culturale infatti la stessa è attraversata da un antico percorso, costeggiato da importanti strutture murarie a secco che conduce a un complesso ipogeico di epoca neolitica e della chiesa rupestre di

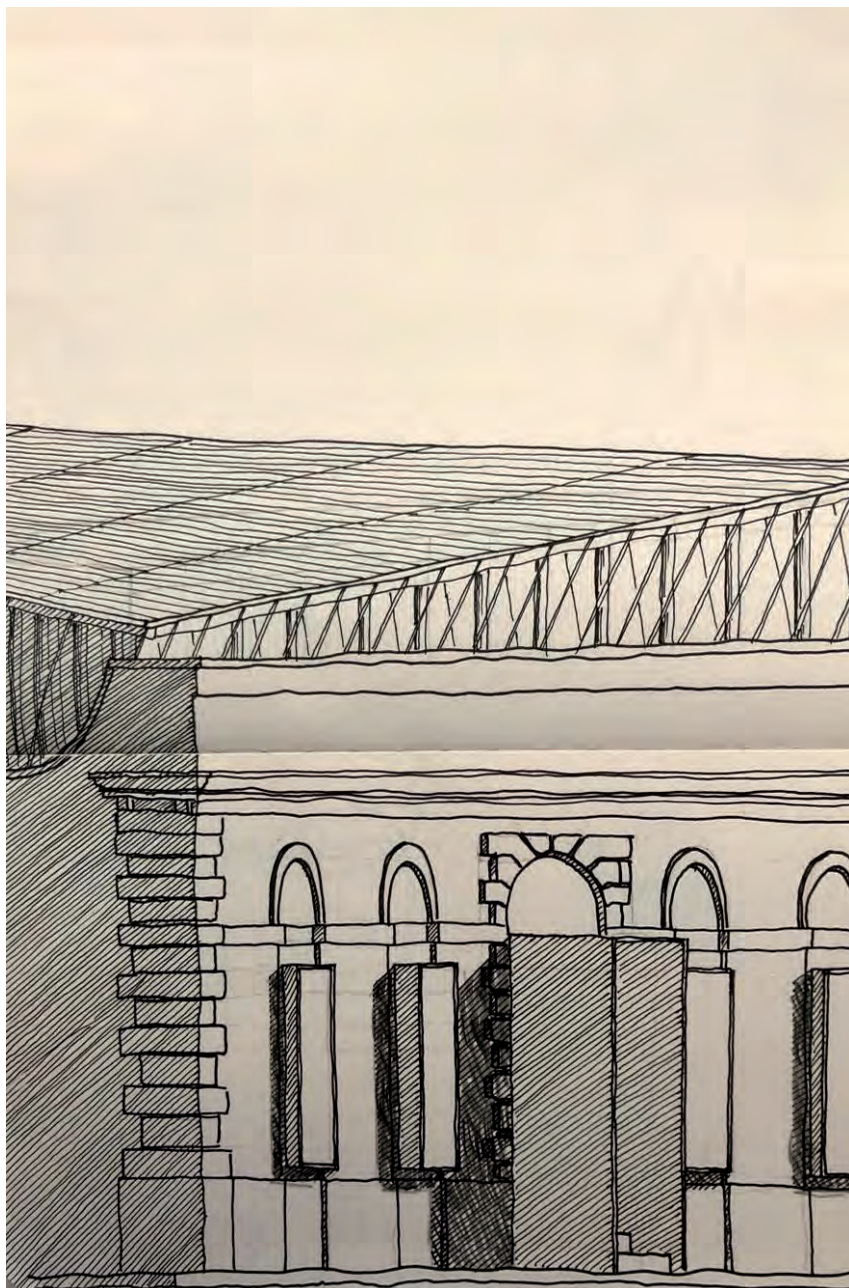
San Lorenzo e che costituisce una delle principali vie di attraversamento del territorio; la seconda di carattere sociale, con riferimento all'uso che oggi la comunità fa di questo luogo, presentandosi come spazio di relazione della città; un ampio campo aperto e incolto utilizzato per eventi pubblici temporanei.

Un luogo vissuto e segnato dall'azione ripetuta dell'uomo sull'erba e sul paesaggio che con i propri piedi si sposta, attraversa spazi seguendo una traiettoria. Segni evidenti di un'azione istintiva, non preordinata da regole evolute. Nel gesto è rilevabile il rudimentale atavico rapporto che l'essere umano ha sempre avuto con la terra. Un legame simbiotico di interdipendenza ed opportunità. La ricerca del percorso più breve e successivamente il riconoscere attraverso il segno del percorso, il luogo dello spostamento. L'uomo, col duro lavoro, modificò la natura, modellandola secondo regole e leggi matematiche. Nel tempo, ha costruito un paesaggio, con linee astratte in grado di ordinare uno spazio, definito sulla base di misure di origine antropomorfa. Ha tracciato i limiti e ha misurato lo spazio, lo ha proporzionato secondo le sue esigenze, e quelle delle stagioni. Poi ha realizzato le torri, le case gli spiazzi e le aie, i luoghi domestici fondamentali, annessi al lavoro della terra.

Sono questi gli strumenti del patrimonio immateriale che hanno informato le intenzioni progettuali. Quindi, come la lettura e la comprensione all'interno del territorio degli elementi fondativi della vita del territorio stesso, tradotti poi in forme, e segni sul paesaggio, ha costituito l'esistente su cui lavorare per il progetto. Poiché c'è sempre un esistente, una 'sindone urbana'², dove lavorare con l'immagine del bene valoriale, è lavorare sul simulacro stesso, perché essa contiene il tempo, la memoria, e una storia preguana di significati. Finanche quando questo riguarda un paesaggio, e il valore della sua antropizzazione.

Sia il parco che l'immobile riqualificato fanno di un patrimonio intangibile il vero contenuto del progetto, attraverso l'opportunità di farlo confluire, non solo concettualmente come processo progettuale teorico, ma anche concretamente all'interno di un contenitore fisico, e trasformato in un centro interpretativo. Un luogo di connessione, dove l'obiettivo è la dinamicizzazione del patrimonio dal suo contesto originale, per permet-





tere una fruizione e partecipazione maggiore alle generazioni future. In sintesi dunque, un progetto di architettura che termina costruendo sul costruito. Che intende la tradizione come avanguardia e guarda direttamente al patrimonio dalla contemporaneità. Un patrimonio inteso nella maniera più ampia e generosa possibile: il territorio e i suoi paesaggi elementari, la poesia della spontaneità, il lascito di tutti coloro che prima di noi proposero le loro proprie e valide soluzioni.

Note

¹ da una frase di Bruno Munari in riferimento al concetto di 'opera aperta', introdotto dall'omonimo libro di Umberto Eco, sulle connessioni tra il tempo della percezione e il tempo dell'esperienza. Gli atti di libertà cosciente che liberano l'opera e il fruitore attivando una serie di relazioni inesauribili senza che ci sia una prescritta modalità e organizzazione interna di fruizione. La frase citata dà inoltre titolo a una mostra di lavori di Munari, curata da Alberto Salvadori, presso Kaufmann Repetto, Milano 2018

² in *Diacronie. Progetti di architettura (1967-2017)* di Giangiacomo d'Ardia, (2019), Maggioli Editore

Didascalie

Fig. 1: Progetto di parco urbano e centro culturale interpretativo, Triggiano, Bari, planimetria di progetto del parco

Fig. 2: Progetto di parco urbano e centro culturale interpretativo, Triggiano, Bari, schizzo di progetto dell'ex-mattatoio comunale

Bibliografia

UNESCO (2003), *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* World Heritage Centre, Parigi

ICOMOS (2005), *Carta per l'interpretazione e la presentazione dei siti patrimonio culturale* detta Carta di Enane, Quebec.

Marcello Pagnini, (2002), *Letteratura e ermeneutica*, Olschki.

Sergio Benvenuto (1988), *Confini dell'interpretazione*, Teda.

Emanuele Severino (2006), *La filosofia futura*, BUR Rizzoli.

Christian Norberg-Schulz (1996), *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano, Skira

Marc Augé (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Rafael Moneo (2007) *Costruire nel costruito*, Torino, Allemandi editore.

Carlo Scarpa. (1989), *Opera completa*, Milano, Mondadori Electa.

Antonio Jiménez Torrecillas, in *Márgenes arquitectura*, n° 10, 2017

Elementi e neologismi dell'abitare contemporaneo per la costruzione dello spazio del presente

Maria Gelvi

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottore di ricerca, ICAR 14, maria.gelvi@unicampania.it

In trent'anni l'uso quotidiano di tecnologie innovative e sperimentali ha radicalmente modificato il nostro modo di vivere influenzando la percezione di spazio e tempo.

Un cambiamento imperante che emerge da i differenti modi di abitare i luoghi e testimonia l'incapacità di esiti progettuali e processi generativi di stare al passo con i tempi.

Il divario tra le richieste del singolo e i bisogni della comunità, in seguito a problematiche economico-sociali di livello globale, infatti, mette in crisi il mondo dell'architettura rendendo impossibile pensare al progetto nella sola accezione di equilibrio tra forma e funzione.

Se la realtà aumentata detta le leggi di uno spazio immateriale ed evanescente, fattori come la crescita incontrollata della popolazione e l'instabilità di forme ed usi urbani, delimitano il campo d'azione di un'architettura diversa che rivendica il bisogno di guardare al passato nel tentativo di ripristinare una genesi identitaria smarrita nel luccichio dello stile internazionale e globale. Un'architettura generata con elementi e composta di parti sgrammaticate, proiettata al futuro attraverso commistioni di forme, linguaggi spuri che contaminandosi con altro, passa al vaglio i pregressi assiomi del Moderno tracciando il punto di partenza a neologismi e fondamenti teorici.

Dall'analisi della casa, organismo primitivo all'interno del più complesso sistema città, il testo ripercorre alcune tappe di una rivoluzione silente, mostrando soluzioni progettuali che mettono in discussione lo spazio abitativo, interpretato come un bene singolo e collettivo da tutelare e ripensare. Con l'intento di chiarire i presupposti teorici di una ricerca estetico-formale, la costruzione di un dizionario per elementi, formulario di immagini e diagrammi, diventa il condensatore di azioni possibili del progetto contemporaneo, per un confronto con soluzioni adattative e performanti in previsione di necessità mutevoli.

L'instabilità del tempo presente: un diverso spazio da abitare

Parlare di spazio in relazione alla vita e alle azioni del quotidiano ci pone di fronte a notevoli difficoltà interpretative e provare a individuare le cause, che rendono difficile questa lettura, sembra uno step necessario.

Se per Aldo Rossi la città si presenta come un grande organismo in grado di contenere gli elementi utili al soddisfacimento dei bisogni dell'uomo, un'*Architettura unica* in cui è possibile rileggere le tracce simultanee di presente, passato e futuro, l'immagine del *manufatto urbano*, oggi, sembra vacillare nel tentativo di comprendere le vicissitudini di un mondo in divenire, soggetto a cambiamenti tanto repentini quanto capaci di mettere in discussione i fondamenti del suo essere.

Diversamente dalla condizione fisica e politica del passato dove le città apparivano come il simulacro di relazioni stabili tra due protagonisti concreti (l'uomo e lo spazio che lo circonda), allo stato attuale il corpo della città pare, invece, dissolversi in una massa indefinita dove concetti di misura e controllo non esistono e dove limiti, sia fisici che geopolitici, appaiono come condizioni ormai superate.

Il mondo in cui viviamo sembra costruirsi sulla capacità di produrre nuove visioni, in bilico tra il reale e il virtuale, sulla scorta di un tempo instabile e ignoto.

Lo spazio imprecisato del presente si identifica con qualcosa che non appartiene alla città né si ferma alla dimensione del corpo umano. Nella genesi identificativa di un codice *IMEI* in cui immagine pubblica e cosa privata non esistono più, dove le piazze urbane sostituite da *chat-line* o *chat-room* sfidano la dicotomia uomo/spazio e casa/città e rappresentano una contemporaneità tra l'effimero e temporaneo.

E se da un lato l'uso di una tecnologia invasiva e persistente ha avviato il processo di sostituzione dello spazio reale/materico con quello virtuale/immateriale dall'altro lato il peso della fine e la visione di un mondo privo di futuro rappresentano ulteriori elementi di destabilizzazione.

I problemi legati all'economia e alle condizioni climatiche, denunciati da una crisi globale senza possibilità di soluzione, veicolano i diversi campi di applicazione delle discipline tecniche, impegnate nella proposta di soluzioni adattative e performanti con interventi mirati sia al recupero della materia esistente che alla possibilità di costruire il nuovo assecondando il *diktat* della sostenibilità. Condizioni che prediligono soluzioni standardizzate a discapito di esiti dal profilo estetico-formali decisamente meno banali e più interessanti. Inoltre, il crescente fenomeno

migratorio nei Paesi dove maggiore è la presenza di *benefits* sociali e servizi per il pubblico, rappresenta un'altra variazione al tema dello spazio sia in termini quantitativi che qualitativi; nell'ipotesi di raggiungere la condizione dove al *minimo spazio corrisponde il massimo rendimento* si verifica la costruzione di un nuovo modo di vivere grazie a proposte in cui è sottile il confine tra sfera pubblica e privata.

In questo *résumé* di questioni complesse e articolate, l'architettura contemporanea cerca di sopravvivere sfidando le ingenti richieste del mercato, specchio di un tempo sfuggente e oscuro, dove la sfida più grande sta proprio nella possibilità di ricucire i frammenti attraverso la capacità del progetto di rintracciare nuove modalità operative.

Il minimo giusto: la casa come bene collettivo e condiviso

Parte proprio dal corpo della casa una rivoluzione silente, che modifica il cuore della città in virtù delle differenti modalità di intendere l'abitare oggi. Nell'immagine omologata di uno stile globale che accomuna i profili di tante metropoli e megalopoli, infatti, lo spazio da abitare sembra essere uno strano protagonista resiliente.

La carenza di suolo disponibile o forse l'aver capito di non aver bisogno di tante aree libere, spalanca la possibilità di lavorare sull'esistente attraverso strategie efficaci nel contenere sprechi e dispendio di risorse. Ottimizzando al massimo i processi costruttivi, laddove il mercato immobiliare predilige la misura della piccola scala, nascono soluzioni che vedono nell'adattabilità degli spazi interni, i nuovi principi generativi per la costruzione di un diverso e, al contempo familiare, luogo da abitare. Nelle grandi città, gli edifici residenziali di un tempo (difficili da gestire per grandi dimensioni e ingenti costi) sono i primi attori di un lento e concreto processo di trasformazione che fraziona le superfici date in contenitori di stanze private, dove piccole comunità di individui condividono i locali accessori anche in condizioni precarie.

Le Corbusier con l'esperienza del *Cabanon*, nel 1951, ha condensato le necessità proprie dell'abitare in un quadrato di 3,66 metri di lato per 2,26 metri di altezza, dimostrando in maniera straordinaria che uno spazio piccolo e ben progettato con all'interno tutto ciò che è indispensabi-

le alla vita del suo utilizzatore, può essere paragonabile a «un castello sulla riviera».

Ed è così che oggi, sull'emblema della rinuncia c'è chi propone un nuovo modo di vivere compensando ciò che manca con funzioni accessorie decisamente appetibili. Nella città storica di Londra e in tante capitali del nuovo e vecchio mondo nascono diverse strutture (*ex-novo* o adattate) in cui si propone una nuova forma dell'abitare di lusso attraverso il concetto di *co-living*. Il successo di questi progetti si denuncia nello sviluppo di una spazialità che ripensa totalmente all'uso delle superfici private, ridotte all'essenziale di una semplice camera corredata di tutto, ben inserita in un insieme di funzioni e attrezzature che consentono a chi vive di utilizzare tutto e molto di più.

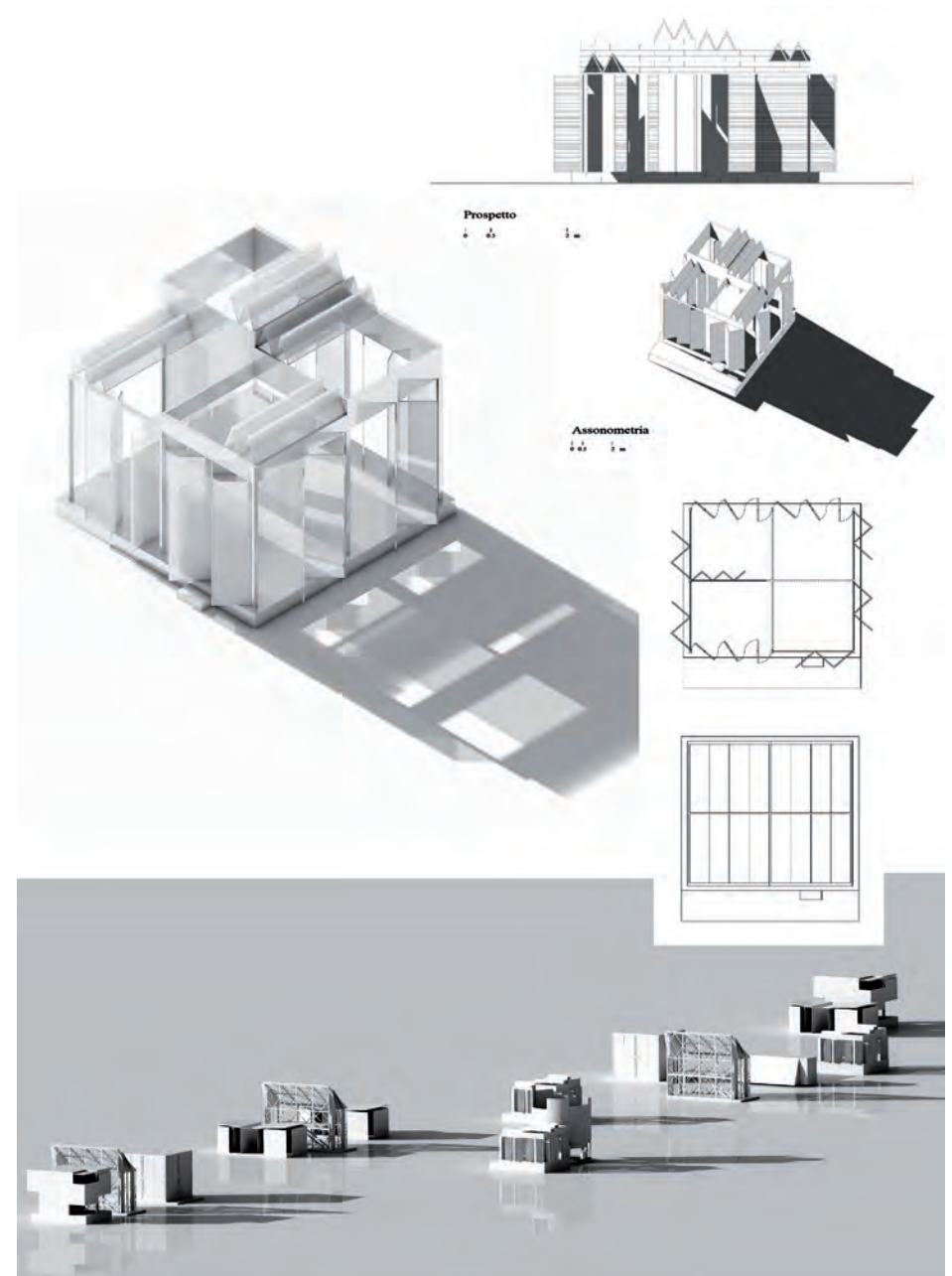
Lo spazio della casa coincide, quindi, con la dimensione di una camera e, nella compressione di quei metri quadrati, sviluppa l'intera vita del suo abitante. Grazie all'uso di internet, e alla rete di connessioni che innesca con il mondo intero, lo spazio-casa diventa il collettore di luoghi virtuali in cui poter stare senza esserlo, in un *loop* instabile di azioni ripetute che attribuiscono alla stanza il ruolo deputato alla comunicazione e allo scambio sociale del presente, unica superficie minima e veramente indispensabile per lo svolgimento delle funzioni abitative della contemporaneità.

Il progetto dell'abitare: un dizionario tra neologismi e necessità

Se l'uomo contemporaneo sembra aver traslato il concetto dell'abitare privato dalla casa alla città e dalla città alla stanza, sull'idea di ottimizzare gli spazi minimi, altre forme abitative come le *floating-house* o le *capsule-house* sembrano ottenere largo consenso tra i single e le giovani famiglie che ritengono in termini di gestione domestica decisamente più conveniente vivere in uno spazio piccolo ed essenziale rispetto a soluzioni convenzionali.

La rilettura dello spazio abitativo in funzione della sua struttura mostra quanto l'azione del comporre e la giusta selezione degli elementi siano un atto indispensabile per la riuscita del progetto di architettura.

In un momento in cui l'essenza della città sembra smarrirsi tra l'inefficienza di *standards* e principi obsoleti, è doveroso considerare quan-





to oggi, più di ogni altra epoca, sia necessario ripensare a una nuova sintassi del progetto rintracciando, tra registri linguistici diversificati, la possibilità di coniare nuovi termini adatti a rappresentare l'immagine di un tempo fondato sulla dittatura dello sguardo e su simboli precari.

In opposizione o contrapposizione, i neologismi dell'abitare contemporaneo svolgono il ruolo di raccogliere e sintetizzare le tracce di un lento processo di modificazione che vede l'uomo del presente come l'unico artefice del proprio futuro.

Pensare all'abitare, dunque, attraverso la rimodellazione funzionale di una cellula elementare, tenendo conto della possibilità di condividere e costruire il futuro nella gestione di spazi minimi, rappresenta una delle possibili strade da percorrere nella formulazione della città di domani, dove il forte simbolismo della stanza può essere letto come esercizio base, utile ad affermare un linguaggio architettonico comune e condiviso.

Didascalie

Fig. 1: *floating-house*, estratti_ progetto di residenze collaborative nell'area di Bagnoli e Nisida, esperienza progettuale realizzata durante il workshop di progettazione intensiva presso il Dipartimento di Architettura "Luigi Vanvitelli" _ Prof.ssa Maria Gelvi con gli studenti Arcangelo Piccirillo, Chiara Bocchino, Teresa Esposito, Ilaria Tanzillo, Francesco Tanzillo, Dymitru Semenyuk, Leonardo Di Siena, Marco M.N. Giudicianni

Fig. 2: *CityMountain*, estratti_ progetto di concorso per il nuovo polo Barilla. L'immagine della casa e l'abitare collaborativo come principi generativi dell'impianto_ Progetto di Maria Gelvi con Raffaele Cassese

Bibliografia

- AA.VV. (2018) *Co-housing. L'arte di vivere insieme. Principi, esperienze e numeri dell'abitare collaborativo*, Milano, Altroeconomia
- Gaston, Bachelard (1975), *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo
- Enrico, Bonadei (2015), *Il tempo non esiste*, Bari, Giuliano Landolfi editore
- Paolo, Ceccarelli a cura di (2006), Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Milano, Marsilio Editori
- Carlo, Rovelli (2014) *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Milano, Cortina Raffaello Editori
- Michele, Serra (2013) *Il nuovo che avanza*, Milano, Feltrinelli
- Michele, Vianello (2013) *Smart cities. Gestire la complessità urbana nell'era di internet*, Sant'Arcangelo di Romagna, Maggioli Editore

Abbandono e riuso. Una strategia etica per il territorio italiano

Luca Molinari

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore
associato, ICAR 14, luca.molinari@unicampania.it

In un saggio del 2006 intitolato *Modernità debole e diffusa* il teorico italiano Andrea Branzi affermava che la città modernista, la metropoli funzionale a cui siamo stati abituati noi occidentali negli ultimi due secoli, era destinata subire una mutazione sostanziale. Non più nuovi edifici, consumo di territorio, scatole mono-funzionali e rigide, ma un corpo urbano che muta costantemente dall'interno, come un infinito formicaio orizzontale che si sarebbe adattato alle necessità mutevoli di un corpo sociale fluido.

Queste parole si confrontavano coerentemente con l'immaginario della *No-Stop City* di Archizoom Associati, di cui Branzi era uno dei fondatori, che agli inizi degli anni Settanta teorizzava la scomparsa della metropoli moderna in nome di un infinito universo di oggetti e micro ambienti abitati da una società nomade. Il mondo degli oggetti prodotti in massa si sostituiva alle case, concretizzando l'identificazione con il mercato e le sue regole con evidenza paradossale.

La moltiplicazione infinita di cellule abitative in un pattern in cui alla griglia fordista si sovrappone un immaginario biologico, e la progettazione di modelli in cui gigantografie di transistor diventano anomali oggetti urbani all'interno di un paesaggio metropolitano e insieme rurale, diventano alcune di quelle icone teoriche che tra gli anni Sessanta e Settanta definiscono una figuratività alternativa a quella modernista.

Tende, amache, transistor, motociclette, pannelli mobili, elettrodomestici si fanno corpo flessibile dell'abitare contrapponendosi alla *machine habiter* funzionalista e all'idea a essa connaturata che ogni spazio aveva una funzione e tempo preciso di uso e durata.

Il periodo Radicale è la prima vera esperienza culturale e figurativa internazionale che cerca di guardare al mondo attraverso un tempo d'uso e durata differente rispetto a come il Movimento Moderno, cercando di andare oltre un modello urbanistico e produttivo che aveva segnato permanentemente l'immagine e la forma della città moderna a partire dall'inizio del XIX secolo.

Negli anni Sessanta l'idea di modernità come crescita illimitata viene messa sistematicamente in discussione, mettendo in crisi la diarchia della *Firmitas* e della *Utilitas* Vitruviana come fondamento teorico e con-

cettuale del buon costruire moderno.

L'ideale di solidità nel tempo e di funzionalità connessa alla forma, uno dei fondamenti indiscussi della cultura classica occidentale, era stata coerentemente interpretata dalla cultura modernista in chiave di produzione di massa e di democratizzazione di un servizio (la casa democratica).

Le nuove macchine per abitare sognate dai Maestri del Movimento Moderno erano pensate per durare in eterno, malgrado l'assoluta fragilità concettuale e sperimentale dei nuovi materiali applicati, e l'idea d'infinito era applicata all'uso delle risorse e al consumo di un territorio considerato necessario per la crescita delle nuove metropoli in un tempo storico in cui il fabbisogno di abitazione nelle città è cresciuto come mai in tutta la Storia dell'uomo.

Il principio di una modernità al servizio del bene comune diventa nel secondo dopo-guerra politica di *Welfare State* applicata con formule ideologiche simmetriche sia a Ovest che a Est, e solo con la crisi di sistema degli anni Sessanta e l'irrompere di una nuova generazione di autori, assistiamo a quello scarto epistemologico necessario alla costruzione di strumenti e materiali per una nuova fase.

L'idea di una diffusa comunità nomade, di spazi flessibili nell'uso, nella definizione formale e nel tempo, il principio di mobilità che diventa forma urbana, l'introduzione delle tecnologie come seconda pelle dell'architettura sono tutti virus concettuali inoculati dalla cultura *Radical* e quindi rielaborati sia alla AA di Londra che dagli autori della cultura *Neo-Tech* britannica, oltre che a *Domus Academy* e *Memphis* a Milano nel decennio seguente.

In tutti gli scenari immaginati tra Italia, Inghilterra, Stati Uniti, Austria e Giappone si accetta per la prima volta che l'architettura sia un manufatto con un tempo limitato di vita e con uno statuto interno instabile condizionato da una società sempre più mutevole.

L'idea sempre più consolidata di una massima flessibilità e adattabilità delle nostre architetture si confronta oggi con un quadro demografico in calo o in forte invecchiamento.

La condizione demografica, in completo riflusso nei paesi occidentali a

economia avanzata, incide sul processo di crescita verso le aree esterne trasformando i suoi *sprawl* residenziali in vere *shrinking cities*.

Di fronte a un progressivo invecchiamento della popolazione residente, a una riduzione della sua demografia, alla difficoltà finanziaria delle amministrazioni pubbliche incapaci di gestire completamente la manutenzione e la sicurezza di aree sempre più vaste, assisteremo a vere e proprie forme di abbandono di un patrimonio immobiliare diventato inadatto e rigido nella sua ideazione.

Si tratta di un fenomeno con una temporalità in divenire che cambia a seconda dei diversi contesti economici e sociali, ma che investirà inevitabilmente una quantità edilizia diffusa ma relativamente 'giovane', nata da una fase espansiva delle aree metropolitane che ora sembra vivere un suo termine nel contesto occidentale più consolidato.

Il modello diffuso, topograficamente indifferente, di una *Garden City* globale si sta scontrando con la crisi del modello di privacy tradizionale e, insieme, con il crescente bisogno delle persone di vivere esperienze comunitarie flessibili, informali, fluide che superino il modello di una individualizzazione alienante che ha dato forma alle periferie residenziali in cui vivono la maggior parte degli abitanti delle nostre metropoli.

Per contro le stesse città vivono fenomeni di densificazione dei nodi e delle aree più strategiche, oltre alla definizione di tipologie abitative miste che mettono completamente in discussione l'ideale modernista di una città divisa tra il luogo della casa e quello del lavoro.

L'ideale di tempo che separava rigidamente tra abitare e lavorare, privato e pubblico, è superato da una realtà sempre più costruita su modelli orizzontali, che s'incrociano, influenzano e interferiscono tra di loro generando il bisogno sociale di una continua interazione e scambio, malgrado la virtualità delle relazioni in cui siamo immersi.

La metropoli contemporanea sta generando modelli simbolici e fisici d'uso dello spazio che sono ancora da comprendere e che chiamano scenari di sperimentazione e ricerca progettuale necessari per rispondere a una domanda sociale in costante cambiamento.

Guardando al contesto occidentale consolidato, il modello della città fordista sembra in crisi rispetto a un modello 'mediterraneo' della città

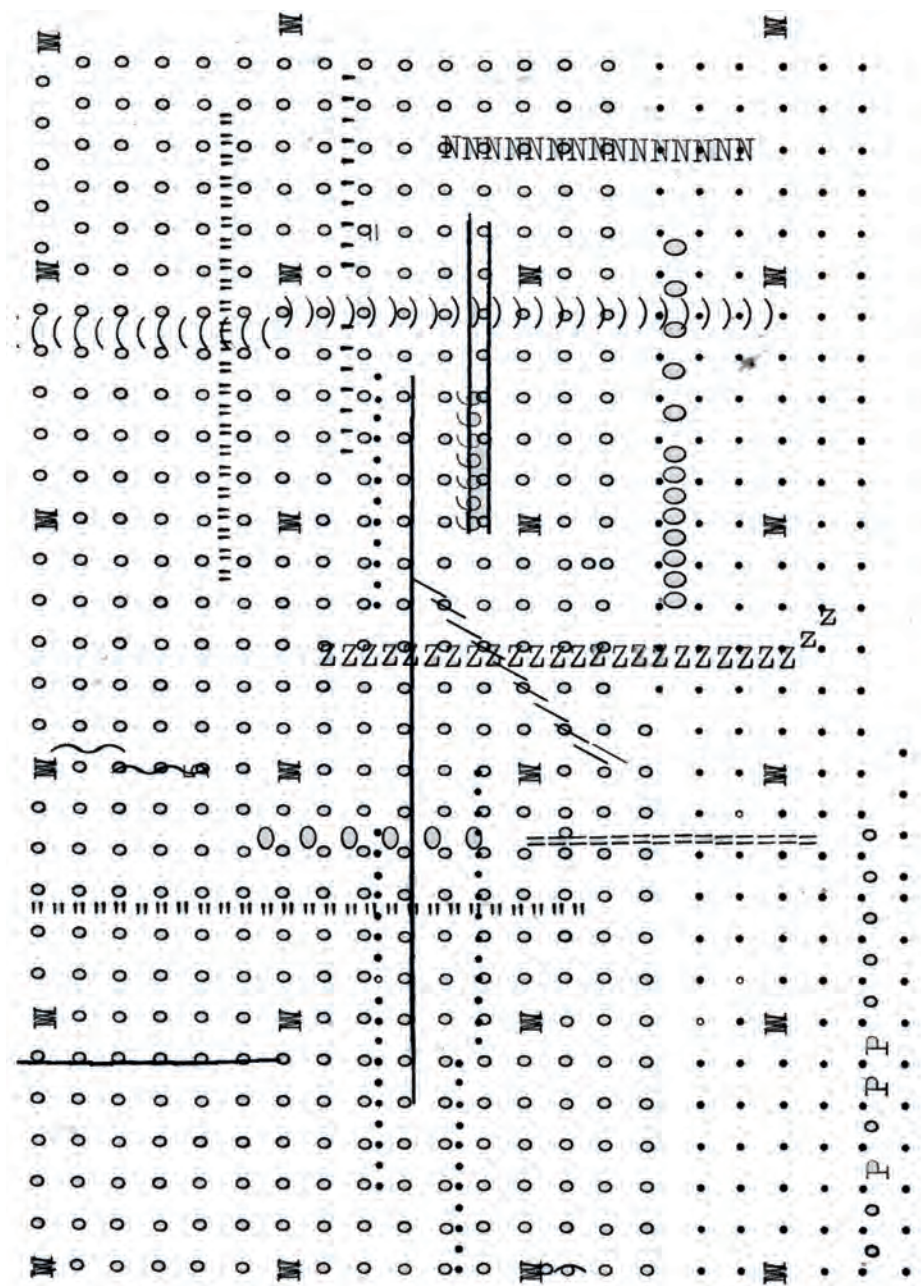
in cui addensamento delle funzioni e loro intercambiabilità, massima flessibilità degli spazi pubblici e privati, capacità di costruire relazioni interpersonali aperte e di scambio nei servizi base sono state, da sempre, alla base dei nuclei originali e resistenti della maggior parte delle città europee del sud e mediorientali. Si tratta di un fenomeno che sta progressivamente tornando a interessare alcuni dei contesti urbani italiani e dei Paesi di fascia mediterranea a causa di una crisi di sistema diffusa che ha colpito la capacità di spesa delle classi medio-basse e delle amministrazioni locali, mettendo in crisi quel modello di crescita periferica metropolitana che ha caratterizzato gli stessi centri durante la seconda metà del XX secolo.

Il dibattito sulla densificazione del patrimonio esistente, sul recupero e trasformazione funzionale di tipologie abitative moderne e sulla progressiva riduzione del consumo di suolo sta profondamente cambiando la prospettiva culturale ed economica del mercato immobiliare oltre a legarsi a una prospettiva di vita temporale delle architetture profondamente diversa. Per la prima volta in Italia la casa non è più considerata come un bene rifugio da trasmettersi da una generazione all'altra, ma come un bene d'investimento a tempo limitato sottoposto a una mobilità sociale differente e a un mercato più povero e instabile.

Ma insieme tutto il dibattito sul tema delle vaste aree industriali e produttive 'abbandonate' sta mettendo in evidenza la fragilità dei modelli urbanistici e pianificatori tradizionali in favore di strumenti capaci d'incidere in maniera flessibile su aree territoriali più ridotte e con modalità più vicine a quelle del progetto di media-scala. In queste porzioni problematiche di territorio si stanno sperimentando modelli che introducano le variabili temporali, la capacità di rinegoziare funzioni, di effettuare demolizioni mirate e d'introdurre pratiche progettuali informali e legate alle comunità locali.

In questi ultimi anni abbiamo assistito ad alcune esperienze a scala ancora ridotta che dimostrano come l'architettura in Italia, Spagna, Portogallo e in Grecia stia ripensando i propri strumenti confrontandosi con un contesto di desideri sociali mutati e di economie alternative.

In tutte queste aree geografiche, complice la profonda e strutturale crisi





economica e politica, l'unica vera alternativa è dettata da interventi chirurgici, che lavorano sulla densificazione dell'esistente utilizzando quei frammenti di realtà, apparentemente disperanti e irrivolti, che spesso diventano occasione di sperimentazione di soluzioni e tecniche progettuali potenziali per l'attivazione di nuovi scenari.

Si tratta spesso d'interstizi urbani, di scheletri in cemento abbandonati, del patrimonio edilizio figlio del boom economico, di strutture esistenti stratificate nel tempo che impongono al progetto di architettura un cambio di prospettiva che lavori sul meticcio e su di un esercizio di scavo e ricucitura che impone un ascolto del tessuto esistente attento e consapevole.

Un serie di esperienze contemporanee italiane appaiono sintomatiche sotto questo punto di vista perché si appoggiano a un tessuto culturale e simbolico profondamente stratificato nel tempo e nella carne viva dei nostri territori densamente abitati.

Francesco Librizzi, un giovane autore di origini siciliane con base a Milano, ha lavorato su di una serie d'interni in cui lo scarto deriva dall'individuazione di pochi, necessari elementi mobili o di collegamento che rimettono in gioco la struttura interna domestica. Si tratta di opere basate su pochi, fragilissimi elementi che generano una tensione spaziale in costante equilibrio instabile tra le parti e gli attori coinvolti. In questi interni poveri per giovani coppie in tempo di crisi ritroviamo quel filo sottile della nostra cultura architettonica che lega astrattismo magico, il razionalismo di Persico e Nizzoli, le sculture da viaggio di Bruno Munari e le griglie-mondo di Superstudio. La cultura dell'interno all'italiana lungo tutto il secolo passato è stata una straordinaria palestra generazionale di riflessione formale e simbolica sulla flessibilità dello spazio domestico. A partire dalla 'casa all'italiana' di Ponti dei primi anni Trenta la nostra architettura ha considerato il tema dell'interno della casa borghese come un laboratorio tecnico, formale e sperimentale molto avanzato rispetto ad altre culture moderniste europee, ma è con la mostra *Italy. The New Domestic Landscape*, curata da Emilio Ambasz al Moma nel 1973, che la questione della flessibilità assoluta si combina con quella di un tempo di uso definito della casa vista come oggetto e prodotto di

un mercato di produzione di massa.

La ricerca del napoletano Cherubino Gambardella con Simona Ottieri guarda invece alla sponda della modernità mediterranea, non solo riguardo alla fascinazione purista delle prime avanguardie storiche, ma soprattutto sul versante dell'architettura anonima e popolare che si fa strumento di colonizzazione del territorio in nome di una nuova 'bellezza democratica'. I lavori di trasformazione di alcuni scheletri abbandonati tra Italia Centrale e Sud in nuove architetture domestiche riprende in maniera visionaria il dibattito sul recupero delle scorie del boom economico riviste come occasioni paradigmatiche di trasformazione di un territorio. Le esperienze pilota di Giancarlo de Carlo a Colletta di Castelbianco nei primi anni Novanta e del giovane Renzo Piano a Otranto avevano fatto chiaramente prefigurare che lavorare sul corpo densamente abitato o drammaticamente abbandonato del nostro patrimonio storico fosse una scelta necessaria per evitare ulteriori forme di consumo territoriale e, insieme, per attivare strategie abitative alternative a cui guardare nel prossimo futuro.

Esperienze che vengono concettualmente aggiornate nella ricerca teorica sulla *Repairing city* mediterranea di Marco Navarra, applicata al caso-studio del Cairo, e il suo lavoro seminale sulla pista ciclabile intorno a San Michele di Ganzaria e Caltagirone, e che racconta di un quadro diffuso di ricerca e sperimentazione che incontra un mercato finanziario e sociale in profonda metamorfosi portatrice di desideri e richieste differenti.

Sotto questo punto di vista il bacino del Mediterraneo rappresenta uno straordinario laboratorio sociale e progettuale a cui dovremmo guardare con maggiore attenzione.

La radicale metamorfosi urbana e sociale che sta vivendo la città di Lisbona in questi ultimi anni attraverso una politica d'incentivo fiscale che ha attratto forme di micro economia pulviscolare capace di condizionare significativamente il quadro ambientale e residenziale della città, o l'azione urbanistico-amministrativa attivata dal lavoro di Gaia Re-daelli nella regione di Siviglia, dimostrano come un'azione consapevole e partecipata sui tessuti densi della città sia una strategie più efficaci e





sostenibili in questa fase storica.

Guardare alla realtà contemporanea oltre l'ossessione di un'architettura resistente al tempo e alle mutazioni ma come corpo attivo e flessibile sta diventando una della chiavi attraverso cui rileggere molto del patrimonio realizzato negli ultimi decenni salvandolo da una crisi profonda che ne decreterà il lento, ma inesorabile abbandono.

Didascalie

Fig. 1: *No Stop City*, Archizoom Associati, 1970

Fig. 2: *Casa G*, Francesco Librizzi, 2014

Fig. 3: *Villa a Itri*, Cherubino Gambardella, 2010

Fig. 4: da *Repairingcities*, la riparazione come strategia di sopravvivenza, Marco Navarra, 2008

Bibliografia

Andrea, Branzi (2006), *No-Stop City: Archizoom associati*, HYX

Casabella, *Radical design*, n. 367, luglio 1972

Cherubino, Gambardella (1995), *La casa del Mediterraneo: Napoli tra memoria e progetto*, Officina

Marco, Navarra (2008), *Repairing cities. La riparazione come strategia di sopravvivenza*, LetteraVentidue

Luca, Molinari (2016), *Le case che siamo*, Nottetempo

Luca, Molinari (in uscita, 2019), *Dismisura. La teoria e il progetto nell'architettura italiana*, Skira

Patrimonio e Ricostruzione: forme di riuso e strategie progettuali per lo spazio pubblico

Filippo Orsini

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, ICAR 14, filippo.orsini@polimi.it

Alluvioni e incendi, terremoti e guerre, fenomeni migratori di massa, comportano abitualmente un'improvvisa e traumatica mutazione della sequenza|sezione tipo tra insediamenti umani ed il relativo sistema di spazi e luoghi pubblici necessari alle pratiche della vita comunitaria. In attesa che la pianificazione istituzionale si compia e se ne possa verificare l'efficacia di recuperi, sarciture, rammendi nelle nuove configurazioni urbane, il patrimonio pubblico di paesi, città ed intere porzioni di territorio assumono nuove forme, in cui sperimentare precari assetti di mutate prassi di vita alla ricerca di vecchi equilibri.

L'insieme delle soluzioni e delle strutture teoricamente provvisorie per la messa in sicurezza di edifici e territori mutano le componenti morfologiche e percettive della città e del paesaggio: macerie, rovine, tendopoli, ponteggi, costituiscono la scena di una diversa grammatica urbana che utilizza vocaboli e materiali 'altri' in grado di innescare forme ed usi inediti degli spazi pubblici attraverso l'attuazione di processi dagli esiti differenti.

Nel dibattito sulle criticità delle ricostruzioni post-calamità – insieme alle necessità di soluzioni per l'emergenza abitativa – il ruolo dello spazio pubblico che appartiene e definisce la vita della comunità, a livello sia reale che simbolico, si è sempre imposto come tema centrale. Nell'immediato secondo dopo guerra Van Eyck propone le sue invenzioni urbane (*urban inventions*). Questi nuovi prototipi consentono di realizzare spazi fondamentali per i quartieri a un costo molto contenuto come i campi da gioco realizzati su isole senza forma, lasciate dagli ingegneri stradali e dalle imprese di demolizioni. Si tratta di spazi di risulta, abbandonati, ma che ampliano l'orizzonte dei materiali disponibili e riutilizzabili, conferendo loro un senso diverso. Qualcosa di analogo accade per il sistema dei parchi pubblici della Berlino post WWII. Disoccupati e 'donne delle macerie' (*Trümmerfrauen*) cerniscono pazientemente tra le macerie, per oltre vent'anni, ogni materiale ancora utilizzabile; il resto, ciò che non poteva essere in alcun modo recuperato, è diventato la base dei rilievi artificiali che infrastrutturano il paesaggio berlinese (De Maio 2013). Dal punto di vista urbanistico, queste colline sono diventate in alcuni casi il polo intorno al quale costruire non solo nuovi insediamenti

ma anche inusuali spazi di uso pubblico . Anche Milano, sbriciolata dai bombardamenti alleati, si trova a dover fronteggiare lo smaltimento di un 'mare di macerie' (Bottoni 1953); si concretizza così la realizzazione del parco del Monte Stella che, in una città avara di possibilità paesaggistiche, fonda non solo un nuovo punto di osservazione ma un futuro contesto di vivibilità individuale e sociale, dalle feste di partito a concerti e manifestazioni sportive.

Ma la costante negativa della maggiorparte dei processi di ricostruzione – specialmente in Italia – è la lunga ed incontrollata durata temporale; il senso stesso della crisi, non più emergenza contingente ma fenomeno permanente, stressa il sistema, dilatando i tempi necessari alla realizzazione degli interventi.

Quale allora, la pratica che riesca a coniugare identità e memoria storica senza cristallizzare il patrimonio in un'immobile commemorazione del passato ma anzi stimolandone nuovi usi e al tempo stesso rigenerando la vita stessa delle comunità?

Henri Lefebvre ne *La production de l'espace* identifica e definisce tre dimensioni di pratiche spaziali: «la dimensione di cui si è fatta esperienza, la dimensione percepita e la dimensione immaginata». Trasponendo metaforicamente queste dimensioni rispettivamente come memoria collettiva, identità urbana e visione progettuale, possiamo considerare le relazioni dialettiche fra questi valori il fulcro di una tensione drammatica attraverso cui può essere letta la storia delle pratiche spaziali e delle trasformazioni delle relazioni sociali nel dipanarsi dei processi di ricostruzione.

Occorre dunque delineare percorsi partecipativi di integrazione tra saperi e interessi diversi finalizzati alla ricostruzione del patrimonio collettivo.

Come queste prassi progettuali possono diventare abituali ed entrare a far parte dei processi di pianificazione e rigenerazione?

Premessa tautologica di ogni intervento di questo tipo è ovviamente che gli spazi ed i manufatti in questione, un giorno, vengano resi ai loro proprietari (pubblici o privati), affinché vengano trasformati in maniera definitiva. Nel frattempo però, si possono attivare pratiche virtuose di

riqualificazione di un patrimonio collettivo che abbiano il pregio, urbanistico ed economico, di limitare il consumo di suolo, e dal punto di vista sociale contrastare l'abbandono consentendo di osservare e testare nuove potenzialità e forme di vita comunitaria. Il riuso temporaneo è una possibilità applicabile nel tempo che intercorre fra vecchia e nuova destinazione d'uso dello spazio ad uso pubblico: un processo leggero di *urban design* grazie al quale, con interventi minimi, aree dismesse possono essere rigenerate.

Uno dei concetti da assimilare, quando parliamo di *temporary urbanism*, è quello delle cosiddette maggesi urbane (*urban fallow*), ovvero un sistema di rotazioni d'uso attraverso usi / riusi discontinui o temporanei. La scelta dovrà ricadere fra varie attività, non solo commerciali, che possano alimentare nicchie di mercati sperimentali favorendo la rivitalizzazione dello spazio attraverso installazioni e performance di carattere artistico, attrezzature abitative temporanee, mercati o temporary shop, cura di spazi verdi residuali, ecc. (Manzo, 2016).

Il *place making* è un esempio di pratica virtuosa in questo senso; consiste in un approccio multidisciplinare alla pianificazione e gestione dello spazio pubblico. Sviluppato dall'organizzazione no-profit *Project for Public Space* di New York si fonda sul coinvolgimento delle persone per arrivare a una ridefinizione dello spazio pubblico come cuore della comunità. Lavorando sul legame fra le persone ed i luoghi che queste condividono, il *place making* punta ad innescare un processo di collaborazione, grazie al quale plasmando la sfera dei valori pubblici se ne possa massimizzare il valore condiviso. Un processo dunque che non si realizza solo attraverso un migliore disegno urbano, ma che stimola modelli d'uso creativi, prestando particolare attenzione alle varie identità – fisiche, culturali e sociali – che definiscono un luogo e supportano la sua continua evoluzione.

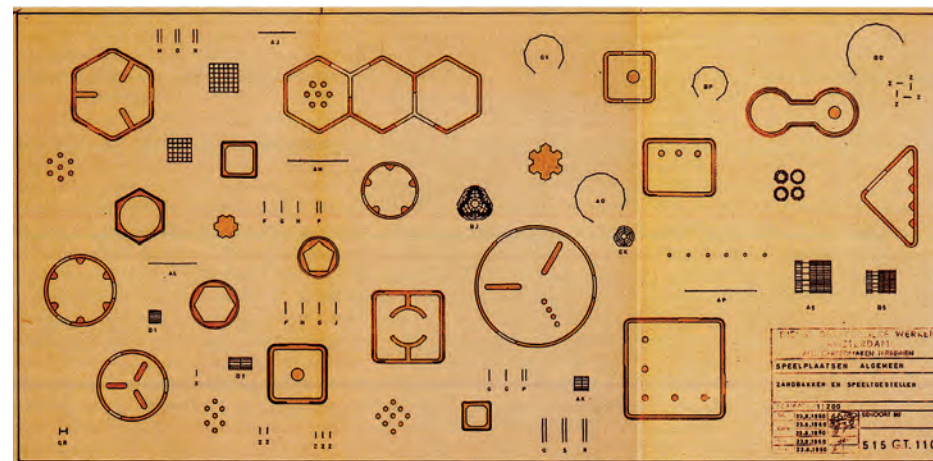
Nella scia di fango e devastazione lasciata dall'uragano Katrina a New Orleans, in attesa della ricostruzione, un'inaspettata città rosa shocking mette in scena una via di mezzo fra installazione artistica e performance, concepita come una campagna di sensibilizzazione e di raccolta fondi. 450 'case' costruite con impalcature di acciaio, alluminio, tela riciclabili-

le fucsia ed illuminate con energia solare, disseminate lungo le strade di quello che era l'elegante quartiere Lower Ninth Ward. L'installazione *The Pink Project*, è stata il primo progetto realizzato dall'organizzazione *Make it Right* che lavora tuttora per costruire abitazioni, edifici e comunità per persone in stato di bisogno, nata da uno stimolo di Brad Pitt, sotto la guida dello studio Graft.

All'indomani del terremoto del 2011, alcuni dei più celebri architetti giapponesi: Yamamoto, Naito, Kengo Kuma, Sejima e Toyo Ito creano un'organizzazione di volontariato che lavora con giovani architetti per contribuire a costruire le case della comunità nella zona del disastro.

Home for all è letteralmente la casa di tutti: uno spazio pubblico di forma elementare, punto d'incontro dove la vita della collettività può continuare nonostante le abitazioni temporanee e la devastazione. Sfruttando la labilità della distinzione fra esterno ed interno propria della cultura giapponese, nelle *Home for all* (ve ne sono diverse dislocate nelle varie aree del disastro), lo spazio pubblico è progettato partendo dalla scala domestica, l'architettura è intesa «come luogo che permette alle persone di riunirsi, un posto che può essere usato da tutti».

Questa tipologia *light* d'interventi di rimodulazione e ricostituzione dello spazio pubblico si prestano ad essere codificati in metodologie e standard facilmente e velocemente replicabili. Tra le risposte allo stesso sisma nipponico infatti, nasce un altro progetto, sviluppato da Hiroto Kobayashi, che mette a punto un modulo realizzato con un telaio in compensato autoportante chiamato *Veneer House*, un sistema che consente di assemblare una struttura senza bisogno di strumenti o conoscenze avanzati favorendo di conseguenza il coinvolgimento diretto di tutta la popolazione al rito collettivo della ricostruzione materiale e simbolica dei luoghi perduti. La tecnologia *Veneer House* è stata utilizzata come modello costruttivo *lowcost* per centri civici provvisori anche in occasione di altri eventi catastrofici: Myanmar, Nepal, Filippine ed ultimamente anche in Italia. Nel caso di Accumoli ad esempio, una felice commistione di finanziamenti privati, ricerca universitaria e *know-how* progettuale hanno dato vita ad *Accupoli*, un centro polifunzionale di accoglienza per la comunità, realizzato da una *equipe* del Politecnico di Torino.





Nel nostro paese, negli ultimi dieci anni, le emergenze legate alla catena di episodi sismici ed alle ondate di flussi migratori di popolazioni in fuga da guerre e genocidi, hanno innescato strategie, seppur frammentarie, di ricostruzione e rigenerazione del patrimonio pubblico, che precedono od accompagnano la realizzazione d'interventi a più ampia scala pianificati dall'alto.

All'Aquila in attesa che il munifico progetto istituzionale per la riqualificazione in Parco urbano del grande vuoto della Piazza d'Armi trovi fondi necessari e unanime consenso per assumere significato compiuto, lungo la fascia verde che cinge il centro storico una serie di pratiche minori ed estemporanee si riappropria con forza di spazi interstiziali ed edifici abbandonati: lo 'struscio' dei giovani tra i portici transennati nei pressi dei locali storici della piazza Regina Margherita, piuttosto che il progetto S-Ost spazi aperti, o le azioni culturali e d'incontro del comitato cittadino 3.32 negli spazi dell'ex ospedale psichiatrico Collemaggio. (Faraone 2013).

Ad Amatrice, un centro per la comunità realizzato in tempi rapidi grazie all'utilizzo di fondi privati è il *Villaggio del Cibo*, progettato da Stefano Boeri, che oltre ad essere uno spazio ristorativo è anche e soprattutto luogo di aggregazione e rinascita cittadina.

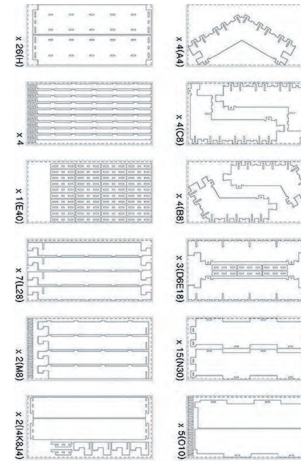
In Calabria si è cercato di coniugare la necessità primaria di rispondere all'esigenza di accogliere i migranti appena sbarcati, con l'obiettivo di rivitalizzare il patrimonio dei piccoli borghi ad alto rischio di spopolamento. Una serie di comuni della Locride attraverso l'attuazione delle politiche di inclusione del progetto Sprar (Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati) mettendo a disposizione dei nuovi migranti le vecchie case abbandonate, ha innescato una filiera di azioni di rigenerazione urbana, spaziale ed immateriale, che coinvolgono l'intera vita della comunità.

La *mise en place* del concetto di albergo diffuso, reso possibile da un mutuo di 51 mila euro erogato da Banca Etica, attraverso la ristrutturazione edilizia di manufatti in disuso da decenni di proprietà dagli abitanti originari, oltre alla creazione di 100 posti letto, ha determinato grazie all'impiego e coinvolgimento dei migranti nella vita comunitaria, la riatti-

vazione di attività commerciali, sanitarie e formative con la conseguente ricostruzione spaziale e messa in esercizio di edifici dall'intrinseco valore pubblico come botteghe, ambulatori, scuole e fattorie didattiche. Inoltre dal punto di vista strettamente disciplinare, architettonico ed urbano, il modello Riace si offre come interessante occasione su cui riflettere per interrogarsi sulla necessità di un cambio di paradigma dei modelli tipo morfologici sino ad ora predisposti per l'accoglienza legata alle crisi umanitarie, nel tentativo di stabilire nuovi criteri spaziali e sociologici, che dimostrino più aderenza nel connotare un luogo dedito alla protezione piuttosto che analogie a luoghi di detenzione e costrizione. In Italia le diatribe, istituzionali e legislative, che hanno coinvolto questi modelli e soluzioni temporanee, sono simbolicamente servite per mettere a nudo la discrasia tra la miopia di una classe politica incapace di visioni lungimiranti, la conseguente rigidità di un'anacronistica normativa urbanistica – inabile ad assimilare attraverso un'adeguata codificazione i processi di *temporary urbanism* – e l'urgenza immanente di luoghi pubblici urlata dalle popolazioni nelle situazioni emergenziali.

Lavorare con la temporalità della città dopo il verificarsi di fenomeni ed eventi traumatici significa anche tenere in considerazione la convivenza con uno spazio di vita imperfetto, non integro che mostra costantemente le sue ferite aperte. Imparare a convivere con la rovina diventa un modo per riattivare il patrimonio di luoghi e spazi pubblici in un tempo molto breve; Augè parlando del concetto di rovina nella società contemporanea ne sottolinea la doppia valenza: distruzione del vecchio e, allo stesso tempo, manifestazione del nuovo.

Città come *field of ruins* e come luogo di diverse temporalità in cui lo spazio urbano ha un tempo intrinseco di decostruzione e ricostruzione che possiede un'inerzia che ineluttabilmente non va di pari passo con la vita delle persone. Se è vero, come sostiene David Harvey, che il tempo è sempre memorizzato non come fluire, ma sotto forma di ricordi di luoghi e spazi di cui si è avuta esperienza, «allora la storia deve davvero lasciare il posto alla poesia, e il tempo deve lasciare il posto allo spazio, quale materia fondamentale di espressione sociale».





Didascalie

Fig. 1 : Aldo van Eyck, tavola- abaco con gli elementi per gli spazi gioco / The play furniture, 1960. ©Everdien Breken

Fig. 2: Graft, The Pink Project, New Orleans, U.S.A. 2007. © Megan Grant, Ricky Ridecos

Fig. 3: Veneer House Diagram of cutting patterns for the Cogon House ©

Fig. 4: Riace, Fattoria Didattica; Piante degli alloggi degli appartamenti a disposizione del sistema SPRAR attivo a Riace, riferiti al 15 maggio 2018. © Morena Gagliardi

Bibliografia

Alberto Ferlenga (a cura di), *RICOSTRUZIONI. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*", Milano, Silvana Editoriale, 2018.

Morena, Gagliardi (2019), *Cosa c'entra l'architettura - la predisposizione di spazi per i migranti tra protezione e costrizione*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Milano.

Patrimonio Latente

Il progetto del Tevere nell'Ansa Flaminia

Caterina Padoa Schioppa

Sapienza Università di Roma, DiAP- Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, caterina.padoaschioppa@uniroma1.it

Luca Porqueddu

Sapienza Università di Roma, DiAP- Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, luca.porqueddu@uniroma1.it

Roma e la struttura-frammento del patrimonio ambientale

Roma per 'progetto' o per 'destino', parafrasando il celebre testo di Giulio Carlo Argan, dispone di un patrimonio ambientale che è manifestazione di uno straordinario dialogo tra natura e cultura o, come direbbe ancora Argan, di un "pasticcio" dove indistinto è il confine tra la "città-spazio" e la "campagna-tempo"¹. Ma se Argan nel 1978 argomentava l'irriducibile frattura tra tali componenti nel tessuto molle e deforme della città metropolitana, oggi si può tentare di ragionare sulla potenzialità rigenerativa di tale discontinuo e frammentario patrimonio, composto da residui periferici di Agro Romano, incastonati nella città spontanea prossima al GRA, da vaste porzioni di pinete settecentesche che disegnano l'ingresso alla città dal mare, da ville storiche che costituiscono un prezioso serbatoio ecologico all'interno del tessuto urbano. Residui, frammenti, o addirittura 'frammenti di frammenti' – come nel caso dei paesaggi di rovine costituiti da inseparabili lacerti di archeologia e di natura – che per definizione hanno perso la propria 'integrità', ma che, analogamente al patrimonio archeologico, sono ancora riconducibili a una visione sistemica, in grado di ricomporre, anche solo virtualmente, linee di coerenza simbolica e funzionale.

Preannunciata nella rappresentazione artistica – con Piranesi e poi con Pannini, Bellotto e altri – e trasferita nelle moderne teorie del restauro, tale visione consente di leggere nel residuo una qualità narrativa, quando adeguatamente introdotto in un progetto che lo tratti come 'pezzo' di un mosaico. In questo senso, come nel restauro, il frammento di 'paesaggio' – tela stratificata di segni lasciati dalle civiltà umane – può tornare a esercitare la propria funzione culturale ed ecologica attraverso il progetto adattivo, che è pensiero-azione misurato sulle contingenze della realtà. A fronte di un rigoroso studio della struttura, della dimensione e della posizione di ciascuna delle componenti di tale mosaico, la strategia attraverso cui ri-configurare connessioni fisiche e percettive tra ambiti predisposti all'attraversamento e alla proiezione dalla e verso la città mette in atto una tattica a "bassa intensità", un ridotto consumo di energia per ottenere il massimo rendimento funzionale ed estetico. Del resto, il principio connettivo attraverso cui si salda il legame di interd-

pendenza tra l'uomo e la natura fa da sempre uso del 'ponte', la figura archetipica che Martin Heidegger – come del resto Georg Simmel e altri filosofi del primo Novecento – ha usato per ragionare in senso fisico e metaforico sul significato profondo dell'unire e collegare ciò che è isolato, separato e disconnesso, gesto che rappresenta l'“essenza dell'abitare”, la “costruzione di un luogo”².

Nella forma rapsodica del patrimonio ambientale di Roma fa eccezione il fiume Tevere, struttura continua, ininterrotta che raccorda la città con ciò che viene prima, a monte, e ciò che viene dopo, a valle – il passato e il presente, la permanenza e la varianza – e che pertanto introduce nella struttura-frammento un elemento 'naturalmente' predisposto al raccordo di spazi e di storie. La sua figura integra trascende il dato anatomico-morfologico per sconfinare negli universi ecologico, mitologico e rituale. Non a caso il mito affida al Tevere la ragione originaria d'esistenza della città. Metafora di distruzione, ma anche simbolo di fecondità, di purificazione, via dello scambio, fonte di energia, spazio cerimoniale e ludico, il fiume per ventisette secoli ha condizionato lo sviluppo di Roma, suggerendo linee evolutive e definendo le mutevoli trame di ponti e di porti, di strade, di piazze, di palazzi che affondavano le proprie radici nelle acque tiberine.

Come è noto, tale legame simbiotico, o perfino osmotico se guardiamo alla natura dinamica dello scambio tra la città e il fiume, venne fortemente alterato dagli interventi post-unitari sugli argini e dai successivi usi impropri attecchiti sulle sponde. Nella Roma intra-moenia, come risposta alla grande esondazione fluviale del 28 dicembre 1870, il fronte continuo e permeabile del tessuto urbano sul fiume fu sostituito con la verticale compatta dei Muraglioni Umbertini, a loro volta supporto spaziale e strutturale delle arterie viarie dei Lungotevere. Fuori dai confini delle antiche fortificazioni, a nord del Ponte Regina Margherita e a sud del Ponte dell'Industria, l'andamento obliquo delle sponde naturali – saltuariamente riadattate per accogliere spiagge fluviali – fu riconfigurato con la modellazione di un profilo terrazzato. Una transizione più mite tra il suolo urbano e il corridoio fluviale che anziché preservare l'uso pubblico ha favorito la colonizzazione e l'uso privato delle sponde – in

particolare quelle di sedimento, più esposte ai fenomeni di accumulo dei detriti trasportati dalle acque – e la loro progressiva saturazione con strutture semi-temporanee che nondimeno hanno compromesso la visibilità e l'accessibilità al fiume nel tratto urbano.

Condividendo il destino di altri leggendari fiumi attorno a cui sono sorte le grandi città, in pochi decenni il Tevere non solo ha ridotto la propria funzionalità idraulica e infrastrutturale, ma ha anche smesso di essere il baricentro della vita urbana, il luogo primario di identificazione e di riconoscimento sociale. Al contempo non può che conservare l'originaria proprietà di elemento connettivo. La condizione di 'latenza', già sancita dalle trasformazioni tardo ottocentesche, e propria di tutti gli spazi liminali, racconta infatti uno stato incerto, una potenzialità sotterranea che travalica la nozione di spazio e trascina in quella di tempo. Una latenza dunque che, nel suo significato più autentico, evoca lo sfasamento temporale che intercorre tra il momento dello stimolo, che deriva dal progetto, e la manifestazione della reazione che arriva dal contesto.

Il Tevere e la città europea

Con tali premesse, l'indagine progettuale condotta all'interno del DiAP su *La Città del Fiume*³ ha posto come primo e cruciale obiettivo la riconfigurazione delle sponde del Tevere, nel tratto compreso, da nord a sud, tra Ponte Milvio e Ponte Regina Margherita. Un tratto che, dal punto di vista geomorfologico e insediativo, si distingue per il semicerchio della grande ansa fluviale – interclusa tra i rilievi di Collina Fleming (a nord), Monte Mario (a ovest) e Villa Glori e la Rupe Flaminia (a est) – e per il tracciato rettilineo della via Flaminia che ha rappresentato, sin dal III secolo a.C., la porta d'ingresso settentrionale alla città di Roma. Un'ampia pianura alluvionale, dunque, che per secoli ha conservato l'originario carattere palustre ed è stata abitata in modo provvisorio. Solo agli inizi del Novecento, a seguito di importanti lavori di riporto e innalzamento della quota della città, presero avvio le prime espansioni urbane. Rimase tuttavia l'idea che la piana interna all'ansa fosse più adatta ad accogliere giardini e grandi infrastrutture militari e sportive – lo Stadio Nazionale e l'Ippodromo dei Parioli – che un consueto tessuto residenziale.

Vocazione peraltro consolidata dalle Olimpiadi del 1960 con la costruzione delle opere di Pier Luigi Nervi – il Palazzetto dello sport, lo Stadio Flaminio e il Viadotto di Corso Francia – e successivamente riorientata, alle soglie degli anni 2000, verso nuove prospettive culturali legate alle arti e alle scienze, con gli interventi di Renzo Piano per l'Auditorium Parco della Musica, di Zaha Hadid per il MAXXI, Museo Nazionale del XXI secolo, fino al recente progetto del Quartiere e del Museo della Scienza di Paola Viganò.

Questa porzione di città extra-ordinaria, attraversata da un flusso di persone e di beni molto superiore al formato tipico del quartiere, sembra aver trovato un nesso singolare con il fiume, come se alla scala vasta del bacino idrografico corrispondesse la propensione ad aprirsi a scenari spazio-temporali più complessi, e prospettive politiche sovranazionali, più affini alla reale dimensione europea della gestione delle risorse ambientali. Non a caso, i bacini idrografici sono macro-entità che dal punto amministrativo oltrepassano il governo locale, pur mantenendo, come la città stessa, un carattere insieme specifico e globale.

In base agli aspetti fin qui descritti, il quartiere Flaminio sembra avvicinare Roma a quella dimensione politica del progetto propria di numerose capitali europee che, nei diffusi e odierni processi di rigenerazione urbana hanno individuato nelle rive fluviali un'occasione di riscatto in cui, per rara circostanza, confluiscono interessi culturali, sociali, ambientali ed estetici. Così per molte città, e fra queste Roma, offrire spazi flessibili, inclusivi, gratuiti – irrinunciabili bisogni del vivere contemporaneo – diventa un traguardo possibile proprio in corrispondenza del fiume, che per naturale conformazione è luogo di mescolanza, di scambio e di biodiversità.

In questa traiettoria storico-culturale, innumerevoli città anche di medio e piccolo taglio – Lione, Milano, Amburgo, Oslo, Rotterdam, per citare solo alcuni casi europei – hanno rimodulato i profili morfologici tra il piano della città e la quota variabile dell'acqua, in virtù di uno scambio con la natura più diretto, più partecipato, capace di ristabilire nuove e antiche alleanze tra i cittadini e un patrimonio gravido di significati simbolici. Letteralmente, ridisegnando l'area di transizione dalla natura

del fiume all'artificio della città in progressivi livelli di antropizzazione, gli argini sono diventati l'oggetto di interessanti sperimentazioni che hanno trasformato il paesaggio fluviale urbano in patrimonio attivo e interattivo. Grandi piani inclinati minerali, rampe, terrazze, sono molteplici gli espedienti architettonici con cui si sono ricavati nuovi spazi per il transito, per lo stare, e per le attività ludico-sportive al bordo e all'interno del letto del fiume, ripristinando, laddove possibile, la navigabilità e la balneabilità.

La specifica vocazione sportivo-culturale del quartiere Flaminio – unita alla felice condizione del Tevere che in questo tratto presenta sponde di facile accessibilità, grazie alla gradualità del dislivello, ancorché occupate da circoli sportivi – consente di eleggere questo settore urbano a elemento cardine di un progetto pilota. L'obiettivo è di riscoprire e riaffermare il valore culturale dell'intero patrimonio fluviale, a cominciare dalla riattivazione di imbarcazioni per il trasporto pubblico, nel tratto consentito dal regime idraulico. Tale progetto avrebbe peraltro la funzione di ristabilire quei paesaggi resilienti di cui Roma, nell'area centrale, è tendenzialmente sprovvista, paesaggi in grado di mitigare l'asseriva separazione tra i tessuti compatti e le grandi ville, tra la città minerale e la superficie vegetale. In effetti, nell'area del Flaminio esiste una molteplicità di spazi che spontaneamente possono assolvere questa funzione, non solo contigui al fiume ma anche ricavabili all'interno dei tessuti urbani, pieni di narrazioni interrotte, di grandi vuoti e di interstizi.

La navigazione sul fiume rende necessario un sistema semplice, modulare, adattabile di pontili che hanno un duplice ruolo. da un lato connettere verticalmente, per mezzo di rampe, scale e ascensori, la quota del suolo urbano, con la banchina intermedia e l'approdo al pelo dell'acqua, e dall'altro rammagliare, almeno percettivamente, le due città, in riva destra e in riva sinistra. Queste sottili stringhe, poste in corrispondenza dei principali tracciati urbani che premono sui Lungotevere, costituiscono vere e proprie 'brecce' che interrompono e corrompono la sequenza continua dei circoli sportivi e rendono possibile l'uso pubblico della sponda e l'accesso alla nuova pista ciclabile alla quota della banchina fluviale.

A questo sistema distribuito di micro-infrastrutture – che dal punto di

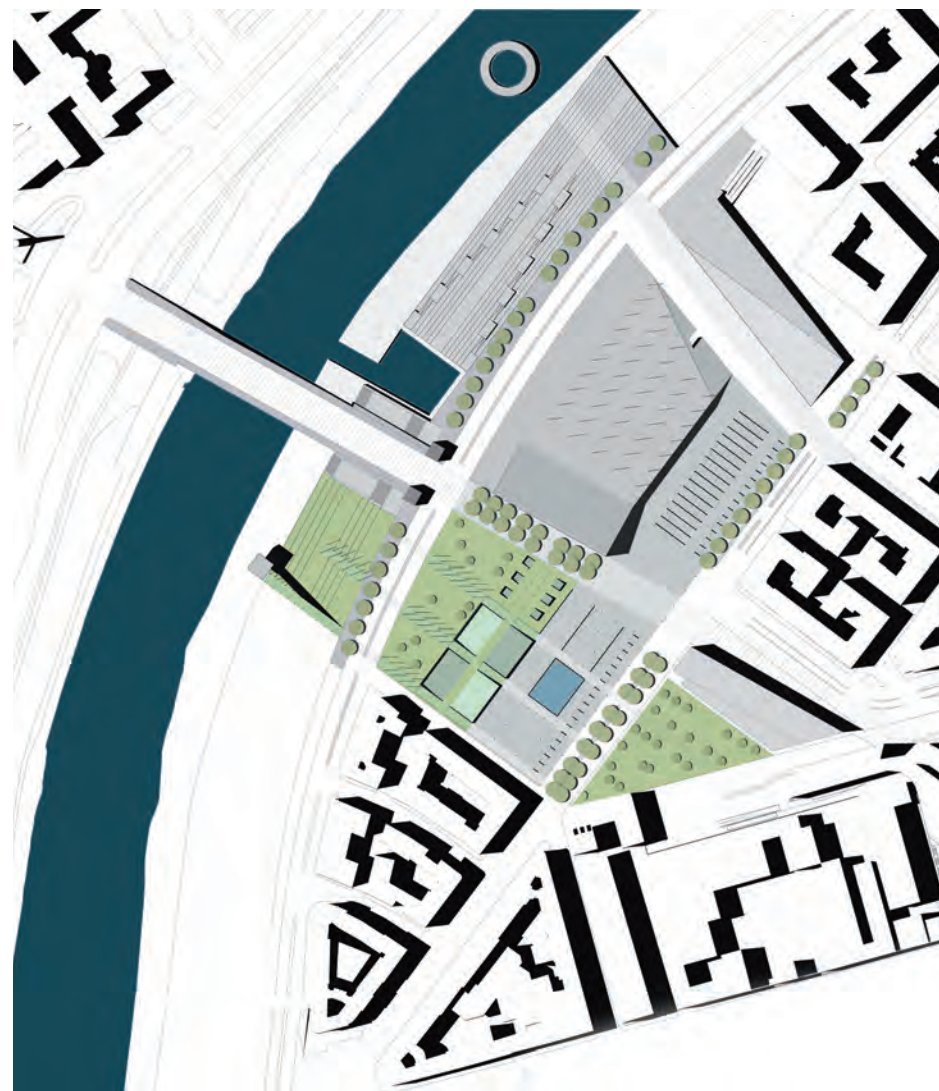


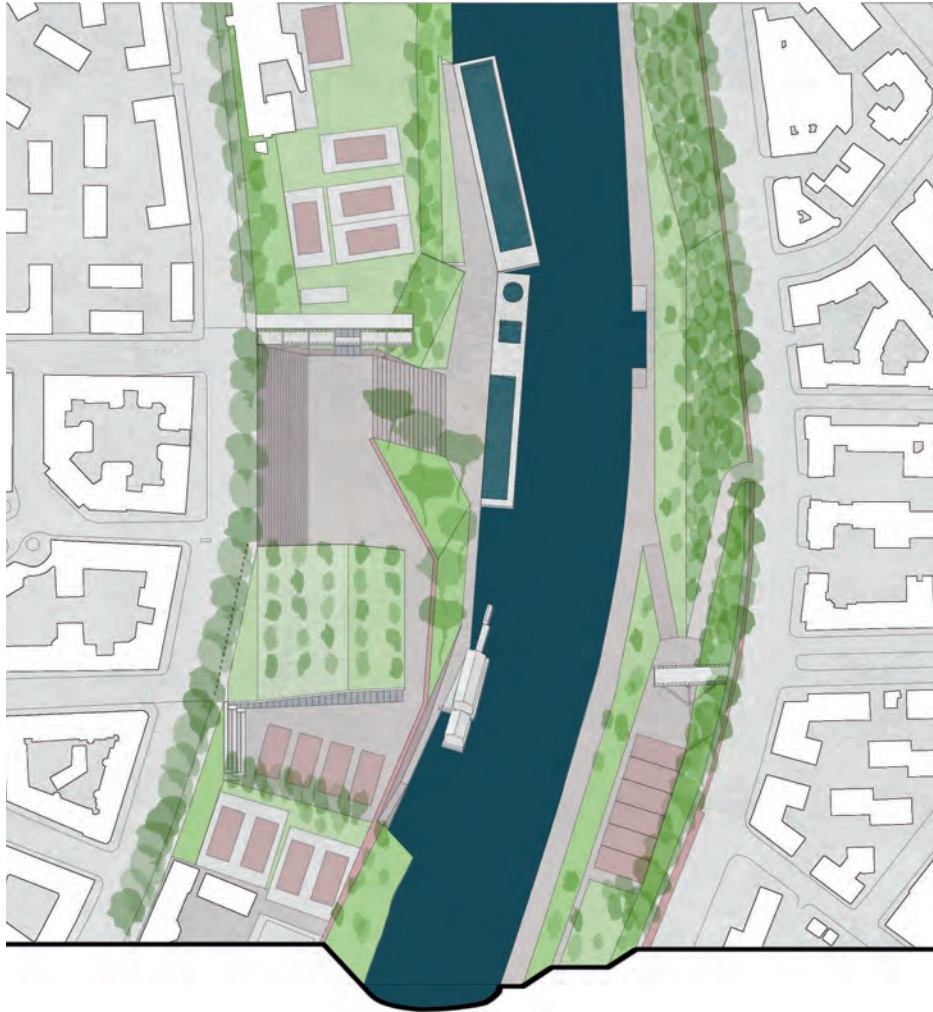
vista fenomenologico si comportano come ‘iniezioni’ di vitalità e di alterità secondo la ben nota strategia dell’agopuntura – si abbina il progetto di tre nodi spaziali strategici, pensati come forza motrice di un cambiamento più radicale. Il primo, posto a est del ponte Flaminio, è un tipico progetto di riciclo che conferisce nuovo valore funzionale e simbolico ai quattro piloni in calcestruzzo armato di un Ponte Bailey usato nei primi anni Sessanta e dismesso pochi anni dopo, e la rivitalizzazione di un’area dismessa nelle vicinanze del circolo dell’Aeronautica Militare sulla riva sinistra – che ha un valore funzionale e simbolico. Se infatti dal punto di vista programmatico il progetto propone un collegamento ciclo-pedonale tra il Villaggio Olimpico e Tor di Quinto, dal punto di vista figurativo il ponte-abitato, che ospita un piccolo centro studio per il controllo della qualità delle acque fluviali, rappresenta, senza retorica e senza monumentalità, una porta alla città navigabile. Il secondo nodo comprende il grande e irrisolto vuoto urbano impropriamente chiamato ‘piazza’ Mancini e l’intera fascia ripariale ad essa adiacente, attraversata dal Ponte Duca D’Aosta. Qui il progetto si limita a “fare spazio”⁴ e riorganizzare le componenti che abitano attualmente l’invaso – un giardino, un viale, un grande parcheggio, un capolinea di autobus – attraverso quel gesto arcaico, radicale e fondativo – il diradamento, l’estirpazione – necessario per sovrascrivere una geometria dell’ordine su un accumulo caotico di oggetti e di comportamenti informali. Il vasto progetto di suolo, con le sue pieghe consente di usare in modo ‘opportunistico’ l’attuale salto di quota e di accogliere il parcheggio in un’area coperta. Parallelamente, un giardino sul versante sud e una superficie minerale a nord raccordano il pino della città con l’inclinata delle sponde. Il terzo e ultimo nodo, prossimo all’ambito residenziale di Villa Riccio e Flaminio II, si innesta in un’area che ancora negli anni Sessanta era occupata da una spiaggia fluviale, oggi inedita da una struttura sportiva con piscina all’aperto. Anche in questo caso il progetto adotta una strategia sottrattiva, espugnativa, per risvegliare, con un modesto movimento di terra, la memoria dell’uso ludico, purificatorio, laico delle acque tiberine, raccontato nel cinema da Dino Risi e da Pier Paolo Pasolini⁵. Un’ampia gradonata urbana collega il

piano del Lungotevere Flaminio con la banchina fluviale, dove stagionalmente vasche-piscine galleggianti diventano luoghi del tempo libero.

L'“invenzione” del patrimonio esistente

Come tutte le sperimentazioni pianificatorie su Roma, la ricerca su *La Città del Fiume* ha un significato ideale che trascende la forma data al progetto: reagire e superare l'attitudine contemplativa, indifferente e fatalistica che attanaglia trasversalmente, oggi come ieri, la romanità. Come si è cercato di dimostrare, le azioni trasformative dirompenti non necessariamente sono generate da grandi spostamenti dagli esiti spesso improduttivi. La ricerca progettuale è il luogo dove sostare, dove attardarsi per accumulare conoscenze, per sedimentare materiali, per ricostituire il senso di un patrimonio – tangibile e intangibile – di cui si è perso totalmente o parzialmente traccia. Rispetto ad altri patrimoni ‘fragili’ che rischiano di scomparire, il Tevere – le vie d'acqua in generale, per il fatto stesso di non poter essere occultate, tumulate se non per brevi tratti – è un pretesto per ragionare sulla sorte dei variegati patrimoni ambientali di Roma. Colmi di storie e di leggende, nate in seno alla cultura subalterna e folcloristica più che alla cultura egemone, questi luoghi, dove la natura ha ancora un fecondo protagonismo, sono la prova che la nozione di patrimonio non è disgiunta da quella di “invenzione”, nell'accezione che Eric Hobsbawm le attribuiva in riferimento alla tradizione. La trasmissione dei saperi e dei valori non è neutra, non può esistere in forma ‘genuina’ ma è necessariamente il portato di un processo di perenne costruzione, in cui autenticità e finzione si amalgamano senza soluzione di continuità. Ciò che lo sguardo distratto percepisce come ordinario, banale – o inafferrabile e sfuggente, come il Tevere nella città attuale – a una lettura attenta può rivelarsi caposaldo essenziale del rinnovamento, del consolidamento e del concepimento dell'identità urbana. Reale o presunto, il valore di un siffatto patrimonio merita di essere esplorato per uscire dal nefasto isolamento e imbrigliare nuove relazioni.





Note

¹ Cfr. la prefazione di G. C. Argan al catalogo *Roma interrotta*, p. 23.

² Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, p. 103.

³ Il progetto 'La città del fiume' è parte della Ricerca di Ateneo: *Tra Monte Mario, Ponte Milvio, Villa Glori e Porta del Popolo. Analisi urbane e strategie di progetto per il Quartiere Flaminio, Distretto culturale di Roma*, Responsabile: Piero Ostilio Rossi.

⁴ Si fa riferimento all'azione del "fare spazio", introdotta da Heidegger con il testo *Corpo e spazio, osservazioni su arte-scultura-spazio*.

⁵ D. Risi nel film *Poveri ma belli* (1957) e P. P. Pasolini nel film *Accattone* (1961).

Didascalie

Fig. 1: *La Città del Fiume*, masterplan di progetto.

Fig. 2: Il progetto per Piazza Mancini, planivolumetria dell'intervento.

Fig. 3: L'intervento in corrispondenza dei comparti residenziali Villa Riccio e Flaminio II: la discesa verso il fiume, il pontile, la piazza vegetale alla quota urbana, la riconfigurazione della banchina e le piscine stagionali, assonometria di progetto.

Bibliografia

Autorità di bacino del fiume Tevere (2006), *Il Tevere a Roma: Portolano*, Milano, Ed. Ambiente.
 Giulio Carlo, Argan, Christian Norberg-Schulz (a cura di), (1979), *Roma interrotta*, Roma, Officina.

Giulio Carlo, Argan (1965), *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore.

Piero, Becchetti, Carlo, Pietrangeli (a cura di) (1982), *Tevere e agro romano dalle fotografie di Giuseppe Primoli*, Roma, Quasar.

Cesare, D'Onofrio (1980), *Il Tevere: l'Isola Tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*, Roma, Romana Società editrice.

European Environment Agency (2016), *Rivers and lakes in European cities*, Luxembourg, Publications Office of the Union.

Martin Heidegger (1980), *Saggi e discorsi*, G. Vattimo (a cura di), Milano, Mursia.

Eric J., Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di), (1987), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.

Joël Le Gall, (1953), *Recherches sur le culte du Tibre*, Paris, Presses universitaires de France.

Piero Ostilio, Rossi (2013), "Il mare come destino di Roma. Una storia di lunga durata", in *Rassegna di architettura e urbanistica*, n° 141, dicembre 2013, pp 20-39.

Maria Margarita, Segarra Lagunes (2004), *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*, Roma, Gangemi.

Per un progetto coevolutivo tra stratificazione e nuova scrittura

Laura Anna Pezzetti

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato, ICAR 14, laura.pezzetti@polimi.it

Il rapporto tra architettura e città, conoscenza e progetto, antico e nuova scrittura, istituisce da sempre una dialettica mutevole ma determinante nelle istanze di rinnovamento dell'architettura e della città e, specificamente, una costante distintiva della tradizione di progetto e di studi italiani.

Il contributo intende focalizzarsi sull'attualità del progetto come sintesi di saperi che, lavorando sinchronicamente a diverse scale e unitariamente, persegue *caso per caso* (Annoni 1946, Rogers 1958) la lettura, interpretazione e valorizzazione dei *fatti costruiti*¹ nella loro dimensione unitaria di *messa in forma* (Pezzetti 2019a) del contesto culturale, tra rispetto delle stratificazioni storiche e nuove scritture del presente.

E' nel concreto laboratorio del progetto che il rispetto e la valorizzazione dell'*aura*² e l'unicità del *locus solus* possono dialetticamente coniungersi alla comprensione delle regole interne e al significato universale e permanente delle forme architettonico-urbane, definendo fondatamente i principi per modificazioni ammissibili.

Anche la scelta della pura conservazione non è affatto neutra ma, necessariamente, riscrive la storia della fabbrica o di un tessuto vitale e in continua coevoluzione. La riscrittura, a sua volta, deve saper arricchire il testo di partenza così come quello di arrivo, continuando la stratificazione incessante della storia.

Con il venir meno del baricentro economico, e presto anche culturale, rappresentato dall'Occidente, nuove istanze culturali, sociali e immateriali sembrano aver rovesciato decenni di principi e pratiche ormai condivise. Nuovi specialismi frammentano, ora in direzione opposta dalla conservazione, l'unità del fenomeno architettonico nella sua dimensione di forma costruita della cultura di una data civilizzazione, per inscrivere nell'orbita di saperi esterni al *fatto* stesso.

Tra le restrittività e l'inefficienza di un estremismo puramente conservativo (che negli ultimi decenni ha bandito l'autenticità del nuovo per una impossibile immutabilità temporale e fisica degli ambienti storici) e il *laissez-faire* degli 'approcci non-Occidentali' (che bandiscono il concetto di autenticità materiale per focalizzarsi prevalentemente sui valori

intangibili), appare urgente ridefinire l'ontologia stessa di 'patrimonio' a partire dalla realtà e organicità dei *fatti costruiti*.

Entrambe le posizioni, infatti, si fondano sulla valutazione o selezione di valori, sempre più ampi, che sono tuttavia sempre fatalmente transitori e soggetti al mutevole spirito dei tempi. Il riconoscimento del valore dell'antico e del patrimonio diffuso, infatti, si trasforma continuamente in relazione alle mutevoli concezioni del passato, della storia e della memoria di una data società.

Le conseguenze del Documento di Nara sul concetto di 'autentico'³, rappresentate dagli *Australian Papers*⁴, sollecita la riconsiderazione di alcune questioni. Infatti, indebolendo concretamente in molti contesti la sin qui condivisa attenzione per la realtà fisico-materiale del patrimonio costruito e destabilizzando così *ab imis* il concetto di 'conservazione' sviluppato dalle Carte precedenti⁵, il nuovo 'relativismo culturale' rende palese le contraddizioni interne di un approccio al basato sulla valutazione di valori transitori.

La contraddizione interna deflagra nel momento in cui l'ampliamento e l'enfaticizzazione di alcuni valori avviene nuovamente a scapito degli altri, mentre occorrerebbe invece includere la ricchezza di questo vasto *assemblage* di contributi disciplinari e l'acclamata polivalenza della nozione di 'autenticità' all'interno del *significato universale e permanente* delle forme architettoniche e urbane.

Se i valori sono culturalmente e storicamente mutevoli, non lo è la qualità della modificazione o della conservazione in termini di architettura, spazio urbano o continuità d'uso e mantiene il suo significato formale attraverso le epoche. Dalle sovrascritture del Tempio Malatestiano dell'Alberti o della Basilica Palladiana alla ricostruzione della Torre del Filarete del Castello Sforzesco di Milano fino alle *risignificazioni* di Scarpa, le teorie cambiano ma non il valore dell'opera di architettura. Nessuna modificazione, evidentemente può essere considerata neutra - nemmeno la pura conservazione - e necessariamente rilegge, reinterpreta e riscrive la storia sia che sia volta ad arrestare il tempo della fabbrica, ricreare il passato o riaprire il ciclo delle trasformazioni. In Occidente, da molti decenni, prevale il pregiudizio dell'inadegua-

tezza dell'architettura contemporanea in ambiente storico⁶ e di qualsiasi intervento che pretenda di operare denotandosi figurativamente⁷.

Tuttavia, se accettiamo che non esista un patrimonio di valore minore, non esiste neppure un'architettura 'minore'. Come scrisse Perret, l'architettura è ciò che sta all'intersezione tra 'condizioni transitorie' e 'condizioni permanenti', compreso il 'significato universale ed eterno di alcune forme'⁸.

Il valore d'uso, evidentemente, è intrinseco alle ragioni del progetto e alle istanze di trasformazione dell'architettura e della città.

D'altro canto, l'accento ora posto sulla *'tolerance for change'*, focalizzandosi comunque sui valori intangibili e sulla fruizione sociale, non sembra invertire il vuoto di conoscenza sulle metodologie consolidate relative allo studio dell'architettura storicizzata all'interno delle sue strutture morfologiche stratificate, già palese all'interno delle linee guida internazionali relative ai *preservation plans*⁹, e riflesse per esempio nei *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China* (ICOMOS 2015).

Né al momento le aperture e proposizioni dello Historic Urban Landscape approach (UNESCO 2011), più orientate alla gestione delle trasformazioni che al progetto come specifico strumento di conoscenza e modificazione, sembrano gettare maggior luce sulla necessità del confronto teorico-metodologico in un terreno di ricerca complesso, che origina da una tradizione di studi urbani tipomorfologici¹⁰ e sul territorio come un palistesto incessantemente riscritto (Corboz 2001).

A differenza della ricerca metodologica, l'attuale proliferazione di *toolbox* appiattisce la ricchezza teoretica e la complessità dell'anamnesi, sfiorando la superficie dei fatti urbani e di paesaggio con una pura descrizione/fenomenologia del presente, scissa dal riconoscimento delle matrici fondative e delle loro interconnessioni, così come dal pensiero sul futuro, che è progetto e non solo *policies*.

«Historical awareness in planning all too often remains at the level of dating and describing individual features» (Whitehand 2007), mentre la relazione tra fatti e i modi della descrizione sono in sé il metodo e richiedono altresì un loro *linguaggio di descrizione* (Pezzetti 2019 a,b,c).

In paesi come la Cina, determinanti nella nuova tendenza del dibattito internazionale, cavalcare questo ambiguo relativismo in materia di autenticità materiale a fronte del dramma della perdita irrimediabile dell'intero patrimonio urbano e delle nuove minacce che incombono sul resto del territorio, appare una posizione culturale del tutto irresponsabile.

D'altro lato, al di là di una nozione di autenticità problematica e di diffuse pratiche di ricostruzione discutibili, la Cina oggi rappresenta un laboratorio il cui la cultura del progetto assume nuovamente un carattere necessario, poiché il bisogno di sopperire al silenzio dei frammenti e alle troppe assenze di un patrimonio fragile o sistematicamente distrutto durante gli ultimi quaranta anni sollecita a costruire nuove narrazioni interpretative che trascendono la mera 'presentazione' dei supporti museografici e divengono invece nuova scrittura architettoniche e parti di città o di paesaggio (Pezzetti 2019).

Conservando le tracce autentiche dei resti, storia e memoria si intrecciano e il passato riverbera in nuove narrazioni. La questione della 'presentazione', supposta neutra, diviene interpretazione e sviluppo di tema propriamente architettonico.

Il diritto all'uso del patrimonio – che oggi si vuole 'democratico' –, alla memoria e alla trasformazione rientra da sempre nelle prerogative della cultura del progetto sull'esistente. Tuttavia non come mero 'adeguamento' o 'riuso' ma come atto di conoscenza orientata a generare nuova cultura, sintesi unitaria di conservazione e nuova *scrittura*.

Note

¹ Nell'accezione di Aldo Rossi ne *L'architettura della città* (Padova: Marsilio, 1966).

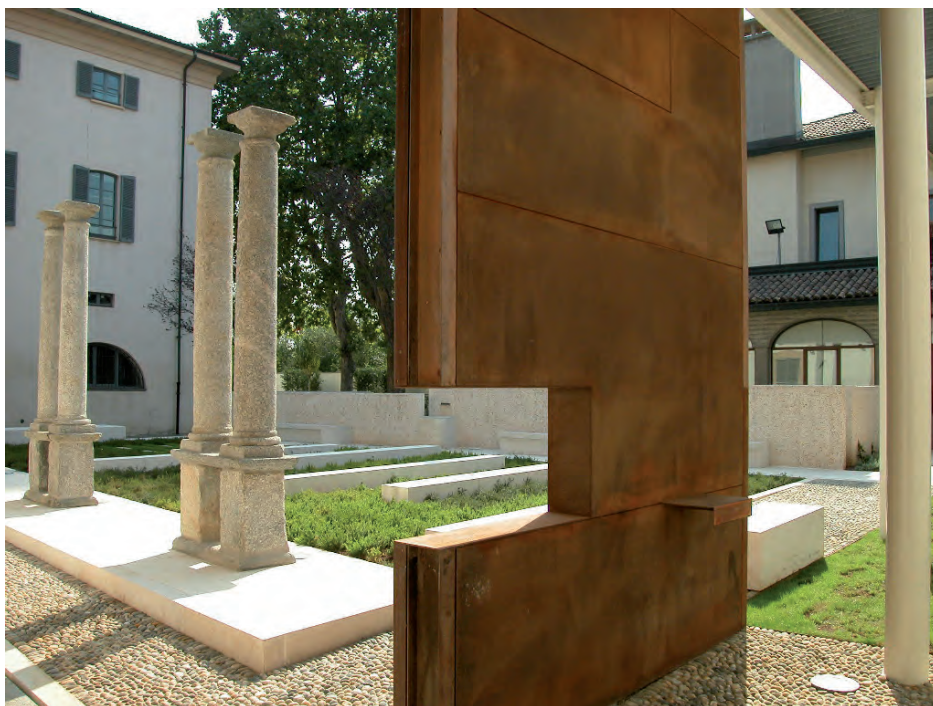
² Nella trasposizione in architettura dell'interpretazione di Walter Benjamin dell'opera d'arte considerata nella sua unicità spaziale-temporale, unitamente alla sua tipologia, autorevolezza storica e relazione con il luogo in cui è costruita.

³ Cfr. ICOMOS, "The Nara Document on Authenticity" (1994).

⁴ Vedasi il documento di ICOMOS Australia, "The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance" (Australia: ICOMOS Incorporated, 1999) e ICOMOS call of 2009 per una discussione generale su "Conservation Turn-Return to conservation: Tolerance for Change, Limits of Change".

⁵ Michael Petzet nella sua edizione riveduta degli *International Principles of Preservation*





(Berlino: Hendrik B'ler verlag, 2009), di fronte al fenomeno crescente di ignorare le tradizioni rappresentate dai Principi, cerca di distinguere il relativismo culturale del Documento di Nara dalle conseguenze che esso ha comportato a livello internazionale, vale a dire la citata "Burra Charter" e l'invito dell'ottobre 2009 a una discussione generale sulla "tolleranza al cambiamento".

⁶ Cfr. ad esempio le teorie di Cesare Brandi in "Processo all'architettura moderna", in *L'Architettura. Cronache e storia*, a. II, n.11 (Settembre 1956): 356-360.

⁷ Vedasi gli editoriali di Guido Canella "Autenticità e falsificazione, oggi", *Zodiac* 4 (1990) e "Oltre la legittima conservazione", *Zodiac* 3 (1990); la polemica di Beatriz Ramo, "Proposte per un manifesto non troppo paradossale", *Casabella* 812 (Aprile 2012): 56-73. Vedi anche l'accezione di Giovanni Carbonara, *Il restauro non è conservazione...*, (Roma: Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, 2013).

⁸ Auguste Perret, "Les systèmes et les matériaux de construction", in *Congrès* [n. 2] II (1937): 429-431, citato in Estelle Thibault, "L'architecture au congrès d'esthétique de 1937", in *L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès*, 62, 2 (2017): 359-371.

⁹ Cfr. la critica mossa da Jeremy W. R. Whitehand in "Conservation, heritage and urban morphology", *Urban Morphology* 19 (2), International Seminar on Urban Form (2015): 115-116.

¹⁰ Mi riferisco a quelle esperienze tra teoria e prassi sviluppate in Italia da Muratori e la sua scuola da un lato, Samonà e gli esponenti del Gruppo Architettura tra Milano and Venezia dall'altro (e.g. Aymonino, Canella, Rossi, Polesello, Semerani, Dardi e molti altri) che iniziarono a considerare la città all'interno dell'elaborazione dell'architettura attraverso l'analisi delle sue matrici e formali e la comprensione dei significati fisiologici del 'fenomeno urbano'.

Didascalie

Fig. 1: Sequenza di 'stanze urbane' come struttura rigenerativa del centro civico. 1. Palazzo Borromeo (XVII-XVIII sec., ora università, esposizioni) 2. Palazzo Arese di Seveso (XVII-XIX sec., ora municipio, biblioteca ISAL) 3. Municipio 4. Progetto della nuova sala consiliare 5. Aula all'aperto 6. Ridisegno degli spazi pubblici del campo scolastico (fonte: autore).

Fig. 2: Laura A. Pezzetti, riscrittura e valorizzazione delle corti esterne di Palazzo Arese di Seveso: Giardino Formale, Cesano Maderno, 2008.

Fig. 3: Vista del Giardino Formale verso l'oratorio del Transito (XVII sec.) e il nuovo passaggio coperto in quota.

Fig. 4: Ingresso nel Giardino Formale da Piazza Arese.

Fig. 5: Piano di conservazione e progetto interpretativo per Daming Palace National Archaeological Park, sito UNESCO, Xi'an (Tang Dynasty, AD 634), Governo Cinese, UNESCO, arch. Zhang Jinqiu (Porta Danfeng) and Liu Kecheng (mura del Palazzo e sistema delle porte), 1995-2008.

Fig. 6: Liu Kecheng, reinterpretazione dei muri del Palazzo e del sistema delle porte.
Fig. 7-8: Wang Hui-Urbanus, Five-Dragons Temple Environmental Improvement, Shanxi (831 AD), interpretazione e ri-codificazione, 2013–1206.

Bibliografia

Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio. Australia ICOMOS (1999).
Ambrogio, Annoni (1946), *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Milano, Framar.
Beatriz, Ramo (2012), "Proposte per un manifesto non troppo paradossale", in *Casabella*, 812, aprile, pp.56-73.
Cesare, Brandi (1956), "Processo all'architettura moderna", in *L'Architettura. Cronache e storia*, a. II, n.11, pp.356-360.
Corboz, André (2001), "Le territoire comme palimpseste", in *Le territoire comme palimpseste, et autres essais*, Paris, Editions de l'Imprimeur.
Ernesto N., Rogers (1958), "Il problema di costruire nelle preesistenze ambientali", in Idem, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino.
Giovanni, Carbonara (2013), *Il restauro non è conservazione...*, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma.
Guido, Canella (1990), "Autenticità e falsificazione, oggi", *Zodiac* 4.
Guido, Canella (1990), "Oltre la legittima conservazione", *Zodiac* 3.
ICOMOS (1994), "The Nara Document on Authenticity", Nara.
ICOMOS Australia (1999), 'The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance', Australia, ICOMOS Incorporated.
ICOMOS China (2015), *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China*, Beijing.
Jeremy W. R., Whitehand (2007), "Conzenian Urban Morphology and Urban Landscapes", in *Proceedings of the Sixth International Space Syntax Symposium*, June 12-15, Istanbul, Turkey, pp. ii-04.
Jeremy W. R., Whitehand (2015), "Conservation, heritage and urban morphology", in *Urban Morphology* 19 (2), International Seminar on Urban Form, pp.115-116.
Laura A., Pezzetti (2018), "Liu Kecheng. Designing within Historical Layering in China", in Pezzetti Laura A., and Li Xiao, *LIU Kecheng. Going through Historical Space*, Shanghai, ZhongGuo JianZhu Gong Ye Chu Ban She, pp. 7-45.
Laura A., Pezzetti (2019a), *Layered Morphologies and Latent Structures: Reading, Decoding and Rewriting to Enhance Historic Rurban Landscape*, Shanghai, Tongji University Press.
Laura A., Pezzetti (2019b), "Layered Morphologies and Topographical Structures in Historic Rurban Landscape: Integrating Typo-Morphological, Topographical and Landscape tools with Feng Shui", Nicosia, ISUF, *XXVI International Seminar on Urban Form*, forthcoming in *Urban Morphology*.





Laura A., Pezzetti (2019c), "Rurban Landscape as a Context of Structures: Theory and Tools for Conservation, Revitalization and Design Enhancement of Layered Morphology in Fenghuang Historic Town", in *Proceedings of the Second International Conference on Built Heritage Studies*, Shanghai, Editorial Office of Built Heritage Journal, pp.375-397.

Michael, Petzet (2009), *International Principles of Preservation*, Berlino, Hendrik B'ler verlag.

Michael, Petzet (2010 e 2011), "Conservation or Managing Change?", in *Conservation Turn-Return to Conservation: Tolerance for Change, Limits of Change: Proceedings of the International Conferences of the ICOMOS, International Scientific Committee for the Theory and the Philosophy of Conservation and Restoration*, 5-9 Maggio, Prague/Cesky Krumio, Czech Republic; 3-6 marzo Firenze, Simone Giometti et al. (a cura di), Firenze, Polistampa.

UNESCO (2011), "Recommendation on the Historic Urban Landscape", Paris.

Walter, Benjamin (1969), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935), in *Illuminations. Essays and Reflections*, pp. 217-252 (a cura di) H. Arendt, New York, Schocken Books.

Permanere nella transitorietà

Antonio Riondino

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, professore associato, ICAR 14, antonio.riondino@poliba.it

Premessa

«Il tempo, si sa, è irreversibile. Eppure, come la fatale discesa dei fiumi consente qua e là dei rigurgiti, dei gorghi, delle controonde che potrebbero quasi far supporre eccezioni alla legge della gravità, così, nella smisurata trama del tempo, di quando in quando si determinano piccole crepe, intoppi, smagliature, che per brevi istanti ci lasciano sospesi in una dimensione arcana, agli estremi confini dell'esistenza»

Dino Buzzati¹

Riconoscere il tempo storico, il suo patrimonio, come fisiologico della dimensione contemporanea, significa riconoscere come problema fondamentale della nostra disciplina, l'"equivoco storico" prodotto dal "funzionalismo-moderno": quello della supposta "non necessità della storia" e del ripiego allo "specialismo" come strumento attraverso cui riorganizzare il sapere. Riconoscerlo -come avanzato da alcune correnti di pensiero già dalla seconda metà del '900- significherebbe ri-radicare alla storia, le conquiste linguistiche e le validità scientifiche prodotte dalla dimensione odierna, significherebbe riportare la Storia entro i metodi speculative del pensiero contemporaneo, provando a interpolare i processi "lineari", propri delle istanze conservative, con quelli, più tortuosi, prodotti dai nuovi processi di revisione linguistica.

Obiettivo della dissertazione è infatti quello di riflettere sulla nozione di patrimonio (quello determinato dal perpetuarsi della storia della città), alla luce della transitorietà che caratterizza l'odierna architettura e la generale cultura del progetto.

Assunta nell'intimo significato etimologico, tale nozione destina a sé il concetto di permanenza, dunque, di conservazione: quel conservare la Storia, che nella città e nel paesaggio, consisterebbe al "dimorare dell'architettura dentro l'architettura del nuovo".

Vale qui ricordare il richiamo di Ludovico Quaroni circa la "naturale" predilezione della cultura italiana, all'accumulazione culturale e fisica; la stessa da cui deriverebbero la complessità dei palinsesti urbani e le forme culturali che da sempre contraddistinguono il nostro approccio e il suo campo d'applicazione, sempre ineluttabilmente pervasi dal confronto con la Storia.

Considerare questa condizione, agire cioè nella pervasività delle forme che strutturano l'insieme della dimensione contemporanea, è ciò a cui vuole aderire questa nostra istanza, provando a sondare la (fertile?) dualità che attraversa la "a-temporalità dei segni della permanenza" nella "transitorietà" del Presente.

«È infatti compito di un'architettura nuova, in tutto il senso che questa espressione può assumere, quello di definire volta per volta che cosa l'esistente è.»

Franco Purini²

Assumere tale compito, significherebbe riformulare quanto il passato avevo previsto per altri fini e con altri mezzi; significherebbe saggiarne la "distanza critica"; ri-significare il linguaggio del nostro tempo nella circolarità linguistica della Storia.

Questione, che andrebbe a necessitare di nuovi approcci; oppositivi, tanto alla visione propriamente "storicistico-conservativa", quanto a quelle rivolte all'esperanto del mondo globalizzato: quelle della cultura del "pragmatismo efficientista", o (come straordinariamente svelataci da Emanuele Severino) all'asservimento dell'architettura al linguaggio tecnico e tecnologico; tutte diversamente intente a trasferire il ruolo dell'architettura, in una sorta di demiurgica azione verso un nuovo internazionalismo, o, al contrario, ad una dimensione autoriale e localistica.

Posizioni, queste, che hanno all'opposto un campo di riflessione più variegato e complesso, con al centro, quello di ritenere l'approccio architettonico, esperienza propriamente Estetica, dunque provvista di un proprio carattere peculiare, non derivabile o attribuibile -seppure certamente consustanziale- ai fenomeni prodotti dalla dimensione eteronoma; esperienza, che, riaffermando l'autonomia dell'architettura nella circolarità delle arti e del pensiero filosofico, la riposizione come "poli-centricità" culturale e metodologica data a riflettere sulla sua più intrinseca "sostanza", quella dimensione ontologica entro cui si perpetuano e provano a darsi "verità", le domande sul nostro abitare.

«L'arte è la messa in opera della verità», aveva detto Martin Heidegger.

Un esperimento operativo

A compendio di questa dissertazione, viene illustrata una breve sintesi della sperimentazione condotta dallo scrivente, all'interno del Corso di Laurea in Architettura del Politecnico di Bari.

Area di interesse generale è la città mediterranea, rilevante non solo per la complessità della suo palinsesto, urbano, archeologico, naturalistico, quanto per l'urgenza dovuta ai moti trasformativi che, soprattutto dall'ultimo secolo, stanno minando i principi formativi e il suo stesso patrimonio storico.

Nello specifico, le città interessate, sono: Atene, Siviglia Taranto; città, che, attraversate da forti contraddizioni storico-insediative, sono diventate utili a sviluppare approcci progettuali basati sulla riformulazione critica del rapporto fra permanenze e mutazioni.³

Base operativa della sperimentazione è il Laboratorio inter-disciplinare, (programmaticamente previsto dall'ordinamento del corso di laurea del DICAR), coordinato dalla materia della Progettazione architettonica e urbana, iterata alle discipline della Storia, del Disegno e, attraverso contributi extra-moenia, alle Arti e all'Estetica filosofica. L'impalcato interdisciplinare: Architettura, Arti, pensiero filosofico, è quello scelto per comporre un quadro culturale, selettivo, fondato, ancorché sull'esercizio della norma e delle questioni tecnico-legislative, su un approccio eminentemente cognitivo-iconologico, utile a produrre un circuito interno di relazioni e riferimenti, finalizzati ad analizzare e interpretare i contesti, attraverso "sistemi semiologici" fondati sul rapporto fra struttura fisica, struttura storica, fenomeni sociali e rimandi letterari e simbolici.

Temi centrali del Laboratorio sono infatti le questioni legate al pensiero e alle tecniche del Comporre applicate alla riformulazione critica di contesti regressivi caratterizzati dalla presenza di documenti storici-archeologici-paesaggistici; questioni, date a sviluppare piani pedagogici incentrati sull'"esercizio della complessità" quale riflesso metodologico attraverso cui indagare le contraddizioni che connaturano la città contemporanea.

Spettro ne sono le interazioni materiali e immateriali attraverso cui riformulare il concetto di "conservazione" non solo in termini di tutela, ma

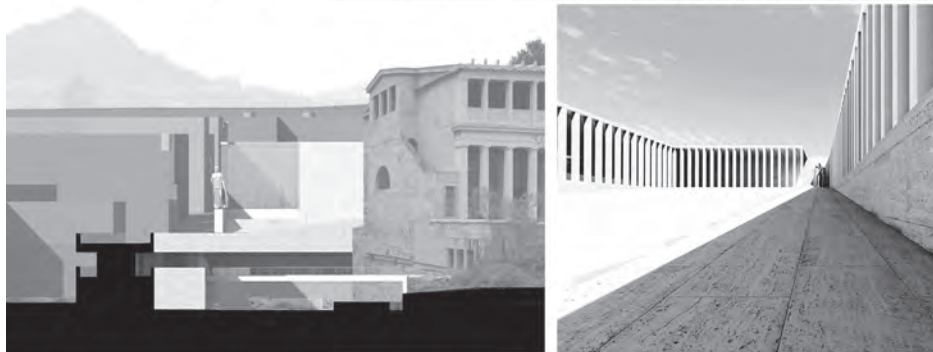
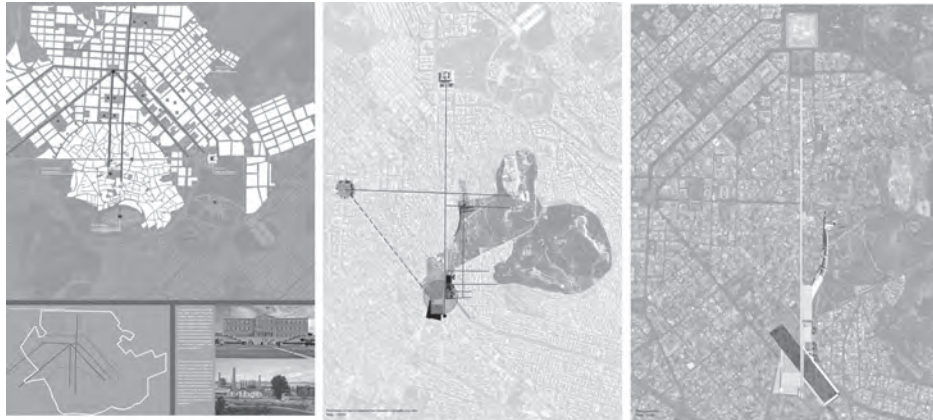
di “patrimonio” da reinterpretare in funzione delle (opportunità?) offerte dalla crisi (urbana e sociale); e quello (seguendo l’auspicio fatto da Vittorio Gregotti) di un progetto del nuovo inteso come riordino dell’esistente. Obiettivi, che, volutamente angolati, provano ad esplorare le “metodiche” della interdisciplinarietà, secondo piani utili a sviluppare processi di “ri-significazione”, possibili rapporti di “conformità” dei fenomeni considerati, a partire dalla revisione critica delle nozioni di concininitas e dispositio operata attraverso il ricorso a volontarie “discontinuità critiche”, finanche a “dissonanze linguistiche”, purché utili a mutuare in struttura logica le loro attuali “antifrasi”.

Qui, il tentativo di ricondurre ad “unità critica” questi luoghi, è ciò che porta a riconoscere la “differenza” come fenomeno peculiare al processo stesso di rinnovamento del patrimonio, spostando le tradizionali procedure “conservative” (quelle basate fondamentalmente sul restauro e il consolidamento) verso approcci più eminentemente epistemologici dati a riflettere sul valore e il ruolo di esso, nel modificarsi del suo contesto urbanologico.

Sul piano operativo, essi corrispondono all’introduzione di sovra-strutture morfologicamente compiute, capaci di estrarre “nuovi rapporti di designazione” (propri dell’approccio interdisciplinare) per evidenziare l’identità “primordiale” del documento storico e riproporlo in nuove tracce, in nuove “relazioni ammissibili”. Procedimento, che vede la “trama grafico-compositiva” assumere il ruolo di “sistema significante”, di struttura descrittiva di quel processo, provando (nel segno della Fenomenologia della percezione proposta da Merleau Souty e di quel metodo “iconografico” teorizzato da Erwin Panofsky) a fare del disegno (del progetto) l’ermeneutica visiva, data a svelare e comunicare, nelle sue meccaniche, nelle sue “impronte regolatrici”, nelle sue simulazioni “figurative”, i contenuti culturali, simbolici e mnemonici del luogo.

Capovolgendo la prospettiva, il documento storico è diventato così, campo geosologico attraverso cui dare “luce” al suo opposto: “presenza estetica” attraverso cui dare evidenza al Presente, dotandolo di un piano di riflessione storico-critico attraverso cui provare a resistere al transitorio, a “saldarlo” al dimorare eterno della città.





Note

¹ Dino Buzzati, Smagliature del tempo, in: Le notti difficili, Scrittori italiani e stranieri, 1^a ed., Milano, Mondadori, 1971.

² Franco Purini, La sostenibilità. Da questione centrale a stile, Camerino, 2012 (pubblicato in versione aggiornata col titolo Lo stile della sostenibilità, in: Architettura e Città. Argomenti di architettura, n. 8/2013 Naturalmente ... Architettura _ Il progetto sostenibile).

³ I casi affrontati, riguardano sistemi diacronici composti da tessuti edilizi realizzati intorno a patrimoni di interesse storico-archeologico-paesaggistico.

- Atene. Progetto di rigenerazione urbana dell'asse ferroviario e del tessuto edilizio a ridosso dell'agorà.

L'intervento si colloca nel tessuto di Odos Ermou. Si tratta di un lungo percorso dividente oggi la città in due parti distinte: la città moderna, caratterizzata dalla maglia ortogonale novecentesca, e quella antica, racchiudente l'Agorà e gli scavi del Ceramico. A dividere ulteriormente questo sistema, sono i binari della metropolitana che, emergendo in superficie, lambiscono il fianco della Stoà. Il progetto ha assunto come principale fonte di riflessione, il dis-rapporto fra queste componenti, provando a riproporlo in un disegno di riconnessione dialettica, fondata sulla strategica posizione e il prolungamento dell'asse Odos Ermou. Luogo questo, di un ridisegno morfologico e di declinazioni linguistiche fondate sulla rilettura dei caratteri storico-archeologici all'interno della revisione critica del linguaggio moderno.

- Siviglia. Progetto di rigenerazione urbana del quartiere spontaneo del La Bachillera.

L'area di intervento è quella del quartiere spontaneo della Bachillera, sorto in diverse fasi nel corso del '900. Si tratta di un "sistema" di caseggiati collocati a ridosso del fiume, subito in affaccio al parco naturalistico della ex-Expo, ampliato da interventi di recente edificazione. Al suo interno, vi sono il Monastero duecentesco; l'edificio della "Naves" (residuo della vecchia stazione ferroviaria); la Centrale elettrica urbana. Nell'insieme, un'area che pur priva di organicità, incarna di fatto, la quasi totalità dei fenomeni tipologici della città di Siviglia: dalla "casa a patio" del quartiere spontaneo, alla più recente "casa in linea", alle preesistenze di interesse storico archeologico e industriale. Facendo leva sull'asistematico insieme di questi fenomeni, obiettivo del progetto è stato quello di tentare di "risolvere" le attuali contraddizioni, coinvolgendole in una nuova struttura capace di avanzarle in una possibile "consonanza tipo-morfologica". Matrice ne è il "modulo insediativo" derivato dalla riformulazione analogica dell'antico quartiere spontaneo.

- Taranto. Rigenerazione paesaggistica della costa-nord del Mar Piccolo.

Il progetto muove dall'analisi dei fattori che delineano lo straordinario fenomeno urbano-naturalistico della città di Taranto, soffermandosi sulla forte problematicità che caratterizza la costa nord del Mar Piccolo. Qui la città presenta infatti la sua condizione

più discrasica: quella del rapporto fra il mare e la terra ferma costellata dal grande polo metallurgico dell'ILVA, dai Cantieri Navali e, più all'interno, dal quartiere Paolo VI. Obiettivo del progetto è stato quello di azionare un sistema capace di tradurre e trasformare tale discrasia, in un nuovo campo di relazioni destinate a "ri-coniugare" questa sponda della città, alla struttura storica e ai segni prodotte dalle recenti espansioni urbane e industriali. Il progetto si configura come parco urbano, restitutivo dell'immediata campagna coltivata, Misura, ne è il rapporto stabilito col mare antistante, su cui si affaccia la città ottocentesca. Qui, una serie di interventi (quali: l'apertura del nuovo "canale" collocato in una asse al varco del Ponte Girevole, e quello della piattaforma degli attuali Cantieri Navali) vanno a "ri-aggettivarne" le condizioni, intercettando preesistenze storiche e industriali, in una sorta di sincretica possibilità inseditiva.

Didascalie

Fig. 1: Barletta. Riqualificazione urbana lungo l'asse del Castello svevo.

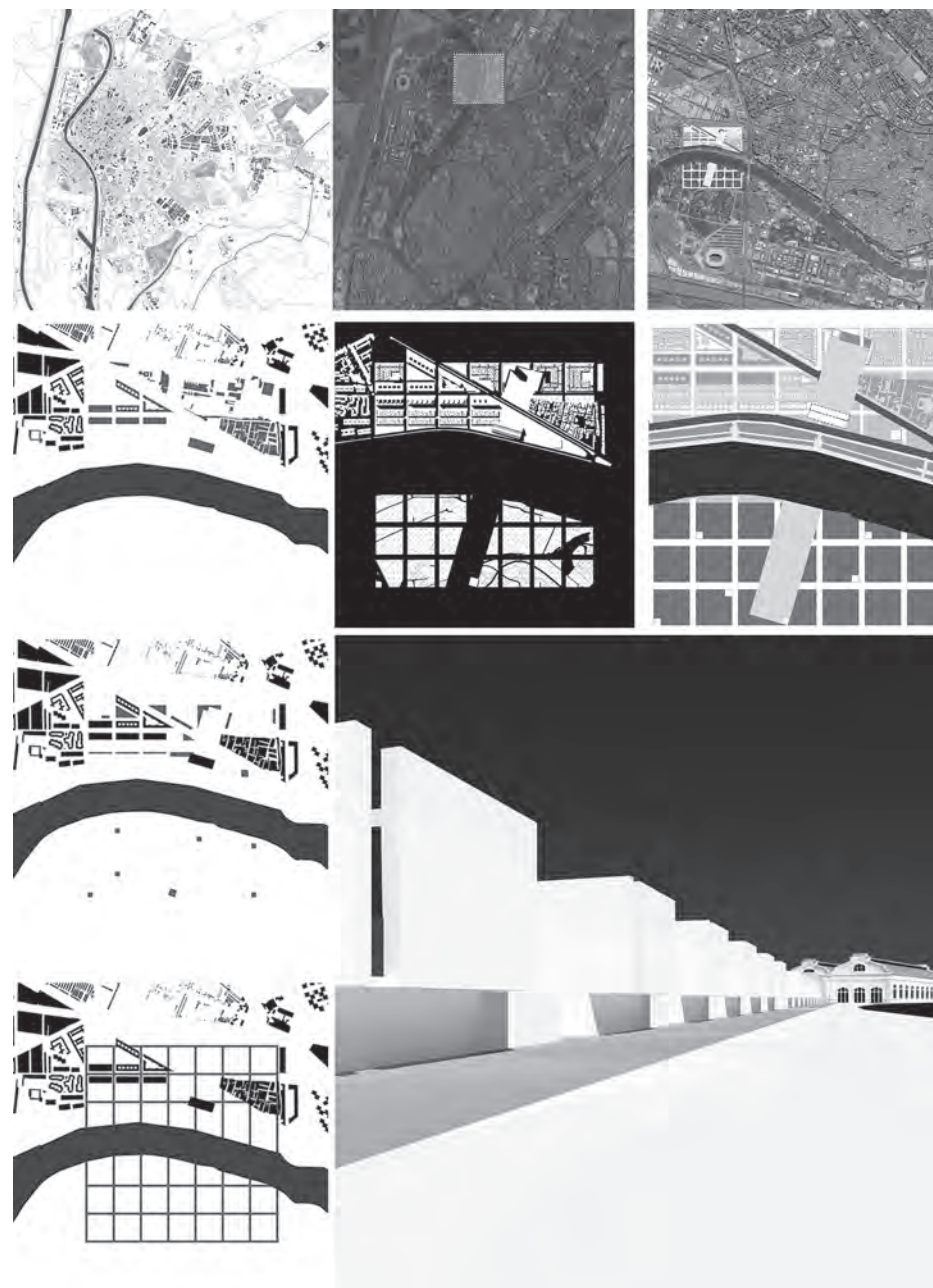
Fig. 2: Atene. Rigenerazione urbana dell'asse ferroviario e del tessuto edilizio a ridosso dell'Agorà.

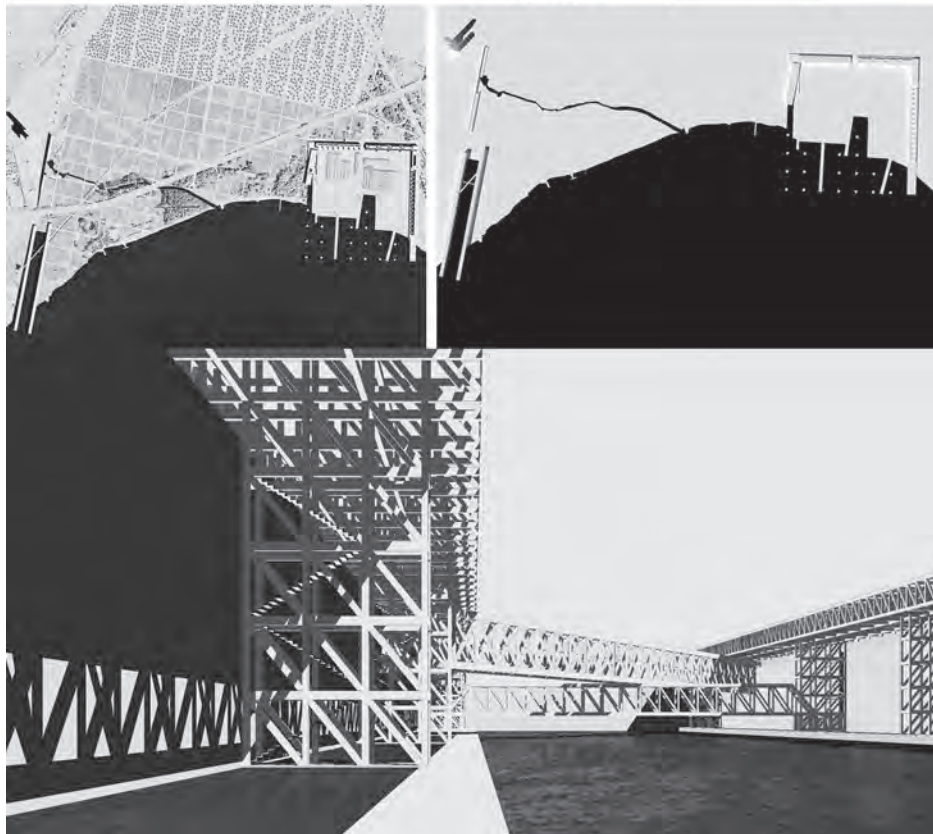
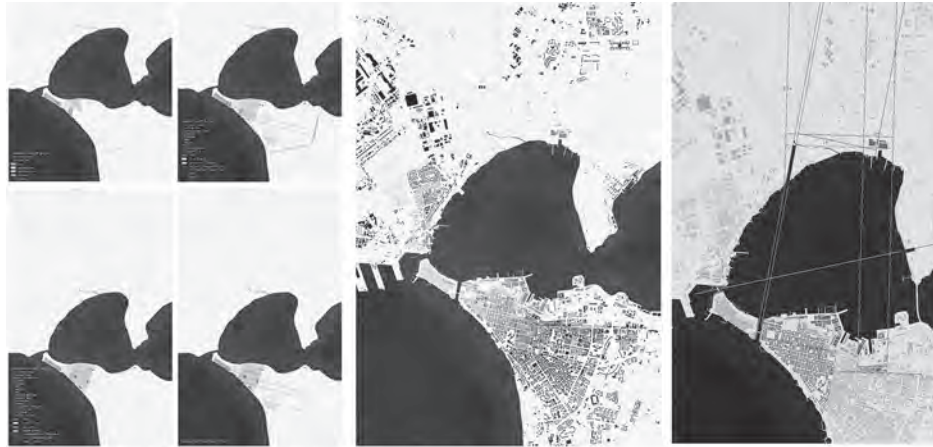
Fig. 3: Siviglia. Rigenerazione e completamento del quartiere spontaneo de La Bachillera.

Fig. 4: Taranto. Rigenerazione paesaggistica della costa-nord del Mar Piccolo.

Bibliografia

- Aldo, Rossi (1966), *L'architettura della città*, Padova, Marsilio Editore.
- Antonio, Riondino (2012), *Ludovico Quaroni e la didattica dell'architettura nella Facoltà di Roma tra gli anni '60 e '70. Il progetto della Città e l'ampliamento dei confini disciplinari*, Roma, Gangemi editore.
- Antonino, Terranova (2001), *Mostrimetropolitani*. Roma, Meltemi Editore.
- Christian, Norberg-Schulz (1975), *Esistenza, Spazio e Architettura*, Roma, Officine Edizioni.
- Christian, Norberg-Schulz (2003), *Il significato nell'architettura occidentale*, Milano, Electa.
- Emanuele, Severino (2003), *Tecnica e Architettura* (a cura di R. Rizzi), Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Erwin, Panofsky (1961), *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Franco, Purini (2008), *La città come testo critico*, Milano: Franco Angeli Editore.
- Franco, Purini (2012), *Tra norma e forma*, Roma, Accademia University Press.
- Franco, Rella (1989), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli.
- Ludovico, Quaroni (1967), *La Torre di Babele*, Padova, Marsilio Editore.
- Ludovico, Quaroni (1996), *Il progetto per la città. Dieci lezioni*, Roma, Kappa Editore.
- Manfredo, Tafuri (1980), *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi.





Manfredo, Tafuri (1980), Teoria e storia dell'architettura. Bari, Laterza.

Roland, Barthes (1967), Semiologia e urbanistica. In Op. cit. selezione della critica d'arte contemporanea, n. 10, Napoli, Edizioni Il Centro.

Sigfried, Giedion (1954), Spazio, tempo e architettura, Milano, Hoepli, 1°ed.

Vittorio, Gregotti (2011), Architettura e postmetropoli, Torino, Einaudi.

Vittorio, Gregotti (2012), Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo, Milano, Skira.

Nuovi strumenti per il patrimonio

Alessio Tamiazzo

Università IUAV di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto,
architetto, ICAR 21, atamiazzo@iuav.it

Occuparsi di progetto del patrimonio della città e del paesaggio, oggi, nel nostro paese, significa ricostruire un ragionamento entro uno sfondo diverso da quello iniziato nel tardo novecento. Vorrei quindi provare ad avvicinarmi ad alcune questioni inerenti il patrimonio a diverse scale e alla sua visione utilizzando due esperienze di progetto recenti a cui ho avuto modo di partecipare: questo mi permetterà di introdurre alcuni strumenti a carico del progettista e di chiarire alcuni ruoli e posizioni del progetto alla scala del paesaggio e della città.

«Siamo in un'epoca di patrimonializzazione»¹, all'interno di un atteggiamento conservativo da «mettere in relazione con la continua perdita di valori. Poiché nel contemporaneo non si può soddisfare un grande bisogno di valori, c'è una tendenza a cercare ansiosamente tali valori nel passato»² che porta quindi ad un'immobilità generale ed a una paura nei confronti del cambiamento.

Rispetto alle pratiche di patrimonializzazione in corso, il ruolo di architetti, urbanisti e storici dell'architettura è quello di prendere la parola e costruire un'opinione pubblica. Le competenze tecniche, e con esse il progetto, giocano un ruolo centrale nell'attribuzione di nuovi valori e nella costruzione di nuove gerarchie.

Il primo progetto che ricerca questa nuova costruzione riguarda il ridisegno di una nuova parte di città.

Nel 2015 si conclude a Roma un concorso internazionale che ha tra le sue ambizioni quella di dimostrare che un progetto urbano, di trasformazione del patrimonio e di una nuova parte nel cuore di Roma, è possibile.

Il progetto di rigenerazione urbana dello stabilimento militare situato in via Guido Reni si costruisce su una lettura di diverse situazioni e delle loro possibilità spaziali. Il progetto si fonda su un'idea chiara e molto forte: attraverso un principio insediativo semplice che organizza gli spazi principali in maniera trasversale all'area, si è voluto affermare la necessità di una grande permeabilità urbana. Una struttura urbana permeabile ritrova quindi la porosità negata dai grandi recinti militari. È una scelta di impianto annunciata dai filari di tigli esistenti e perpendicolari

alla passeggiata che il progetto mantiene e rafforza e che, grazie alla sua semplicità, consente una varietà di modi di abitare e di spazi aperti. Da questa prima scelta ne deriva un'altra, la valorizzazione dell'asse di via Guido Reni, potenzialmente molto bello con inizio a Monte Mario e fine a Villa Glori; una grande sequenza che tocca luoghi significativi e segnata da presenze importanti.

Il progetto affronta lo spessore concettuale di trasformazione dell'area proponendo due strategie: la prima è quella di un attento progetto di suolo, la seconda è ritrovare nell'organizzazione perpendicolare un tratto comune all'intera area Flaminia e guidare la riconfigurazione valutando configurazioni spaziali (edifici e spazi aperti) da riusare e riciclare come attrezzature pubbliche. I capannoni realizzati nei primi anni del ventesimo secolo con una tecnologia ad elementi metallici e prefabbricati sono stati modificati in maniera importante nel tempo, e il loro stato di conservazione è in alcuni casi gravemente compromesso.

È stata esplorata la natura di questi manufatti, e ne sono state proposte ipotesi considerate come ipotesi di riciclo, cioè di apertura di un nuovo ciclo di vita. Non un'idea mimetica di recupero che si limita a riutilizzare ciò che è già presente, ma un ripensamento del principio insediativo di questo luogo, utilizzando l'energia grigia già presente.

Verso via del Vignola questo si concretizza come un elemento pubblico importante pensato alla scala del quartiere, una parte legata ai servizi e alle attrezzature. In due edifici, la serra e il capannone, di cui si propone il mantenimento con il loro spazio pertinenziale, vengono viste le potenzialità per la trasformazione di un nuovo punto di riferimento per l'intero municipio.

Questa soluzione, con il mantenimento della qualità spaziale esistente, consente di rafforzare la massa verde presente, e immaginarla connessa a un grande spazio verde che è Villa Flaminia, oggi chiusa, ma visivamente connessa a costruire un monumento vegetale sulla via stessa. Il progetto del nuovo quartiere propone una selezione di spazi e materiali da mantenere, riusare e riciclare. Il mantenimento riguarda una parte del patrimonio vegetale; il riuso riguarda alcuni edifici da adattare a nuove funzioni; il riciclo implica la demolizione selettiva. L'insieme di

queste operazioni permette di trasformare l'area in una nuova parte di città, di continuare il processo di stratificazione dello spazio.

La selezione è inevitabile. Il progetto disvela un impianto e ne propone una nuova interpretazione: il rapporto con il passato non si affida solo al mantenimento di architetture, ma si appoggia ai tracciati, ai filari degli alberi, al recupero di materiali, alla valorizzazione di alcune configurazioni rispetto ad altre.

Il secondo progetto si occupa di recupero del paesaggio storico. Nel 2018, Fondazione Benetton Studi e Ricerche propone il giardino di villa Farsetti come caso studio per testare ipotesi e strumenti riguardo al futuro dei giardini storici. Villa Farsetti, presso Santa Maria di Sala, si trova tra la linea delle risorgive che taglia la pianura e la centuratio romana a nord di Padova. In questo spazio, nel cuore della città diffusa veneta, le ville rappresentano, per la loro quantità, qualità, varietà e capillare diffusione nel territorio, un caso esemplare. La maggior parte di esse, nate tra Quattro e Cinquecento fino alla seconda metà del Settecento, hanno contribuito in maniera evidente a definire la costruzione e i caratteri del paesaggio della Terraferma veneta, di cui costituiscono ancora oggi un elemento determinante. Filippo Maria Farsetti, abate erede di una tra le più antiche famiglie toscane diventate patrizie su commessa, si ritrova attorno alla metà del Settecento a dover gestire i grandi lasciti del padre. Attratto dall'antico e dalle sue arti, decide di costruire una villa con caratteristiche e gusto romano, circondata da un'ampia distesa di «terre tenute a bosco e giardino»⁵ e di farne luogo di studio e insegnamento delle arti, dove coltivare pratiche anche legate alla botanica, tra le scienze la sua prediletta.

Villa Farsetti diventa, grazie alla dedizione del suo proprietario, un solido punto di riferimento a livello europeo. Il giardino si dota di spazi altamente specializzati e all'avanguardia per la coltivazione, il suo orto botanico diventa punto di scambio internazionale per l'introduzione di piante esotiche da paesi lontani che venivano poi diffuse nel resto d'Italia. Grandi furono anche le opere idrauliche che furono affrontate per la predisposizione del giardino, così come le nuove infrastrutture che riqualificarono

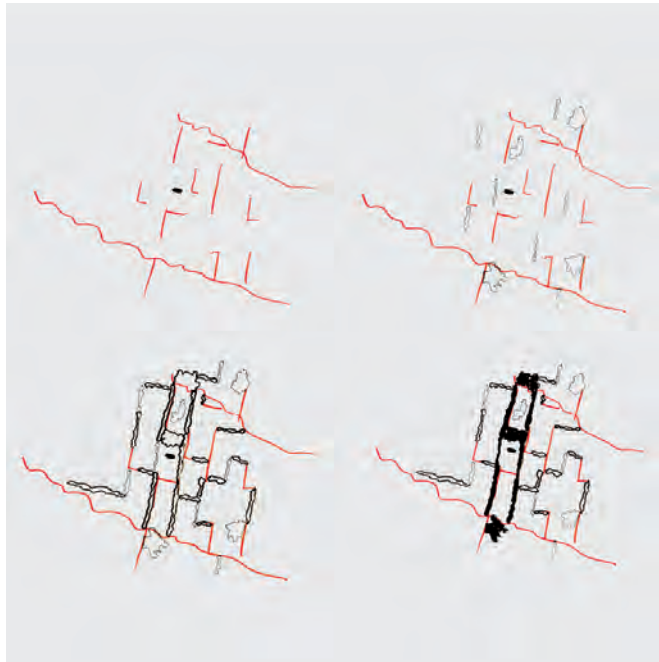
l'abitato circostante. Alla sfortunata morte del suo proprietario, la villa e il suo giardino con il grande asse principale, le statue e l'orto botanico entrano in grande rovina, riconvertiti a terreno agricolo e pascolo. Nella seconda metà del Novecento il complesso viene rilevato e il suo giardino tutt'oggi risulta ridisegnato secondo forme e modi derivati dall'unica incisione sopravvissuta datata 1833. Il progetto per il nuovo giardino storico prende le mosse dal territorio in cui la villa si adagia, costituito da un palinsesto di modificazioni e variazioni del sistema idraulico di cui la villa è stata parte attiva.

A questo processo si è affiancata nel tempo una analoga trama di strade e allineamenti: argini e divisioni dei campi sono diventati tracciati di una capillare rete di percorsi che si sono sparsi lungo il territorio in modo diffuso, opponendo resistenza alle nuove forme di sviluppo della città. La ricerca di connessione con questi elementi riporta la dimensione della villa e del suo giardino a una scala territoriale, rinforzando gli antichi assi principali che hanno guidato lo sviluppo degli spazi all'epoca di Filippo Farsetti. In un territorio fragile come Santa Maria di Sala, la progressiva impermeabilizzazione dovuta all'asfalto si esprime in maniera evidente attraverso casi esemplari durante i forti eventi meteorici. L'occasione di lavorare sulle grandi superfici del giardino, riproponendo un teatro d'acqua a memoria di quello probabilmente costruito nel Settecento, lavora su un duplice livello.

Una vasca o peschiera che riprende uno dei caratteri tipici della villa veneta, in casi di forte stress idraulico e intensità, ha la possibilità di ospitare metri cubi di acqua in eccesso, e di rilasciarli in un tempo successivo. Nel loro insieme, le nuove strutture rafforzano un sistema ecologico isotropico nel quale la connettività evidenziata approfitta sia della densità delle tracce resistenti, che degli strati che hanno modificato questi spazi. A queste scelte, una oculata selezione di specie si adatta ai nuovi ambienti, aumentando la biodiversità e facendo diventare lo spazio vegetale punto di accumulazione in memoria dei tempi passati. Un giardino, quale luogo privilegiato di coltivazione di idee, deve sempre essere rappresentazione del proprio tempo, solo in questo modo attraverso la sua lettura vi si potranno riconoscere valori, desideri e attese.



Pensare agli elementi e spazi della città, nonché a paesaggi come a materiali soggetti a nuovi cicli di vita, riesce ad aprire a nuove riflessioni progettuali per gli stessi e sui materiali che li compongono. L'insieme di queste operazioni permette di affrontare il progetto di architettura nella città e nel paesaggio, e di continuare il processo di stratificazione dello spazio considerando l'intero territorio come patrimonio, con la sua sedimentazione nel tempo: un 'palinsesto' della storia praticata e manipolata dagli uomini.



Note

- ¹ C. Olmo, Conservare le Storie, in C. Andriani (a cura di), Il patrimonio e l'abitare, Donzelli, Roma 2010
- ² M. Tafuri, Storia, conservazione, restauro in B. Pedretti (a cura di), Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura, Bruno Mondadori, Milano 1998
- ³ B. Secchi definisce nel 1991 il principio insediativo come modo di disporsi degli edifici e di essere degli edifici nella città
- ⁴ L'esperienza è stata guidata da P. Bürgi, L. Latini e G. Rallo, con la coordinazione di S. Zanon
- ⁵ E. Bassi, Ville della provincia di Venezia, Rusconi, Milano 1987

Didascalie

Fig. 1: Progetto Flaminio, Assonometria, Studio015PaolaViganò, 2015

Fig. 2: Recuperare resistenze: un paesaggio di acqua e culture nella città veneta, Concept di progetto, A. Tamiazzo con F. Caleffi, A. Lorenzon, C. Salemi, FBSR 2018

Bibliografia

- A. Corboz, Il territorio come palinsesto in Casabella n. 516, settembre 1985
P. Ciorra, S. Marini (a cura di), Re-cycle: strategie per l'architettura, la città il pianeta, Electa, Roma 2011
J. Dixon Hunt, V. Morabito, Sette lezioni sul paesaggio, Melfi Libria, 2012

Il progetto come strumento di riqualificazione dei paesaggi fragili

Nicoletta Trasi

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario, ICAR 14, nicoletta.trasi@uniroma1.it

La richiesta di fare una riflessione sul rapporto tra Progetto e Patrimonio, sia esso architettonico o paesaggistico, mi ha stimolato a riprendere in mano la mia Tesi di Dottorato¹ che in qualche modo già molti anni fa trattava questo tema del rapporto tra progetto e paesaggio applicato alle aree estrattive dismesse, e dunque a proporre un contributo sul ruolo fondamentale che 'discipline altre' come l'arte e l'ecologia, hanno nei progetti di trasformazione dei paesaggi fragili.

In queste trasformazioni, saper leggere e riconoscere le relazioni strutturali preesistenti rinvenibili in loco, è fondamentale, anzi è già una buona parte del progetto. Solo partendo da questo approccio in cui lettura e progetto sono fortemente connessi, tali luoghi, che rappresentano un vero e proprio patrimonio paesaggistico, possono ritrovare un significato nuovo, possono cioè essere reinventati.

L'attività di cavare pietre è antica quanto la presenza dell' uomo sulla Terra ed inoltre essa è qualcosa d' intimamente legato al fare architettura; come sostiene Francesco Venezia², il passaggio della materia dall'ordine delle cose naturali a quello dell'arte, va considerato, nel discorso di recupero delle aree di cava, esattamente come speculare: mentre prima la cava è stata essenziale e necessaria sicuramente per qualche opera di architettura, è adesso l'architettura che diventa necessaria alla cava. I due domini di investigazione che hanno maggiormente arricchito la riflessione e la produzione dei progettisti e paesaggisti contemporanei che lavorano in questi contesti, sono quello aperto dall'ecologia e dall'arte contemporanea, principalmente attraverso la *Land Art*.

La nascita e lo sviluppo dell'ecologia³ ha sottolineato l'importanza dei funzionamenti d'interdipendenza del vivente. Alcuni progetti di paesaggio contemporanei possono, pur riguardando solo dieci metri quadrati, investirene cento; altri sono dei luoghi semplicemente derivati dal loro ambiente (geografico, architettonico, strutturale...); tutti in qualche modo cercano di organizzare sistemi di messa in relazione.

Quanto alla *Land Art*, per molti paesaggisti e architetti, essa ha rappresentato una novità importante nell'erosione dei confini tra le arti e nelle forme di collaborazione tra le discipline.

I *land artists* ci hanno dimostrato che un'azione talvolta assai minima,

poteva mettere in evidenza le qualità di un luogo: il loro intervento non è più là per se stesso, ma come mezzo per 'rivelare' le qualità già presenti nei nostri paesaggi⁴. La *Land Art* si caratterizza per un'interazione dinamica con il paesaggio naturale ed i suoi elementi, il suo campo d'azione sono spesso la scala territoriale dell'ambiente naturale, pertanto essa cerca nuove forme espressive che coniughino il desiderio di allontanamento dall'oggetto artistico con la naturalità del paesaggio. Ciò conduce la ricerca artistica ad una sorta di espressività minimalista che si materializza nella scelta di interventi ipogei o semi-ipogei, nello schema dello scavo rispetto al filo del suolo o dell'affioramento minimo, che rappresentano una sorta di denominatore estetico comune a molti interventi *Land Art*. Il movimento di terra, lo scavo, il rinterro, tracce di terreno appena mosso affioranti dalla linea di terra: attraverso la manipolazione della terra si possono creare morfologie elementari e modificazioni degli strati superficiali del suolo che sottintendono una relazione con l'oggetto creativo, di tipo chiaramente topografico.

«Come fare di un elemento negativo qualcosa di positivo?» - si interroga Bernard Lassus⁵ - «la via d'uscita è poetica» risponde, indicando come unica possibilità la reinvenzione critica dell'esistente, che deriva dalla profonda conoscenza e dalla fiducia nella modellazione operata dalla cultura di quel territorio, ma anche dalla fede in una risposta poetica, condivisa dagli abitanti e dai visitatori. Reinventare un luogo è diventata l'attività prevalente degli architetti che operano sul patrimonio paesaggistico, poiché oggi le occasioni di lavoro sul territorio sono parziali e prevalentemente modificative, in quanto le grandi infrastrutture sono già avvenute; il lavoro sul riciclo degli spazi industriali in disuso è sempre più diffuso ed anche necessario, e così operazioni come il risanamento del suolo, o la bonifica del terreno diventano occasioni di lavoro in cui la riattribuzione di senso, talvolta il ritrovamento del senso perduto, divengono i nuovi temi del progetto.

Si tratta di mettere in campo una trasformazione di questo esteso patrimonio: è meglio progettare una buona trasformazione del paesaggio invece di cercare forzati restauri, sosteneva Bernardo Secchi con un paradosso di singolare valore paradigmatico: «forse tutto l'ambiente dovrà

essere progettato se vorrà essere conservato». In realtà, a mio avviso, affidare l'azione del 'conservare' al comportamento progettuale cessa di essere un paradosso nel momento stesso in cui il progetto individua, come avviene nei due esempi riportati di seguito, il complesso dei valori paesistici e ambientali come un sistema di interdipendenze in evoluzione dall'azione umana.

Il grande dibattito sulla conservazione e/o la riqualificazione è legato alla differenza tra fissità e processo di evoluzione. Come già detto, è indispensabile fare una analisi, una lettura approfondita, per identificare i processi di evoluzione fisica e delle pratiche di questi luoghi. Si tratta di una sorta di 'analisi inventiva': di volta in volta, si devono rispettare gli apporti del passato e si devono riprendere sotto un'altra forma; ciò che del resto aveva fatto chi ci ha preceduto. Si tratta di un intrecciamento. Per perseguire una creazione contemporanea, si dovrebbe 'reinventare' la logica d'articolazione tra le composizioni successive del luogo nel corso del suo sviluppo. Dall'analisi inventiva di cui ci parla Bernard Lassus discendono a mio parere una serie di considerazioni importanti ai fini progettuali, che in realtà sono alla base di molti progetti contemporanei che operano sul paesaggio.

La prima è che le sistemazioni progressive di un luogo non risultano da aggiunte successive di parti nuove, ma da una successione di riscritture su quello stesso spazio e di reinterpretazioni, attraverso la società che utilizza quegli spazi, del senso di quel luogo in ogni momento della sua storia. È dunque questa molteplicità e densità del sito che occorre rendere poeticamente sensibile, perseguendo il presente.

Si tratta di un processo che è l'insieme dei movimenti interattivi del luogo. Tenere in conto questo processo implica non fermare il luogo, non fissarlo. Si potrebbe quasi dire che lo si prende per mano nel suo cammino.

In tale ottica il ruolo del progetto prenderà forma in questo movimento e nel gioco dei diversi processi.

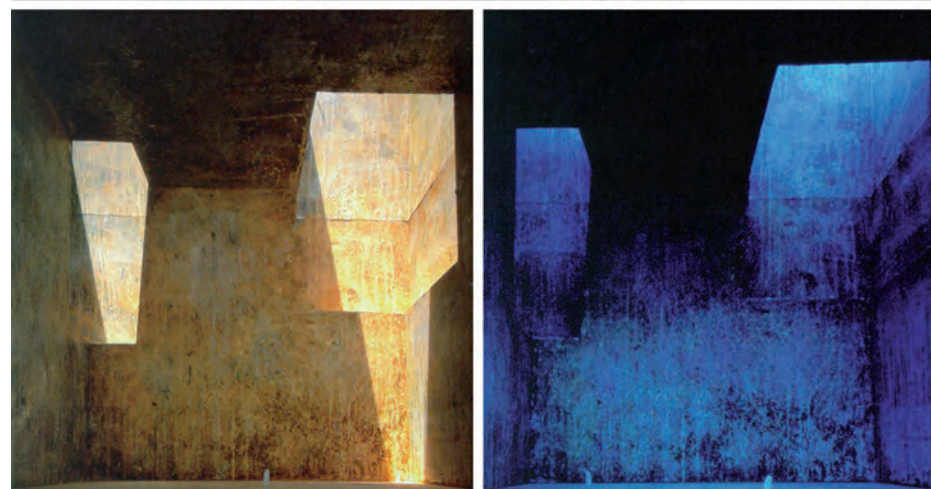
Tale azione potrà tendere anche a rimobilitare certi fattori fermi da tempo, o eventualmente ad aggiungerne altri, tutto ciò comunque aggiungendosi ad un processo di ciò che è già lì.

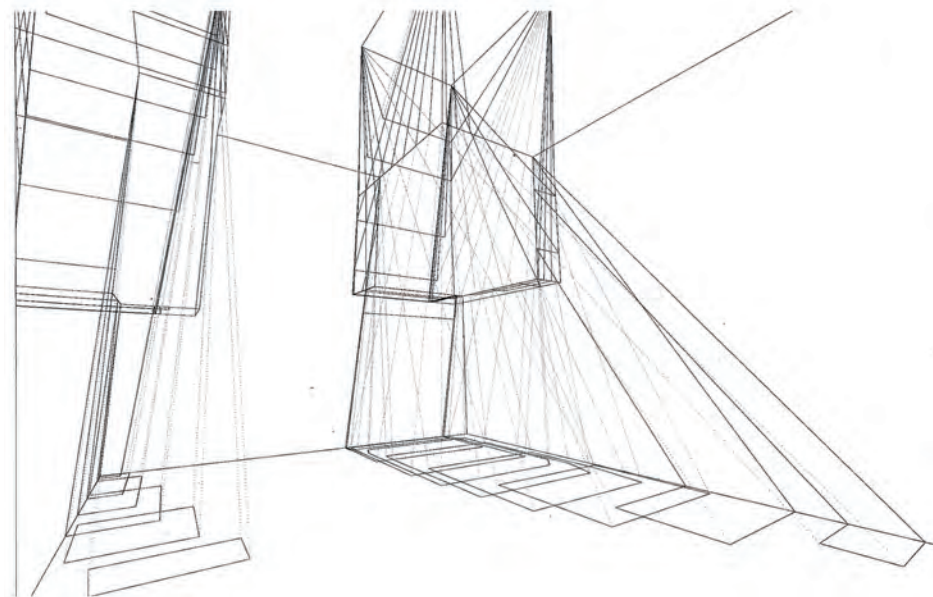
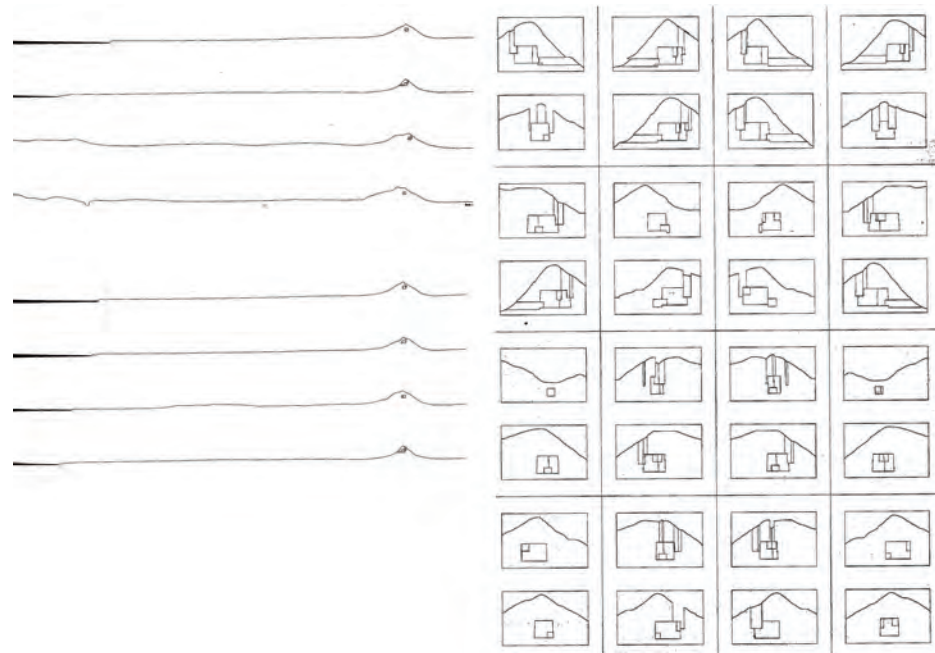
Gli esempi presi in considerazione, ambedue caratterizzati da interessanti esiti progettuali, eppure molto diversi tra loro – il primo più improntato al linguaggio *land art* e il secondo più vicino ad uno spirito ecologico - sono conseguenza di questo intreccio tra lettura e progetto, e sono anche il frutto di una vera intersezione di discipline.

Il progetto di Tindaya Mountain a Fuerteventura, è frutto del lavoro di una equipe formata da un ingegnere civile (José A. Fernandez-Ortenez), un architetto (Lorenzo Fernandez-Ortenez) e uno scultore (Eduardo Chillida): una cava di marmo abbandonata viene trasformata in spazio da visitare e percorrere e in cui il visitatore è guidato ad interagire con la natura, un luogo tra la terra e il cielo da dove si può contemplare l'orizzonte. Utilizzando l'interno di una cava, Chillida cerca di rispettare lo stesso fenomeno che i nostri antenati veneravano: la relazione vitale tra le profondità della terra ed il sole, il mare e la luna.

È uno spazio sotterraneo con molta luce, ubicato dentro alla montagna in un modo tale da non essere toccato da linee di faglia e friabilità della roccia. Particolare attenzione è stata data ai punti in cui le aperture si rivelano nella superficie della montagna: l'apertura *Sun* è situata sul lato sud della montagna e l'apertura *Moon* sul lato nord, in cerca di una luce più fredda, e la loro enfasi è nella luce, come nel Pantheon romano. La stretta apertura che cerca l'orizzonte e contempla l'infinità del mare, giace nascosta in una piega del lato ovest della montagna, traendo profitto dalla preesistente cava e dal percorso che fu usato come accesso. Chillida ha voluto trasformare Tindaya in un'esperienza piuttosto che in una percezione: è uno spazio che cambia con il sole, con la luna, con il movimento delle nuvole, con il rumore del vento, con il mare, con il giorno e con la notte.

Il secondo progetto riguarda il recupero della cava di pietra, abbandonata da tempo, nella baia Sistiana nei pressi di Trieste, per farne un giardino marittimo ed un complesso turistico. Il team di architetti era formato da Renzo Piano il quale, con gli architetti B. Plattner e N. Okabe e con l'ingegnere A. Vincent, si è occupato della progettazione dell'albergo posizionato sulla falesia della cava, e il paesaggista Michel Desvigne che ha progettato il giardino marittimo da ricavare ai piedi della cava.





La singolarità di questo progetto sta proprio nella creazione del giardino marittimo: l'idea originaria di Desvigne era quella di far entrare il mare e quindi di scavare l'attuale piattaforma rocciosa esistente. La lettura attenta e approfondita dei luoghi ha nutrito il progetto: l'osservazione della vicina laguna di Venezia, e il ricordo delle saline di Trieste hanno condotto il progettista ad immaginare una successione di bacini di livello crescente, scavati nello spessore della piattaforma rocciosa, nei quali poteva aumentare o calare la marea. La forma individuata da Desvigne diventa anche un sistema ecologico e sostenibile per favorire i processi di riproduzione di flora e fauna: l'ultimo di questi bacini riceverà l'acqua dolce da una risorgiva che sgorga ai piedi della falesia ed ogni giorno, l'acqua dolce accumulata, sarà liberata per eliminare i depositi alluvionali portati dalla marea il che consentirà di instaurare nelle vasche quel gradiente di salinità adatto allo sviluppo della specifica flora lagunare. È la messa in scena viva di fenomeni naturali ciclici (movimenti delle maree, marnazione, ecc.), ed è anche un paesaggio in continua interazione tra elemento artificiale (vasche) e naturale (mare) che lo porta a modificarsi continuamente a seconda delle maree.

Come accennato prima, il disegno, la forma del giardino è ottenuto per trasposizioni grafiche di siti esistenti, saline e lagune, ma anche di certi lavori di artisti della *Land Art*, come Smithson e Heizer.

Un perfetto connubio tra lettura e progetto; tra arte ed ecologia.

Dalla breve descrizione di questi due progetti, è evidente che il riconoscimento e la capacità di 'leggere' il valore delle relazioni strutturali preesistenti rinvenibili in loco, sono stati gli elementi basilari per il progetto. Solo partendo da questo approccio in cui lettura e progetto sono fortemente connessi, tali luoghi, che rappresentano un vero e proprio patrimonio paesaggistico sempre più presente nei nostri territori, possono ritrovare un significato nuovo, possono cioè essere poeticamente 'reinventati' e soprattutto utilizzati dalla gente che si riconosce in essi: ciò significa che il progetto è riuscito a creare un luogo significativo, come avrebbe detto Norberg Schulz: «per aiutare l'uomo ad abitare».

Note

¹ La tesi è stata pubblicata: Nicoletta Trasi (2001), *Paesaggi rifiutati-Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei. Le aree estrattive dismesse nel paesaggio: fenomenologia di un problema progettuale*. Roma, Editrice Librerie Dedalo. Altre pubblicazioni sul tema sono: Nicoletta Trasi. 2003. (a cura di), "Il paesaggio modellato", *Metamorfosi. Quaderni di architettura*, n.47 (ottobre) : 1-82. Nicoletta Trasi. 2000. "Le cave reinventate: dalla logica dello sfruttamento ad una necessità poetica" *Controspazio* 4 (luglio) : 36-59.

² Francesco Venezia (1990), "L'edificio e la cava" in *Scritti brevi 1975-1989*, Napoli, Edizioni Clean.

³ Le preoccupazioni legate alla riqualificazione delle aree fragili, sono sopraggiunte in tempi relativamente recenti, e cioè dagli anni '70, con la crescita dei movimenti di opinione ecologisti riguardanti la necessità di conservare e proteggere le fonti di energia non rinnovabile, e fra queste anche il territorio. Da qui è sorto l'impegno a recuperare in qualche modo tutte quelle aree abbandonate che potessero tornare produttive o servire all'insediamento di qualche funzione utile, anche solo al ristabilimento di equilibri eco sistemici.

⁴ L'artista americano Robert Smithson, padre della *Land Art*, già negli anni '70 era particolarmente interessato ai paesaggi antropizzati; nel suo libro *The writings of R.Smithson*, edizione N.Holt, New York, 1979, sosteneva che «in tutto il paese ci sono aree estrattive, cave in disuso, laghi e fiumi inquinati. Una utilizzazione di questi luoghi così devastati potrebbe essere il riciclaggio di terra e acqua in termini di *earth art*». La sua celebre *Spiral Jetty*, realizzata nel mar Morto in una cava di sabbia, ne è un mirabile esempio.

⁵ Bernard Lassus (1991), "Les continuités du paysage", in *Urbanisme* n. 250, settembre 1991.

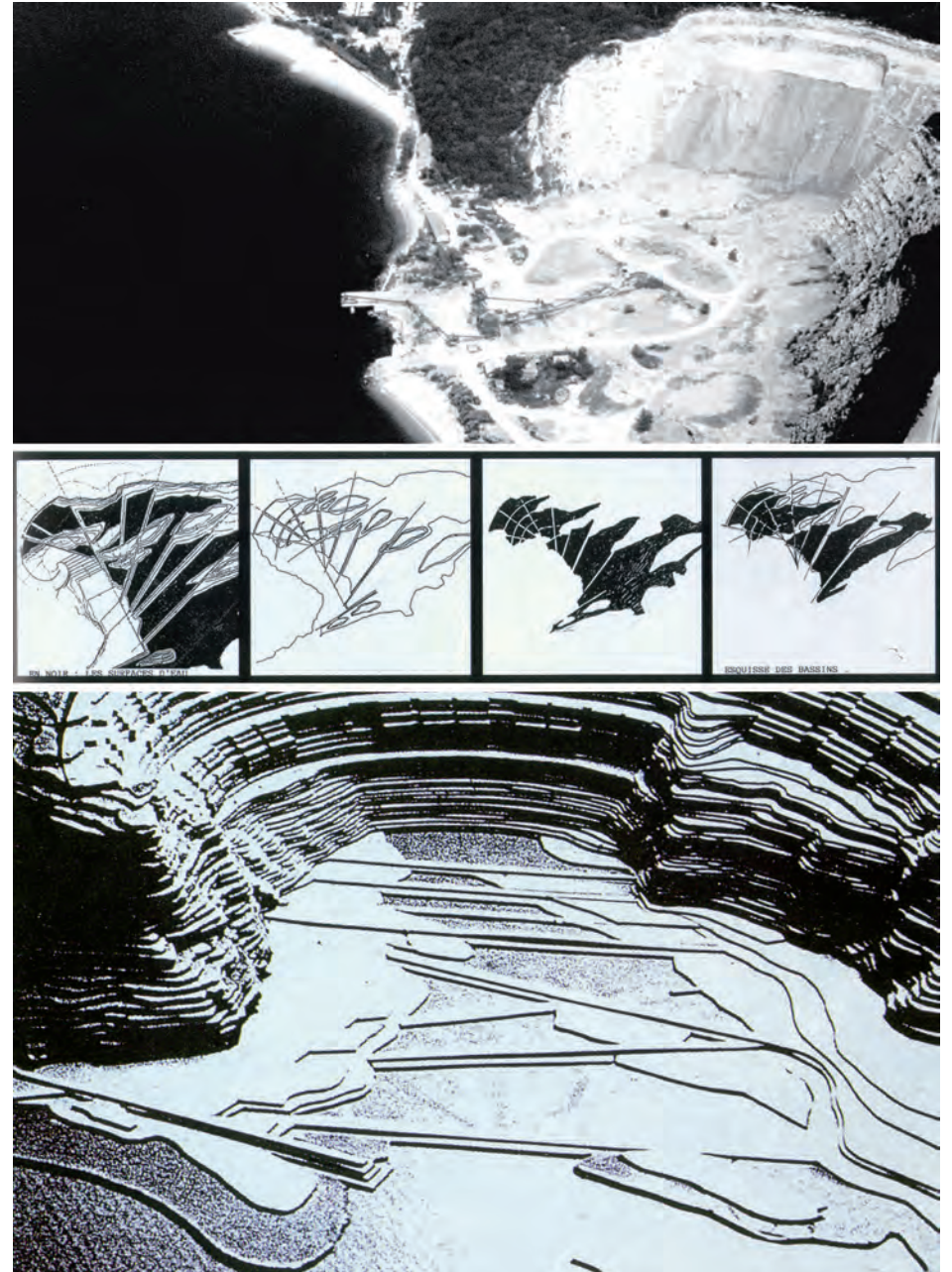
Didascalie

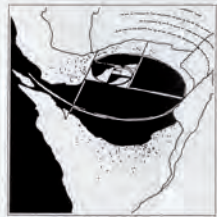
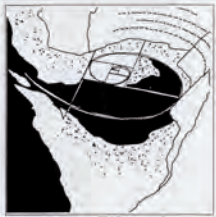
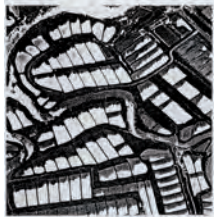
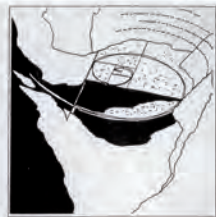
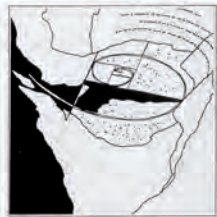
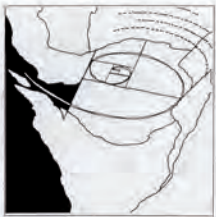
Fig. 1: Tindaya Mountain, Fuerteventura,1996. In alto a sinistra: vista dell'interno della cava di marmo; in alto a destra: il plastico visto dall'alto; al centro: la montagna si erge dal piano semidesertico di quasi 400 m.; in basso: le due aperture Sun e Moon in due diversi orari della giornata.

Fig. 2: Tindaya Mountain, Fuerteventura,1996. In alto a sinistra: studi preliminari; in alto a destra: sezioni longitudinali che mostrano le relazioni tra il progetto la montagna e i dintorni; in basso: prospettiva di studio delle proiezioni delle ombre all'interno dello spazio.

Fig. 3: Baia Sistiana, Trieste,1995. In alto: la cava in disuso; al centro: studi per il tracciato delle vasche, in nero le superfici d'acqua; in basso: plastico del profilo delle vasche.

Fig. 4: Baia Sistiana, Trieste,1995. In alto: il tracciato delle vasche; in basso: i riferimenti per il giardino marittimo: la Spirale di R. Smithson e le Saline di Trieste; la successione del riempimento delle vasche per la marea.





Il progetto dello spazio aperto

Michele Ugolini

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, ICAR 16, michele.ugolini@polimi.it

Negli ultimi trent'anni un vasto panorama di progetti, realizzazioni e un considerevole fervore di iniziative sta producendo un forte cambiamento della configurazione di cospicue porzioni degli spazi aperti, pubblici urbani delle città europee e di tanti centri minori, come testimoniato dall'elevato numero di concorsi di architettura indetti dalle pubbliche amministrazioni nei quali si sono impegnati, in particolare, tanti giovani architetti.

Un fenomeno in costante diffusione che negli ultimi anni ha coinvolto anche importanti parti di territori al di fuori delle città con progetti in bilico tra riqualificazione ambientale e valorizzazione paesaggistica.

Alle spalle di questa situazione, soprattutto in Italia, si colloca la pesante eredità determinata dalla veloce crescita economica che ha coinvolto parti del nostro paese a partire dagli anni '50 del secolo scorso rompendo in breve tempo un fragile equilibrio secolare. Alle condizioni di veloce crescita urbana che hanno coinvolto i piccoli e grandi centri principalmente del nord, oltre ad alcune aree urbane del centro sud, hanno fatto riscontro situazioni di abbandono di vaste porzioni di territori agricoli e montani. Nel volgere di pochi decenni molti ambiti del territorio italiano sono stati lasciati all'incuria mentre altri si sono fortemente urbanizzati subendo un incessante processo di modificazione dal quale è scaturito una messa in crisi dei processi di identificazione collettiva nella loro proiezione e dimensione spaziale.

La cultura architettonica italiana ed europea si è cimentata ormai da lungo tempo intorno alla riqualificazione dei luoghi della città investiti da questi fenomeni che hanno connotati spaziali ma anche importanti risvolti sociali. Così come la cultura dell'urbanistica ha tentato di regolarli attraverso la pianificazione con l'aspettativa che i piani fossero di per se stessi strumenti sufficienti a governare in maniera precisa le trasformazioni dei territori.

Oggi assistiamo in maniera sempre più frequente a eventi atmosferici di grande intensità che, da un lato, hanno a che fare con i cambiamenti climatici ma, dall'altro, si innestano su situazioni di incuria delle condizioni fisiche di alcuni territori e su situazioni di densità del costruito e di impermeabilizzazione del suolo così rilevanti da moltiplicarne gli effetti

negativi, a volte persino devastanti. Inondazioni, frane, smottamenti ne sono i segni immediatamente visibili, insieme ai danni provocati all'ambiente, agli edifici e persino alle persone, con costi economici altissimi. Unitamente a questi fenomeni di degrado ambientale, si sono evidenziati parimenti situazioni di fragilità ecologica con forte perdita di biodiversità, non solo in ambito urbano. Il consumo di suolo ne è certamente una delle principali cause avendo spezzato importanti corridoi ecologici, a cui non è però estraneo l'apporto dato da una agricoltura intensiva che ha posto, per molto tempo, quale suo primario obiettivo la massima produttività dei suoi terreni con azioni di taglio indiscriminato di un importante patrimonio arboreo e l'uso consistente di fertilizzanti di origine non naturale. Non è questa l'occasione per tentare una riflessione approfondita intorno a questi fenomeni ma è importante portarli all'attenzione in relazione alla sfida che si è già aperta su un possibile futuro di sostenibilità ambientale in cui anche il progetto di architettura e di paesaggio, insieme ad altre discipline, deve essere coinvolto.

Connessioni ecologiche, naturalistiche, acqua e drenaggio urbano, consumo di suolo e spazio aperto, armature verdi e blu, mobilità dolce, rappresentano oggi altri elementi di riflessione imprescindibili nel percorso di conoscenza e progetto rispetto a quelli più tradizionalmente praticati dalla cultura architettonica. Ecologisti, naturalisti, geologi, ingegneri idraulici, civili e ambientali, agronomi ed esperti forestali, sono figure che rappresentano saperi ormai essenziali per acquisire cognizione del complesso palinsesto che caratterizza il vasto e articolato mondo che ci circonda e in cui inconsapevolmente viviamo.

Questo ampio sistema di competenze concorre alla trasformazione fisica dei luoghi secondo un approccio eminentemente specialistico, a cui il progetto di architettura e di paesaggio non può delegare il proprio specifico contributo alla consapevolezza della conformazione fisica del territorio e alla costruzione dei suoi significati. In altre parole non può abdicare al proprio ruolo di definizione della forma dello spazio, in ambito urbano e rurale, quale luogo di vita delle persone e delle comunità. A questi fenomeni di messa in crisi dei sistemi di città e di paesaggio, e più in generale delle condizioni ambientali, fa da contraltare il rico-

noscimento della ricchezza che i nostri territori antropizzati portano con sé: una stratificazione di segni e relazioni, di memorie materiali e immateriali storicamente accumulatosi.

Tale patrimonio è oggi messo in discussione dalla perdita d'identità e valore dei luoghi della città e del paesaggio che cambiano così rapidamente, rompendo quel continuo divenire di un tempo lungo e lento che ne aveva garantito l'accumularsi. Una messa in discussione che richiede una riflessione e un ripensamento che non può esprimersi solo alla scala urbana o del territorio ma si deve realizzare anche in intorni più limitati, spazialmente definiti in ambiti riconoscibili per coniugarne specifici valori di abitabilità.

Il progetto di architettura e di paesaggio riferito agli spazi aperti, intesi come sistema complesso di relazioni, per propria intrinseca condizione interscalare, pone in essere la necessità di un confronto costante e continuo tra la piccola scala, quella delle contenute dimensioni del passo dell'uomo, e la scala più grande, quella che si affronta solitamente attraverso la lettura planimetrica d'insieme degli ambiti urbani e di paesaggio che si compattano e si dilatano sino a intravedere l'orizzonte. Essi richiedono anche di lavorare per segni più intimi e delicati che solo la materia fisica, di cui l'architettura è costituita, consente.

«Le diverse scale cioè non sono solamente istruzioni per la realizzazione, o rappresentazioni in piccolo, rispetto al vero, [...] ma funzionano come diverse scritte, con distinti piani di indagine[...]»¹

La notazione di Vittorio Gregotti ci riporta all'essenza della questione delle diverse scale progettuali da affrontare, sottolineando le diverse potenziali identità che ciascuna deve indagare. Sembra però mantenerle distinte, non renderle tra loro permeabili, come se le diverse 'scritte' non appartenessero complessivamente a uno stesso corpo territoriale affrontato a diversi livelli problematici.

Scoprire luoghi incompiuti, saperli vedere e riconoscere è la prima operazione necessaria per poterli studiare e comprendere nella loro dimensione spaziale, urbana e di paesaggio (nelle loro componenti naturali e artificiali), per poterli interpretare e valorizzare.

I luoghi sono espressione di ricchezza e di diversità, con le loro peculiarità e caratteristiche (contestuali, culturali, storiche, fisico materiche, geologiche, di suolo, luministiche e metereologiche), e lo spazio rappresenta una condizione fondativa di una dimensione architettonica più generale.

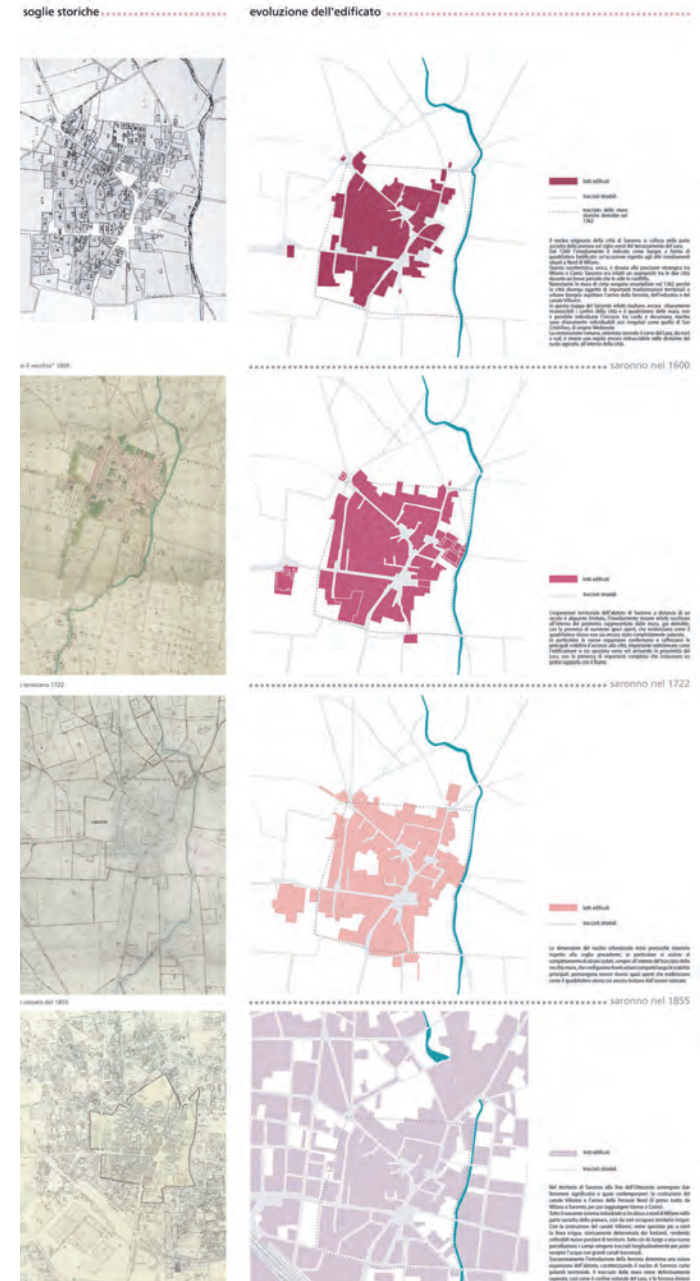
Si tratta allora di disvelare, a volte anche solo per frammenti, potenziali identità inesprese per arrivare a materializzarle nella realtà e farle uscire dal loro stato latente.

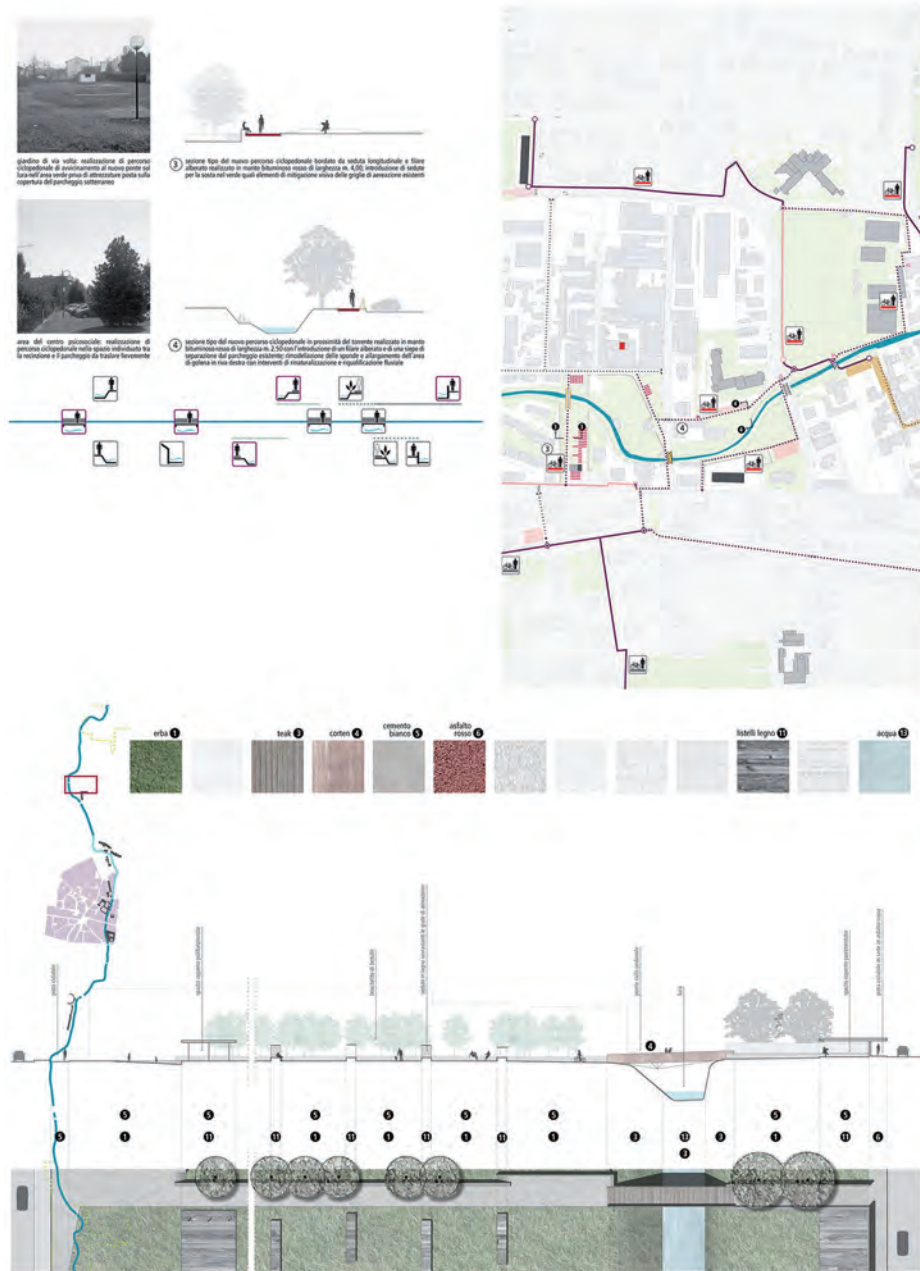
È sempre il progetto di architettura – nelle piazze, lungo le strade, sotto i portici, nei parchi, nei prati, nelle montagne – lo strumento di conoscenza e interpretazione del reale, che partendo da un approfondimento analitico-interpretativo, rinnova e modifica i dati contestuali per approdare alla ridefinizione critica e consapevole degli elementi architettonici, spaziali e paesaggistici ed è capace di rivelare, aprendoli a nuova fruizione e caricandoli di nuovi valori, possibili altri usi e significati dei luoghi e degli ambiti della nostra vita collettiva aperti al cielo e all'orizzonte.

Ragionando su quanto espresso, costituiscono esempi di riferimento alcune esperienze di ricerca analitico-progettuale direttamente condotte in ambito universitario in occasione di progetti selezionati nell'ambito di bandi di finanziamento della Fondazione Cariplo di Milano, dedicati al tema degli spazi aperti in Lombardia.

Il primo caso² riguarda l'elaborazione di un masterplan di riqualificazione fluviale che assume il torrente Lura come risorsa per la valorizzazione paesaggistica e il contenimento del degrado ambientale nel tratto di attraversamento dell'abitato di Saronno in provincia di Varese. Nel lavoro di analisi e progetto si è posta attenzione a una molteplicità di aspetti fruitivi, si sono scoperti e ridefiniti spazi aperti pubblici, si è organizzata reinterpretando trame esistenti e configurandone di nuove, una pluralità di percorsi ciclopedonali che insieme al torrente costituiscono elementi di connessione tra la città, le sue parti e i suoi ambiti verdi periurbani.

Il progetto non si è però limitato alle connessioni principali, a lavorare solo sulla misura lunga e alla riqualificazione complessiva del torrente ma ha riletto alle diverse scale le identità esistenti riconiugandole in un nuovo





sistema di relazioni attraverso sequenze di nuove stanze urbane che si susseguono lungo il suo corso, disegnando luoghi specifici, piazze, waterfront, viali, ma all'interno di una strategia complessiva lunga quattro chilometri.

Il secondo caso³ riguarda l'elaborazione di uno studio di fattibilità per una nuova via d'acqua artificiale denominata Canale Dardo da realizzarsi tra il Canale Villoresi e il Naviglio Grande a est della città di Milano, quale occasione concreta per pensare a una connessione ecologica naturalistica, idraulica e fruitiva paesaggistica attraverso la riqualificazione di aree periurbane degradate, la promozione di valori ecosistemici fortemente a rischio e l'attenzione alla qualità del paesaggio antropico e naturale. Lo studio si pone quale riflessione interdisciplinare sull'inserimento di una nuova infrastruttura d'acqua all'interno del paesaggio.

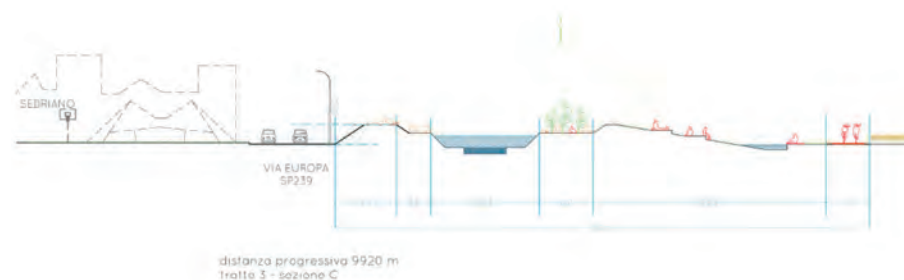
Partendo da richieste e contesti differenti, i progetti trovano una matrice comune nel valorizzare le potenzialità di un territorio legate all'ambiente, attraverso il riconoscimento di corridoi ecologici, fluviali, parchi e aree protette come trama connettiva di un nuovo sistema di relazioni, nel contenere il consumo di suolo, nel proporre e ridisegnare una rete di mobilità dolce, nel sottolineare le emergenze storiche come elementi di identità ineludibile. Ma dalla scala territoriale i progetti arrivano a definire luoghi specifici in cui l'uomo riconosce un proprio ambito di riferimento, una misura controllabile fatta di prossimità e di relazioni ravvicinate. Si disegnano luoghi in cui stare e si predispongono sequenze significative, si disvelano stanze abitabili verdi in cui i continui passaggi dimensionali diventano presupposto imprescindibile.

Il territorio lombardo con cui ci si confronta, compreso tra il Ticino e l'Adda, è una complessa sedimentazione di segni, la cui ricchezza e valore storico sono talvolta compromessi da logiche di necessità infrastrutturali, produttive, di crescita urbana.

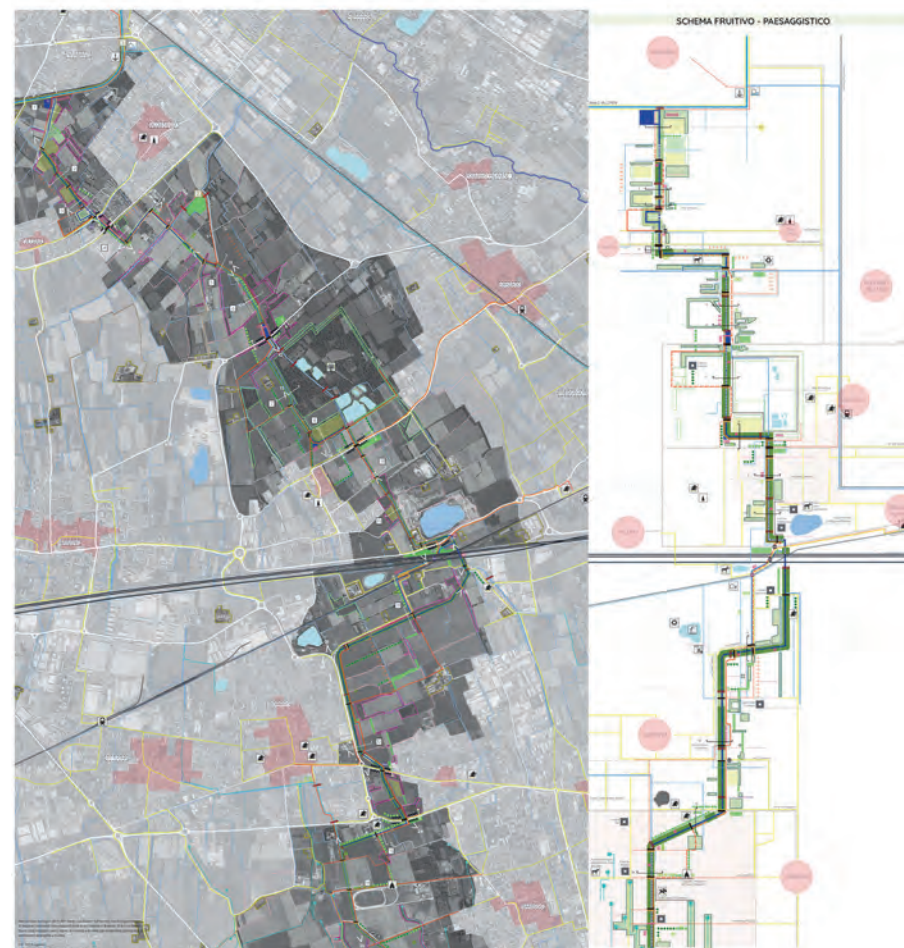
Particolare matrice comune che connota queste sperimentazioni progettuali consiste per entrambe nel lavorare intorno a vie d'acqua: siano esso torrenti o nuovi canali.

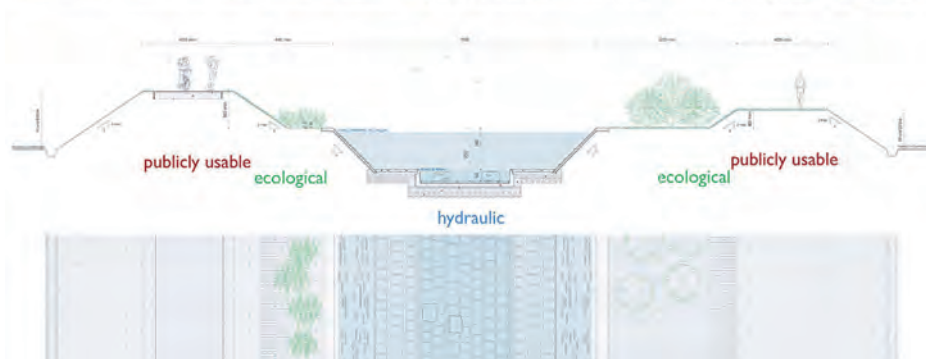
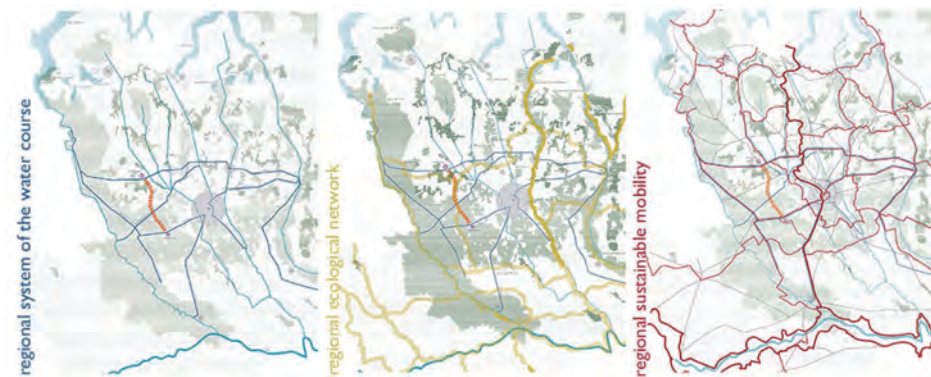
L'acqua possiede uno straordinario potenziale di ricchezza per la strutturazione di un territorio, nell'offrire spunti di progettazione di spazi pub-

blici sia nei centri abitati che nel paesaggio, di valorizzazione virtuosa di processi ecologici e di biodiversità. E' anche occasione di tutela attraverso gli strumenti della pianificazione – aree protette, riserve, siti di interesse comunitario, parchi – che ne riconoscono il fondamentale valore ambientale. Ma è anche elemento fragile, in molte situazioni risulta fortemente compromesso, a rischio per le criticità a cui è sottoposta: le cesure date dal passaggio di grandi infrastrutture, la presenza di zone industriali o agricole inquinanti, di cave, ecc.. L'aumento esponenziale dell'urbanizzazione, la fine di un eroico periodo industriale, l'abbandono delle vecchie cascine, i diversi metodi di coltivazione meccanizzata, l'accresciuto emungimento delle acque dalle falde, le lacune a livello di gestione dell'ambiente, hanno lasciato profondi segni in questi territori. Nelle zone periurbane gli spazi verdi, aperti, permeabili, sono spesso residuali e a rischio di essere assorbiti nel costruito che tende a non lasciare soluzioni di continuità, aggregandosi lungo le arterie principali di connessione. Allo stesso modo i corsi d'acqua naturali, nonostante siano da lungo tempo normativamente protetti da una fascia di tutela⁴, sono stati utilizzati dai sistemi industriali, deviati nel loro corso, forzati in canalizzazioni di cemento, coperti, sprecando quel potenziale ecologico e di fruizione che ogni via d'acqua naturale possiede. E' importante sottolineare un aspetto di particolare interesse legato alla conformazione geometrica delle vie d'acqua: il loro sviluppo essenzialmente lineare, anche se sinuoso e articolato per i corsi d'acqua naturali, piuttosto che geometrizzato per quelle artificiali, raffigura un lungo attraversamento di territori e centri abitati, un cambiare di situazioni al contorno. Tale specificità di forma rappresenta una possibilità di riflessione progettuale che costringe a leggere un territorio nella sua dimensione e carattere d'insieme e contemporaneamente anche nelle caratteristiche specifiche che ne contraddistinguono ogni singola parte. Una doppia anima, una condizione simultaneamente transcalare che utilizza la forza 'legante' della presenza dell'acqua per definire identità multiple e al contempo complessivamente unitarie. Le vie d'acqua, in particolare quelle naturali, prescindono dai confini amministrativi imposti dalla legislazione e impongono al progetto il



distanza progressiva 9920 m
tratto 1 - sezione C





superamento di una pianificazione settoriale e di una progettazione specialistica. Si tratta di affrontare un sistema di relazioni complesso e multifunzionale, attraverso un coinvolgimento necessariamente interdisciplinare, in grado di definire adatte strategie ecologiche ambientali e, al contempo, architettoniche e spaziali, capaci di ristabilire attraverso il progetto efficaci e sostenibili relazioni tra luoghi di vita dell'uomo – architettura, città, paesaggio – e risorse naturali.

Note

¹ Vittorio, Gregotti, (1984), "Scale di rappresentazione", in Casabella n° 504, luglio agosto, 1984.

² Bando di finanziamento Fondazione Cariplo 2010, Area Ambiente: «Qualificare Spazi Aperti in ambito urbano e periurbano». Titolo della ricerca «Tra Città e Natura. Il Lura come segno urbano abitabile. Recuperare il ruolo del torrente Lura nel tratto di attraversamento dell'abitato. Masterplan Riqualificazione fluviale del nodo di Saronno».

³ Bando di finanziamento Fondazione Cariplo 2014, Area Ambiente: «Connessione ecologica». Titolo della ricerca «Progetto Dardo. Working Waterlines. Connessione ecologica idraulica fruitiva tra il Canale Villoresi e il Naviglio Grande».

⁴ Regio Decreto del 1904 n. 523.

Didascalie

Fig. 1: Il Lura e Saronno, segni e tracce attraverso la lettura dei catasti storici: il palinsesto

Fig. 2: Masterplan di riqualificazione fluviale del torrente Lura: stralcio della planimetria di progetto, sezioni schematiche e sezione trasversale di una stanza urbana.

Fig. 3: Progetto Dardo. Working Waterlines: tratto nord planimetria di progetto, schema fruitivo paesaggistico e sezione sintetica.

Fig. 4: Progetto Dardo. Working Waterlines: dalla scala territoriale alla sezione in scala 1:50. Attraverso l'interscalarità si definiscono le componenti del progetto: idraulica, ecologica ambientale e fruitiva paesaggistica.

Bibliografia

Martin, Prominski, (2012), *River, Space, Design: Planning Strategies, Methods and Projects for Urban Rivers*, Basel, Birkhauser.

Kelly, Shannon, Marcel, Smets, (2010), *The Landscape of Contemporary Infrastructure*. Rotterdam, NAI Publishers.

Vicenzo, Todaro (2010), *Reti ecologiche e governo del territorio*, Milano, Franco Angeli.

Nyka, L., (2007), *Water for Urban Strategies*. Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität.

Aldo, Aymonino, Valerio Paolo, Mosco, (2006), *Spazi pubblici contemporanei. Architettura volume zero*, Milano, Skirà.

L'altro patrimonio (moderno) oltre i Sassi di Matera

Ettore Vadini

Università degli Studi della Basilicata, DiCEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, ricercatore universitario, ICAR 14, ettore.vadini@unibas.it

Con *A proposito di La Martella* Giancarlo De Carlo, sul n.200/1954 di Casabella-Continuità, scrive una delle pagine più significative di critica architettonica del Novecento. In particolare, un De Carlo poco più che trentenne, afferma: «La tensione dei nostri interessi ha ormai assunto una direzione diversa: le questioni di città ideale ci premono assai meno delle questioni di città reale - impure, complicate, ma vere - nelle quali siamo coinvolti»¹. E poi, riferendosi al 'fatto concreto di La Martella': «Gli urbanisti che hanno costruito questo villaggio non hanno pensato di realizzare un loro sogno di città ideale. Di fronte al problema di dover costruire un organismo che ospitasse una parte dei contadini sfollati dai Sassi di Matera, hanno cominciato il loro lavoro dallo studio dei limiti reali di questo problema. Prima di raccogliere dati, sono entrati in contatto sensibile, diretto, con la città, con i Sassi, con i contadini per i quali avrebbero dovuto costruire. [...] Se fossero partiti da una indagine obbiettiva i dati li avrebbero confortati nella incrollabile sicurezza che non c'era nulla da salvare nella comunità malata che si doveva trasferire. La conoscenza sensibile ha insinuato loro il dubbio che il trasferimento significava in qualche modo violenza e che era necessario preservare con infinita cautela gli irriproducibili valori della comunità originale. Questa coscienza ha controllato e diretto tutta la loro azione»².

De Carlo mette in luce 3 questioni che appaiono straordinariamente attuali: che l'architettura contemporanea non è attenta alle dinamiche sociali della città reale; che l'esperimento di La Martella è un avvenimento esemplare da indicare come primo segno di una nuova concezione del progetto; che quel borgo non è la materializzazione «dell'ultima grande utopia dell'Illuminismo: la Città dell'Architettura»³, secondo gli schemi di un'ideologia astratta, piuttosto un esempio di risoluzione del rapporto uomo-spazio attraverso un percorso affrontato con più discipline e in particolare con quelle sociali. Come preciserà Gorio in *Autocritica* «La Martella non è un fatto estetico di rilievo. Per dir meglio, chi volesse considerare questo villaggio in termini di eleganza formale, molto probabilmente resterebbe deluso e certo sarebbe fuori strada»⁴. La Martella, infatti, è più una risposta concreta dell'Architettura ai problemi reali di una società, un patrimonio. Ma il punto qui, a Matera, è proprio questo: cosa intendiamo

per patrimonio? È di questo che vogliamo parlare attraverso una vicenda tanto importante quanto 'scomoda' dell'architettura italiana, ovvero di un progetto di architettura frutto di un'intersezione di saperi.

Antefatti

Quello de *La vergogna cancellata* (A. Pontrandolfi, 2002) a Matera è il noto periodo intorno agli anni '50 che, in virtù di una Legge speciale⁵, vede contemporaneamente lo sfollamento dei Sassi e la realizzazione di borghi e quartieri nell'agro. Un periodo, questo forse è meno noto, che rappresenta un passaggio fondamentale dell'architettura e dell'urbanistica italiana e che pone questa città al centro di un dibattito. In particolare, è il periodo di *Matera e Adriano Olivetti* (Bilò, Vadini, 2016), dunque del borgo La Martella, che svelerà soprattutto un metodo nuovo di costruire l'abitare. Siamo negli anni del dopoguerra e Adriano Olivetti, ai vertici dell'UNRRA-Casas⁶ e dell'INU, contribuisce anche qui a dare un diverso indirizzo alla Ricostruzione, con una visione più organica di quanto si andava facendo con le politiche della Riforma nel Mezzogiorno: «metodi di insediamento a fitton di rapa che gli Enti di Riforma hanno praticato»⁷ li definirà Gorio.

Il 17 maggio 1953, com'è noto, s'inaugura il Borgo La Martella; il primo, tra i borghi rurali e i quartieri ricompresi sotto la Legge 619/52⁸, che prevede al programma di risanamento dei Sassi di Matera. Quel giorno De Gasperi è lì a consegnare simbolicamente le chiavi delle case alle prime famiglie contadine assegnatarie, senza qualche difficoltà, sfollate dalle loro 'case da chiudere'. Un momento solenne che però non esaurirà il serrato dibattito intorno alla realizzazione di quel borgo, in quella città-laboratorio, «il cui interesse trascende ampiamente il ristretto limite provinciale e si inserisce con notevole peso in un ben preciso filone della cultura italiana»⁹.

Nonostante lo strascico politico-culturale - «Dovete sapere che La Martella non è stata accettata né da destra né da sinistra»¹⁰ - il progetto di Quaroni, con Gorio, Agati, Lugli e Valori, rappresenta un elevato esempio di architettura partecipata e «la prima iniziativa del dopoguerra che ha affrontato il problema della casa insieme a quello del lavoro e dell'edu-

cazione sociale»¹¹. Dunque, Adriano Olivetti nel 1950 - quando lancia la Lettera 22, rafforza un'idea d'impresa aprendo biblioteche, asili e colonie estive per i dipendenti - arriva a Matera, nella 'capitale simbolica del mondo contadino', e la trasforma, secondo un principio dialogico, con azioni concrete. Matera, in condizioni igienico-sanitarie critiche, diventa quindi l'occasione di un risanamento e un riscatto morale del Mezzogiorno; diventa cioè un laboratorio che supera ogni autoreferenzialità, in cui è il metodo interdisciplinare a guidare. Attraverso la sua azione Olivetti trasferisce competenze e crea, con un fertile confronto tra architetti, urbanisti, assistenti sociali, antropologi, geografi, economisti e scrittori, i presupposti per un preciso obiettivo: la costruzione di un luogo che restituisca dignità e cittadinanza ai contadini.

Il patrimonio, dunque, qui sta tanto nei fatti materiali, quanto in quelli immateriali: in quel modo olivettiano che antepone alla progettazione la conoscenza del luogo e dei suoi abitanti attraverso studi interdisciplinari¹². La vicenda in questione avrebbe bisogno di più spazio. Per il passato, aggiungiamo solo che dietro quell'abbrivo partirono altri programmi dello sfollamento dei circa 15000 abitanti dei Sassi: con i quartieri di Spine Bianche, Serra Venerdi, Lanera e gli altri borghi rurali come Venusio, Picciano (A e B), con altri protagonisti dell'architettura italiana come Aymonino, De Carlo, Piccinato, Fabbri, Benevolo, ecc.. Per il presente, non possiamo non constatare che La Martella, un *fiore appassito* (T. Giura Longo, 1978) fino ai '60, mostri oggi profonde trasformazioni rispetto alle quali è evidente l'iniziativa privata quanto quella pubblica. Una prima analisi, che indaga l'evoluzione del costruito dalla nascita del borgo fino ad oggi, mostra come dagli anni '70 ci sia stata una progressiva occupazione delle aree retrostanti le case contadine. Il progetto originario quaroniano prevedeva che queste aree di pertinenza fossero destinate ad orti, ma con il passare del tempo, i residenti le hanno sempre più utilizzate per costruire altre case, stalle, depositi, baracche e addirittura capannoni. Il confronto planimetrico dimostra un chiaro fenomeno legato ai condoni edilizi, e una superficie edificata oggi doppia di quella originaria. Quest'attività trasformativa, sintomo di nuove domande funzionali ed abitative, ma avulsa da qualsiasi criterio architettonico, ha causato un generale degrado del bor-

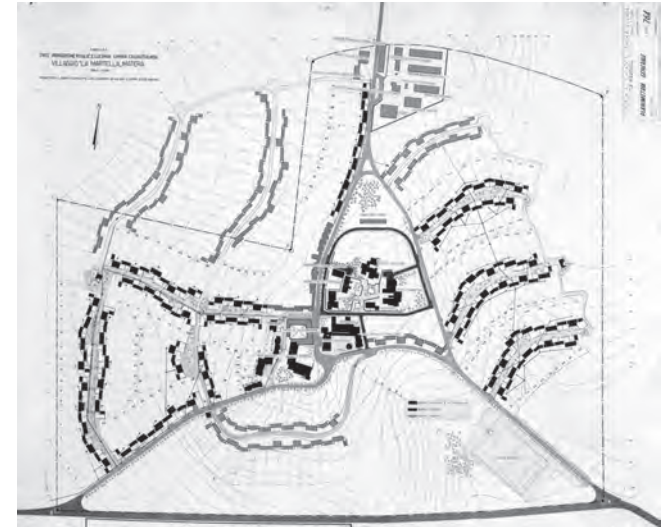
go che non ha risparmiato neanche le case originarie.

Un altro livello poi mostra come dagli anni '90 alcune varianti al PRG hanno permesso su aree non edificate del borgo (e oltre) la realizzazione di nuovi aggregati urbani, portando qui la popolazione a più di 2500 abitanti. La Martella, oggi, si compone di 3 parti: del borgo originario; del quartiere residenziale recintato Ecopolis, d'iniziativa privata dei primi anni '90; e di 2 cosiddette "strade-vicinato", ovvero di 2 interventi ERP dell'ATER Matera, di cui uno con 30 alloggi in esito al concorso European 1 (1989), e l'altro, adiacente, con 32 alloggi (2004).

Infine, un terzo livello d'analisi riguarda lo stato delle attrezzature pubbliche originarie del borgo, necessarie per collocare i servizi, come per esempio l'ambulatorio, l'alloggio medico, l'asilo nido o quegli spazi della torre civica, tutti occupati abusivamente. Gli interventi poi di recupero, avviati e mai terminati, su alcune attrezzature d'interesse pubblico, come sul cinema-teatro, o l'apertura sporadica della biblioteca *Olivetti*, piuttosto che la realizzazione di 'originali' tratti di marciapiedi o di una palestra 'standard' nell'area delle scuole, rischiano d'essere episodi «slegati e diversificati tra loro, mentre sarebbe [...] auspicabile un organico progetto di riqualificazione e di riconversione, come era legittimo attendersi in considerazione del prestigio e della fama acquisiti dal vecchio borgo rurale sia sul piano della storia socio-antropologica sia su quello della storia urbanistica ed architettonica»¹³. Il recupero, la riqualificazione e la tutela di un tale patrimonio socio-urbano-architettonico, oltretutto, non può non interessare una città, Matera, oggi Capitale Europea della Cultura 2019.

Attualità e progetti per La Martella

A fronte di questo desolante scenario, che per ragioni di spazio abbiamo rappresentato in parte, a La Martella si susseguono imbarazzanti visite di studiosi, si prova ad erogare servizi, si organizzano in modo 'alternativo' eventi culturali, oltre che della vicenda si sente ancora il bisogno di parlarne. In attesa che maturi una più ampia coscienza di questo patrimonio, non rimane che affidarsi alle sperimentazioni, in termini di progetti, che purtroppo si esauriscono dentro le aule universitarie (e non sono solo quelle della locale scuola di Architettura). La scelta del Laboratorio di Tesi





“Architettura e Città” di occuparsi del borgo La Martella discende dunque da una ragione fin troppo evidente: lo stato di degrado in cui versa questo ‘patrimonio oltre i Sassi’ che richiede, data l’origine, progetti di riqualificazione partecipati. Alcune tesi di laurea hanno lavorato in questa direzione di ricerca e rappresentano forse i primi risultati di un Laboratorio che prova a interrogarsi sul significato estensivo di patrimonio. Questi progetti nascono dunque da un processo multidisciplinare e partecipativo che ha visto coinvolti docenti e gli stessi abitanti attraverso un questionario che li interrogava su 4 aspetti: socio-economici; al rapporto con l’alloggio, col borgo e quello più generale con la città. Questo metodo gli antropologi lo definiscono *conoscenza prassiologica*, data la presenza del progettista nel contesto di ricerca che interagisce con gli attori sociali per negoziare con essi i significati delle pratiche. L’interpretazione dei questionari raccolti ha portato così ad attese inaspettate, quali poi le linee guida dei progetti¹⁴.

Il progetto *Eco-Borgo La Martella* (Fig. 4 e 5), è una proposta di rigenerazione del borgo che lavora sulla valorizzazione di aree abbandonate per ricondurle a uno stretto rapporto città-campagna. Qui si parte dall’assunto che l’ambito d’intervento non è il solo borgo, ma un sistema territoriale più vasto, ovvero un paesaggio identitario in cui il dominio della campagna è altrettanto importante quanto il dominio della città. La strategia progettuale prevede quindi interventi alla scala architettonica nel borgo connessi ad un corridoio ecologico che viene impostato a cavallo della Provinciale n.8 in fase di declassamento dato che la bretella 655 Bradanica di fatto la sostituisce. Insieme, le due scale d’intervento, affrontano il tema di un’infrastruttura ambientale abitata. Basato sul modello delle *greenways*, il sistema promuove un’innovativa rete ecologica intorno a La Martella, rigenerata, vicina alla città, caratterizzata da una produzione agro-bio strettamente connessa alla vendita *in situ* dei prodotti, da una mobilità lenta, da una produzione di energia rinnovabile sufficiente al borgo. L’intero progetto contempla suoli agricoli e aree urbanizzate per un nuovo sviluppo socio-economico basato sul concetto olivetiano casa-lavoro-comunità.

Le tesi *Convertible Village: 1951-2014* (Fig. 2 e 3) e *Città ed utopie post-*

moderne (Fig. 6 e 7) pongono invece un'attenzione sulle case originarie del borgo: mettono in evidenza quelle ancora abitate, disabitate e in vendita; evidenziano poi la destinazione d'uso delle volumetrie retrostanti e le case interessate da superfetazioni. Quest'ultimo aspetto, in un caso, ha portato alla redazione di un abaco dove gli interventi sono classificati in base all'invasività. I relativi progetti di recupero fanno quindi leva sul principio del diradamento, proponendo interventi di demolizione di quelle volumetrie che costituiscono motivo di degrado. Così, entrambi i progetti programmano la demolizione di tutti i volumi fatiscenti o abbandonati e di tutte le baracche abusive. In questo processo entrano in gioco anche considerazioni di tipo perequativo, pensando di innescare un processo virtuoso che a fronte delle demolizioni preveda la restituzione di pari superfici in edifici eco-sostenibili (in un caso nel centro ricerche e fiera di prodotti agro-bio, nell'altro nel centro culturale o nel blocco di *social housing*), incentivando così i residenti ad essere parte attiva della riqualificazione.

Queste tesi, inoltre, propongono un'alternativa al progetto del Comune per la realizzazione ex-novo di alloggi ERP a La Martella col Piano per la Città: il recupero di alcune case originali in stato di abbandono (alcune delle quali in vendita), evidenziando come sia più opportuno ciò piuttosto che consumare ancora suolo. Selezionate dunque delle case unifamiliari in vendita, impostati dei tagli residenziali 'contemporanei' (per 4-5, 3-4 e 1-2 persone), ridisegnano lì una configurazione condominiale di più alloggi con propri orti. Rispettando il carattere delle case, ma senza farne una museificazione, i progetti operano sulla forma originaria attraverso il recupero e la giustapposizione di alcuni nuovi elementi architettonici (soprattutto con il dispositivo scala) facendo sì che questi appaiano riconoscibili, per materiali e forma, rispetto alle parti native.

Note

¹ G. De Carlo, *A proposito di La Martella*, in Casabella-Continuità, n.200, 1954, pag. VI.

² Ivi, pag. VIII.

³ Ivi, pag. V.

⁴ F. Gorio, *Il villaggio La Martella. Autocritica di Federico Gorio*, in Casabella-Continuità, n.200, 1954, pag. 35.





⁵ Con Legge 619/52 *Risanamento dei rioni dei Sassi nell'abitato del comune di Matera* si realizzarono *La Martella, Venusio, Picciano, Agna, Serra Venerdì, Lanera e Spine Bianche*.

⁶ Nel 1951 La Martella è scelta come primo borgo rurale UNRRA-Casas. Il progetto è gestito in Italia dalla Missione ECA grazie ai fondi messi a disposizione dal 1948 dall'European Recovery Program, noto come Piano Marshall.

⁷ F. Gorio, op. cit., pag. 33.

⁸ Dall'art. 1 della Legge: Al risanamento dei rioni dei Sassi nell'abitato del comune di Matera [...] si provvede: [...] con la costruzione di borgate rurali [...]. In realtà il progetto e la realizzazione del borgo La Martella partiranno prima della Legge, poi in essa ricompresa.

⁹ M. Fabbri, *Matera dal sottosviluppo alla nuova città*, Basilicata, Matera, 1971, pag.9.

¹⁰ L. Sacco, "*Basilicata*" e *Centro Comunità. Memorie di inchieste e dibattiti per Matera*, in F. Bilò, E. Vadini, *Matera e Adriano Olivetti*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 2013, pag.74.

¹¹ F. Gorio, op. cit., pag. 34.

¹² La *Commissione di studio sulla città e sull'agro di Matera* fu istituita nel 1951 dall'UNRRA-Casas e dall'INU. Era composta da F.G. Friedmann (antropologia), G. Isnardi (geografia), F. Nitti (storia), T. Tentori (etnologia), E. Bracco (paleoetnologia), F. Gorio e L. Quaroni (urbanistica), R. Mazzarone (demografia), L. De Rita (psicologia), G. Orlando (economia) e R. Innocenti (assistenza sociale).

¹³ F. Francione, *La Martella. Il più bel borgo rurale d'Italia*, Antezza, Matera, 2009, pag. 123.

¹⁴ I progetti di tesi sono: *Eco-Borgo La Martella. Abitare un'infrastruttura ambientale a Matera* di M. Loia, A.A. 2011/12; *Convertible Village: 1951-2014. Permanenze, trasformazioni e sviluppo sostenibile del borgo La Martella* di M. Quinto, A.A. 2013/14; *Città ed utopie post-moderne. Una rilettura progettuale del borgo La Martella a Matera* di L. Costa, A.A. 2018/19. Tutti con relatore Prof. E. Vadini.

Didascalie

Fig. 1 e Fig. 2: planimetrie del borgo La Martella a confronto (1954 -2019).

Fig. 3: tesi *Convertible Village: 1951-2014*. abaco delle varie tipologie di superfetazioni.

Fig. 4 e Fig. 5: tesi *Eco-Borgo La Martella*, elaborati di progetto.

Fig. 6 e Fig. 7: tesi *Città ed utopie post-moderne*, elaborati di progetto.

Bibliografia

- F. Bilò, E. Vadini (2016), *Matera e Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità.
M. Fabbri (1971), *Matera: dal sottosviluppo alla nuova città*, Matera, Basilicata editrice.
F.P. Francione (2009), *La Martella. Il più bel borgo d'Italia*, Matera, Antezza.
V. Ochetto (2008), *Adriano Olivetti*, Venezia, Marsilio Editori.
L. Rota (2011), *Matera. Storia di una città*, Matera, Edizioni Giannatelli.
L. Sacco (1983), *Matera contemporanea*, Matera, Basilicata editrice.
M. Tafuri (1964), *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni di Comunità.

Porto, città e paesaggio. Caso studio di strategia progettuale

Giuseppe Verterame

Università di Parma, DIA – Dipartimento di Ingegneria e Architettura,
dottorando, ICAR 14, giuseppe.verterame@unipr.it

«Esta minha cidade do Porto tem um solo levado dos diabos. Acidentado, granito que durante séculos repeliu planos apressados. O casario galga morros e abre praças, onde pode: estreitos vale sou plataformas inclinadas, como nenhum manual poderia propor»¹.

Álvaro Siza

La città di Porto possiede un territorio dove convivono componenti antropiche, morfologiche e geografiche che danno origine ad un singolare carattere urbano intriso dai forti elementi del paesaggio.

Tra coloro che ne hanno raccontato la sua eterogeneità fisica, Álvaro Siza – architetto *portuense* molto legato alla sua terra, dove si è espresso in progetti che la hanno reso celebre ² – la descrive come una città *mefistotelica*, dove l'uomo ha dovuto accettare il compromesso di costruire la sua casa su ripidi pendii e in avvallamenti molto stretti, 'come nessun manuale potrebbe proporre' ³.

Secondo José Saramago, è il Douro che definisce maggiormente la dialettica tra città e paesaggio, scrivendo di Porto come «una città congiunta con un fiume[...] sempre lì, al suo posto, stretto fra le pietre di qua e le pietre di là, fra Porto e Gaia, e il viaggiatore nota come anche questi gradini siano stati creati nella pietra, come le case a poco a poco abbiano spinto i massi, o vi si siano adattate» ⁴ e dove i condizionamenti imposti dai suoi elementi naturali – ad esempio la pronunciata verticalità – la caratterizzano come un «pendio ricoperto di case, [dove] le case disegnano vie e, siccome il suolo è tutto granito su granito, il viaggiatore ha l'impressione di percorrere sentieri di montagna» ⁵.

Grazie ai suoi fattori ambientali, essa origina forti caratteri scenici e paesaggistici e un sistema urbano eterogeneo, dove l'architettura si è adattata all'ostilità del granito e il fiume Douro – che attraversa tutta la città prima di raggiungere la foce dell'Oceano Atlantico – viene scandito dalle infrastrutture di collegamento, realizzate a partire dal XIX secolo. Anche Manoel de Oliveira, nel suo primo esperimento cinematografico, dedica un cortometraggio al fiume Douro ⁶, in cui gli riconosce una rilevanza che giustifica il suo paesaggio urbano e l'attitudine delle persone a viverci intorno, lavorando e costruendo case, aprendo piazze e

innalzando ponti che permettono all'uomo di esperire dinamicamente la tensione continua tra le sponde e le componenti naturali ed artificiali, prodotte da un dialogo composito che permette all'architettura di diventare un elemento della costruzione del paesaggio.

Questa eterogeneità topologica favorisce la sperimentazione di una strategia progettuale in grado di figurare un rapporto simbiotico tra città e territorio, formando una dimensione comune e inedita tra componente naturale e antropica.

All'interno del contesto descritto, a titolo esemplificativo, è stato scelto il quartiere Fontainhas come luogo sperimentale della strategia progettuale. Qui, sulla sponda nord del Douro, è presente un vuoto a strapiombo compreso tra i ponti *Dom Luiz I* e *do Infante* e che non è mai stato edificato: questo segno territoriale si trova ricoperto da terrapieni dalla composizione eterogenea che costituiscono terrazzamenti supportati da muri di contenimento a contrafforte, alcuni realizzati in pietra a secco ed esistenti a partire dal 1850. Attualmente rappresenta un elemento di discontinuità urbana all'interno del centro storico, in una posizione strategica, tra la *Ribeira* – primo nucleo insediativo della città e oggi attrazione turistica – e la città 'alta', dove si trova la cattedrale e la *Praça da Batalha*. Quest'area, tuttavia, presenta enormi potenzialità poichè la pendenza molto accentuata della scarpata permette, lungo tutta la sua estensione, di sfruttare le viste che si affacciano su tutto il letto del fiume e che si estendono fino al Monastero *da Serra do Pilar*, eminente complesso architettonico, tra i più emblematici all'interno di tutto il bacino del Douro. Rappresenta un importante fattore di valorizzazione, in un ricco campo di tensioni segniche legate allo stratificarsi insediativo.

Il caso studio – un progetto per un centro culturale – rappresenta un lavoro sul margine naturale che diventa fronte urbano, importante riferimento del disegno del pendio e del paesaggio alla scala della città, con un carattere scenico, inscindibile dal profilo del luogo.

La sua integrazione col tessuto urbano permetterà di supportare attività quotidiane della vita urbana, come ad esempio quelle ricreative, educative e sociali. L'edificio mette in tensione gli spazi aperti dell'invaso spaziale che lo ospitano, componendo una grande macchina urbana,

alla cui base sta la figura umana e la possibilità di abitare i luoghi della città in modi diversi: «Noi fabbrichiamo spazio per abitudine. Lo spazio è costruito con la vita attiva. Ed è lì che sorge l'architettura.[...] La città è un luogo libero [...] costruisce spazi per proteggerci, accogliereci nelle situazioni imprevedute della vita, non per determinare comportamenti»⁷. La strategia progettuale struttura la nuova *città/paesaggio* attraverso le componenti del progetto alla scala urbana: la connessione verticale – che collega il *Passeio das Fontainhas* e i quartieri popolari delle *ilhas* con la *Ribeira* – mette in continuità il luogo del progetto con la *promenade ribeirinha*, che giunge fino alla foce del Douro; la sua copertura diventa *miradouro* – continuando la tradizione di *alamedas* e terrazze panoramiche dislocate in diversi punti della città – e catalizzatore della vita urbana, potenziando l'equilibrio sociale tra parte urbana superiore ed inferiore.

Il prospetto sud – rivolto verso il fiume e la *Ribeira* – diventa il principale dispositivo relazionale con il contesto: qui si trovano le lunghe aperture, che permettono scambi visuali tra l'interno e l'esterno; qui si concentra la *promenade architecturale* che permette di collegare differenti quote urbane e che funge da schermo protettivo della facciata, conferendole, nelle giornate più assolate, notevole plasticità.

Così, le azioni del progetto rendono possibile lo stratificarsi di interventi sulle preesistenze all'interno del sistema *città/paesaggio*, che si arricchisce di nuove figure, che contribuiscono a modificarlo e a cui corrisponderà una nuova immagine complessiva. Il complesso si compone di elementi infrastrutturali che permettono all'osservatore di leggere lo spazio urbano-paesaggistico secondo velocità e posizioni differenti, poichè nel bacino del Douro si susseguono diverse possibilità di relazione con il contesto: sia la *Funicolar dos Guindais* che il *Teleférico di Gaia*⁸ permettono all'osservatore di esperire il contesto attraverso traiettorie diagonali nello spazio che collegano diversi luoghi e quote della città; allo stesso modo i ponti permettono di muoversi verso/da sponde opposte e con mezzi differenti, quali l'auto, i mezzi pubblici o a piedi. In una condizione simile, la strategia progettuale di definizione di un sistema di collegamento urbano verticale svolge un ruolo di primaria

importanza negli equilibri del progetto: si può considerare come risultato delle considerazioni della 'visione peripatetica' dello spazio e della fluidità che essa attribuisce alla composizione complessiva. «La *promenade architecturale* è il meccanismo con cui si sviluppa il movimento sequenziale e ascensionale»⁹ attraverso la città, diviene il mezzo di relazione della figura umana con il paesaggio e con l'architettura, collegando fisicamente e percettivamente tutti gli attori in gioco¹⁰.

Note

¹ Álvaro, Siza (2009), *Textos 01 – Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, p. 201 [trad. it. in Álvaro, Siza (1997), *Álvaro Siza: scritti di architettura*, Milano, Skira, p. 136].

² Tra i progetti, la *Casa de Chá de Boa Nova* (1959 – 1963) e le *Piscine de Mares* a Leça da Palmeira, esempi in grado di comunicare una ricerca sulla reciprocità tra architettura e paesaggio.

³ Álvaro, Siza (2009), *Textos 01 – Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, p. 201, [trad. it. in Álvaro, Siza (1997), *Álvaro Siza: scritti di architettura*, Milano, Skira, p. 136].

⁴ José, Saramago (2011), *Viaggio in Portogallo*, Milano, Feltrinelli, pp. 130 – 136.

⁵ *ivi*, pag. 132.

⁶ Si tratta di *Douro, Faina Fluvial*, cortometraggio realizzato nel 1931 che documenta la vita operaia attorno al fiume.

⁷ Carlo, Gandolfi (a cura di) (2016), *Quarantacinque domande a Paulo Mendes da Rocha*, Napoli, Clean, pp. 45-46.

⁸ La nuova stazione della *Funicular dos Guindais* (2001-2004) è stata progettata da Adalberto Dias, mentre il *Teleférico* di Gaia (2007-2011) è un progetto dello studio *Menos é Mais Arquitectos* (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes).

⁹ Renato, Bocchi (a cura di) (2010), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Roma, Gangemi Editore, p. 143.

¹⁰ Cfr. Renato, Bocchi (2010), "Spazio. Arte, Architettura, Paesaggio", in *id.*, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Roma, Gangemi Editore, pp. 32-43.

Didascalie

Fig. 1: Vista dal ponte *do Infante*, modello in scala 1:500.

Fig. 2: Vista del fronte sud, modello in scala 1:100.

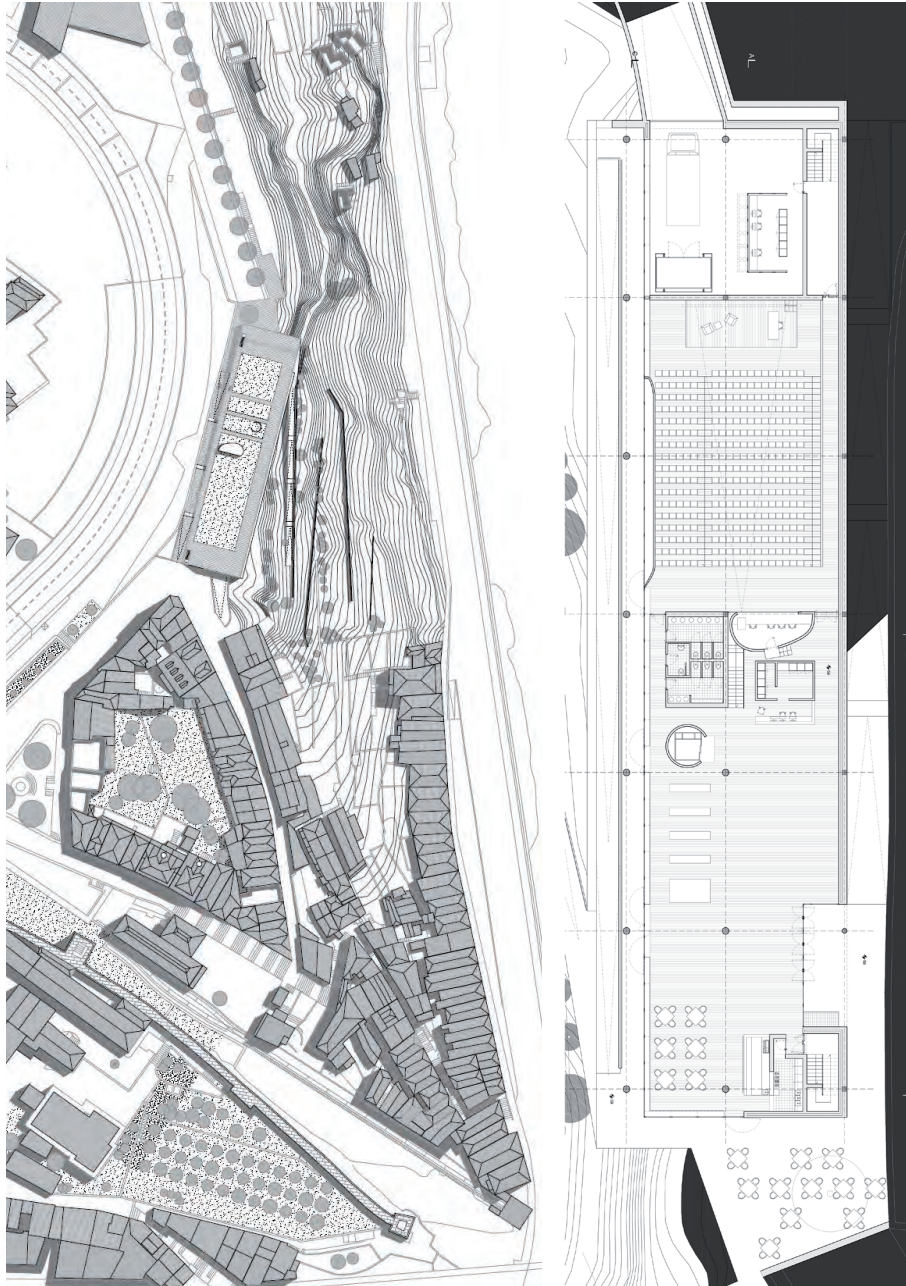
Fig. 3: Planivolumetrico, scala 1:2500.

Fig. 4: Pianta del piano di ingresso, quota 55 metri.

Bibliografia

Renato, Bocchi (a cura di) (2010), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di*





arte, architettura e paesaggio, Roma, Gangemi Editore.

Álvaro, Domingues; Nuno, Travassos (2015), *Território: casa comun*, Porto, Faup.

Carlo, Gandolfi (a cura di) (2016), *Quarantacinque domande a Paulo Mendes da Rocha*, Napoli, Clean.

Manuel, Graça Dias (1999), *Ao volante, pela cidade. Dez entrevistas de arquitectura*, Lisboa, Relógio d'Água.

Nuno, Portas (2011), *A cidade como arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte.

Enrico, Prandi (a cura di) (2008), *Pubblico Paesaggio. Documenti del Festival dell'Architettura 4, 2007-2008*, Parma, FAEdizioni.

Josè, Saramago (2011), *Viaggio in Portogallo*, Milano, Feltrinelli.

Álvaro, Siza (2009), *Textos 01 – Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora.

Álvaro, Siza (1997), *Álvaro Siza: scritti di architettura*, Milano, Skira.



vue du temple de

faite

Tempe

c'est d'1 journal de créativité en la rédaction

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,5} Curare Patrimoni fragili

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,5} Curare Patrimoni fragili

La sotto-sessione “Curare patrimoni fragili” intende riflettere sulle possibilità di operare su quei paesaggi offesi da decenni di edificazioni spesso incontrollate e incongrue, che, incapaci di instaurare relazioni tanto con le forme di lunga durata della geografia quanto con le strutture antropiche preesistenti, ne hanno svilito il valore estetico e intaccato in profondità l'ordine formale. A questa incapacità di interpretazione sembrano riconducibili, in ultima analisi, finanche i recenti dissesti che hanno tristemente connotato i paesaggi italiani negli ultimi anni. Nell'ottica della riconquista di una nuova, possibile, intellegibilità, attraverso quali tecniche è possibile analizzare e interpretare paesaggi irrimediabilmente mutati? È possibile restituire ad essi, rinnovandolo, l'ordine preesistente? O ancora, è possibile rifondarli attraverso la definizione di nuovi, possibili, ordini formali?

Stefanos Antoniadis, Raffaele Spera

Valore e forma.

Favorevoli ambiguità per il superamento del patrimonio accreditato

Daniele Balzano, Antonino De Natale

Il fiume non bagna Napoli

Carlo Berizzi

Architettura, paesaggio e sostenibilità nelle strutture ricettive per il turismo all'aria aperta

Adriana Bernieri

Luoghi sublimi e patrimoni invisibili. Diversità, specificità, continuità di nuovi spazi pubblici nell'area di Pachacamac in Perù

Antonio Bosco, Mihaela Bianca Maienza

Progettare nei territori offesi

Cristina Casadei

Le strade raccontano i paesaggi

Emilio Corsaro, Raffaele Mennella

La geografia come palinsesto, ovvero come patrimonio e logica del costruire

Angela D'Agostino

Da patrimoni in abbandono a reti di paesaggi. Percorsi di ricerca tra centri minori e aree interne dell'Italia centro meridionale

Paola De Joanna, Antonio Passaro, Giuseppe Vaccaro

Architettura bioregionale: un approccio etico alla valorizzazione e allo sviluppo del territorio

Fabio Di Carlo

Sovrascrittura come espressione del progetto di architettura del paesaggio

Lavinia Dondi

Architettura e paesaggio: il progetto come forma di regia dei territori fragili

Ruggero Ermini

Matera, analisi di resilienza urbana

Maria Gabriella Errico

La città nel paesaggio

Mario Ferrara

La fotografia come strumento di analisi e conoscenza del patrimonio

Enrico Formato, Anna Attademo

Il progetto come scoperta. Il caso del nuovo Parco Michelangelo a Casoria

Camillo Frattari

Il patrimonio fragile della città-paesaggio

Fabio Guarrera

Il "carattere essenziale" del paesaggio come Patrimonio

Fabrizia Ippolito

Diritto al paesaggio. Progetto di architettura

Alessandro Lanzetta

Osservare l'esistente per progettare il riuso. La fotografia come prima fase del progetto

Nicoletta Nicolosi

Sulle tracce di un patrimonio territoriale perduto

Ciro Priore, Martina Russo (città e territorio/riqualificazione urbana)

Strategie di sovrascrittura: nuovi ordini e relazioni sul/nel litorale domitio

Nicola Davide Selvaggio

Opere per la difesa dai rischi e luoghi urbani derivati nella città di Siviglia

Favorevoli ambiguità per il superamento del patrimonio accreditato

Stefanos Antoniadis

Università degli Studi di Padova, ICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, assegnista di ricerca, ICAR 14, stefanos.antoniadis@unipd.it

Raffaele Spera

Università degli Studi di Padova, ICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, borsista di ricerca, ICAR 14, raffaele.spera@dicea.unipd.it

Dal fondamentalismo mnemonico al patrimonio-forma (Raffaele Spera)

Ragionare sul concetto di patrimonio è particolarmente complesso a causa delle sue numerose connessioni con altre nozioni (come memoria, eredità, bene o risorsa economica) e discipline diverse tra loro. Tentare, poi, di rinnovarne l'accezione significa addentrarsi in un terreno scivoloso in cui il rischio di commettere errori è elevato. Tuttavia, dal punto di vista della singola disciplina, nel caso particolare della composizione architettonica e urbana, è possibile aggiungere al quadro generale alcune considerazioni, dalle quali può forse scaturire un arricchimento o un'estensione dell'attuale concetto di patrimonio.

Innanzitutto occorre richiamare il fatto che nel contesto europeo, si sono affermate, per diverse ragioni storiche e culturali, strategie progettuali di carattere dicotomico basate su opposizioni del tipo antico-nuovo, pregiato-ordinario, buono-cattivo, le quali recano con sé in maniera esplicita o implicita una sorta di pregiudizio positivo verso ciò che è più antico, secondo quello che può essere definito ironicamente fondamentalismo cronologico o mnemonico¹. Tali strategie si palesano in vari modi, contribuendo, quando non ne sono direttamente la causa, alla emarginazione del manufatto riconosciuto come patrimonio, alla conservazione nel tempo di una data configurazione, oppure alla interpretazione del 'nuovo' come aggiunta, la cui presenza va sempre sottolineata, al fine di preservare l'originalità del manufatto su cui si interviene. Al limite, il progetto contemporaneo si riduce a essere testo a commento di un'opera, oppure si annulla, evitando il confronto con la preesistenza, attraverso strategie come quelle messe in atto dall'archeologia preventiva. In sintesi, si potrebbe affermare che il criterio informatore del progetto architettonico, con riferimento ad un manufatto classificato come patrimonio, tende ad essere quello della discontinuità basata su un'interpretazione dicotomica degli elementi urbani. Tuttavia i fenomeni di trasformazione della città evidenziano le criticità dell'approccio dicotomico sopra descritto. Infatti, la progressiva estensione e diversificazione del concetto di patrimonio (archeologico, artistico, ecclesiastico, naturale, ecc.) e la presenza diffusa degli oggetti che godono di questo riconoscimento interferiscono fortemente con le trasformazioni urbane richieste dalla

civiltà contemporanea, conducendo, al limite, all'assurdo della impossibilità dell'intervento². Alcuni esempi sono costituiti dalla linea AV Roma-Napoli in cui, nonostante l'applicazione avanguardistica dell'archeologia preventiva, è stato rinvenuto in media un sito archeologico ogni 500 metri³ e dalla rete metropolitana di Napoli, dove l'elevata stratificazione della città e gli spazi ridotti hanno imposto l'obbligo di un'interazione tra reperti antichi, medioevali e strutture contemporanee.

Questi esempi evidenziano una condizione di vicinanza forzata tra nuovo intervento e preesistenza che implica la necessità di superare la logica dicotomica e considerare l'uno e l'altra come appartenenti alla stessa famiglia di elementi manipolabili dal progetto di architettura⁴, scaricando così la preesistenza dal gravoso pregiudizio di positività.

Ancora una volta l'archeologia può offrire degli spunti di riflessione. Infatti, il materiale archeologico forse più di ogni altro gode di tale pregiudizio, data la sua frequente coincidenza con l'antico, cosa che ne fa un caso limite nell'ambito del patrimonio culturale. Tuttavia, il metodo stratigrafico, di cui l'archeologia si avvale, consiste nello smontaggio, o meglio, nella distruzione di strati di città più recenti, in cui si potrebbe riconoscere ugualmente un valore storico o artistico. L'archeologo è dunque continuamente chiamato a scegliere cosa conservare e cosa distruggere con la consapevolezza, forse difficile da cogliere per chi è estraneo alla disciplina, che quando si scava si lavora con «frammenti di insediamenti non più funzionanti, che hanno perso anche la funzione di rovina se mai l'hanno avuta»⁵. Da ciò si deduce che inizialmente si è di fronte a oggetti a cui solo in una fase successiva sarà attribuito un valore o, se si vuole, un significato. Se dunque per l'archeologo l'oggetto di studio - che con l'evoluzione del significato della parola archeologia non si limita più solo all'antico, ma si estende fino alla contemporaneità⁶ - è trattato come documento, in una fase antecedente all'attribuzione di qualunque valore, per l'architetto esso può essere guardato dal punto di vista del contenuto formale, prima dell'attribuzione di qualunque pregiudizio. Sulla base di questa osservazione il reperto può essere allora valutato come segno architettonico in cui la parte del significato può essere recuperata, se ritenuto opportuno, oppure mantenuta, nel caso

in cui si sia conservata, o totalmente riformulata attraverso il progetto di architettura.

Questo punto di vista ha almeno due implicazioni. La prima consiste nell'arricchimento del concetto di patrimonio attraverso il riconoscimento del valore della disponibilità formale degli oggetti di intervento o, in altre parole, nel riconoscimento di un patrimonio-forma o patrimonio di forme, che pure va valorizzato attraverso il progetto di architettura e riguardo al quale l'architetto è in grado di apportare il suo contributo all'interno di un quadro operativo che non può che essere interdisciplinare. L'altra implicazione è il possibile superamento dell'approccio dicotomico e l'estensione del concetto di patrimonio anche a oggetti che non sono comunemente intesi come tali, ma con i quali sussiste una ambigua analogia. Tale ambiguità, particolarmente descrivibile attraverso la fotografia, oltre che minare ancora una volta la validità dei pregiudizi su ciò che comunemente è inteso come patrimonio, suggerisce anche l'estensione di strategie di lettura e di progetto elaborate nel campo dei reperti antichi agli edifici dismessi e ai frammenti del nostro tempo, e viceversa. Ovviamente da ciò non discende la possibilità di manipolare indistintamente il patrimonio culturale, ma, probabilmente, dal punto di vista operativo i frammenti archeologici che attualmente giacciono perlopiù in modo anonimo ai confini delle aree urbane vissute quotidianamente, potranno trovare nuove applicazioni in campo progettuale.

Dal rinvenimento del tesoro al riconoscimento del valore (Stefanos Antoniadis)

È risaputo che la produzione artistica, nelle sue forme meno manieristiche, ha sempre rappresentato un moto antesignano, d'avanguardia appunto, nel ravvisare e codificare cambiamenti paradigmatici. È questa una vantaggiosa caratteristica foriera che l'esercizio creativo, in ambito artistico, offre in soccorso ad altre discipline, più o meno distanti, costrette invece a confrontarsi con leggi - della fisica, oltre che dell'uomo -, rigidità e compromessi di grado superiore. Nel quadro operativo - ma ancor prima ontologico - del trattamento di ciò che chiamiamo patrimonio, esperienze artistiche che lavorano sull'attribuzione di valore possono quindi rappresentare un interessante spunto di riflessione,

suffragato da dinamiche condivise e, in certa misura, universali. Damien Hirst, in una costosissima – e discussa – mostra a Venezia⁷ nel 2016, ha costruito un'intera esposizione sull'ambiguità. Antichità, autenticità, frammento e rinvenimento diventano nozioni messe in discussione, non tanto per un semplice e gratuito capriccio di un artista, piuttosto per un'avveduta lettura della contemporaneità in cui «tutto è divenuto punto, minuzia, dettaglio, resto»⁸. Il progetto, complesso e ambizioso, espone quello che si vuol far credere essere il prezioso carico – un patrimonio! – di un antico collezionista, trasportato da una grande nave⁹ naufragata duemila anni fa. La mostra, corredata anche da video che testimoniano il rinvenimento in mare del tesoro, presenta statue bronzee, sculture marmoree e strani frammenti come reperti archeologici parzialmente velati da patine di ossidazione, incrostazioni coralline e concrezioni stromatolitiche. I 189 oggetti 'recuperati' sono però evidentemente contemporanei, le concrezioni fittizie, i filmati costruiti *ad-hoc*. Di natura meno ludica, e ossequioso di regole compositive più raffinate, è invece il lavoro di Perino & Vele *The Big Archive 1994-2014* (nuovamente una grande collezione) esposto al Madre di Napoli. Inserite in una pulita struttura formale di cassette di ferro zincato – simili ai sistemi provvisori per lo stoccaggio o la movimentazione in sicurezza dei reperti archeologici ma anche ad una scarna scaffalatura industriale – sono inserite alcune anfore apparentemente antiche: trattasi in realtà di vasi in vetroresina catramata. La struttura, inoltre, è un'installazione *site-specific*: disponendosi lungo un muro di cinta del tessuto di cortili e vicoli del quartiere San Lorenzo, tesse nuove relazioni con il contesto urbano circostante, «ulteriore oggetto fra una poliedricità di oggetti, ulteriore catasta in una zona franca di quotidiana deposizione, disposizione, rimozione, non solo oggettuale, ma anche e soprattutto sociale e culturale.»¹⁰

È questa un'operazione più sottile e astratta rispetto al circo¹¹ inscenato da Hirst, che consegna uno spunto di lettura della città e del paesaggio in grado di attivare relazioni possibili e multiple tra gli oggetti – che abbiano già un valore accreditato, come l'opera d'arte, o che non ne abbiano, come gli accatastamenti informali lungo le strade – e di innescare





quindi un nuovo processo di accreditamento formale dei componenti dell'habitat che viviamo.

Proviamo ora a trasporre queste operazioni intellettuali e artistiche, tutt'altro che gratuite e distanti dalla realtà contemporanea, in campo architettonico-urbano. Il metabolismo della città produce continuamente oggetti, frammenti, accumuli di materiale di pezzatura eterogenea e con diversi gradi di intenzionalità che, se osservati attentamente, possono trasformarsi e guadagnare titolo di 'tesori' riconosciuti. Sussistono, infatti, delle favorevoli ambiguità formali che non necessitano di reinterpretazioni ludiche, né di operazioni di falsificazione – ovviamente colte – come l'applicazione di patine e concrezioni posticce, né tantomeno della pedissequa replica di oggetti archetipici del passato, come anfore e vasi di Pandora, in quanto requisiti consueti per l'assegnazione di valore. È come se per certi luoghi e manufatti vi fossero già ingredienti formali immanenti e disponibili alla preparazione di «un processo di progressivo disvelamento di senso»¹², alla base di un nuovo concetto di patrimonio. Nell'area esterna dell'ex-Foro Boario¹³ a Padova, ad esempio, trovano collocazione una serie di frammenti di cordonate in trachite, paracarri marmorei, ma anche più recenti cordoli prefabbricati in calcestruzzo per la realizzazione dei marciapiedi. È il deposito di materiale da demolizione e di elementi stradali del settore comunale preposto alla manutenzione delle infrastrutture. Ma mentre questa descrizione lessicale non suffraga certo l'idea di patrimonio o di sito di pregio – anzi, piuttosto una sorta di discarica di inerti o di luogo rifiutato – fotografare¹⁴, osservare e percorrere quello spazio può evocare un'atmosfera archeologica contemporanea, ove conci e frammenti sono ordinatamente collocati (ancora una volta, la 'preziosa' collezione). E così anche lo spazio a lato della basilica dell'ex-Macello, ai piedi del cui basamento si trovano altri frammenti disposti, invece, in maniera meno ordinata, ricorda, senza troppa fatica, il sito archeologico presso la casa del Mitreo a Mérida, in Spagna. Eppure sono solo paracarri e marciapiedi demoliti. Nel continuo censimento di ciò che oggi può caricarsi di valore, si può incorrere in ulteriori ossimoriche sorprese: un capannone compromesso e abbandonato¹⁵, costruito sulla sommità della falesia per lo stoccaggio

di olio di fegato di baccalà, si affaccia sul paesaggio come il Partenone. Eppure è un rudere – o una rovina? – sul quale chissà quante incertezze, preclusioni o istanze di demolizione si sono avvicendate, offuscandone le ragionevoli potenzialità formali – direi compositive – di assurgere a monumento.

Questi sono solo alcuni dei frammenti, oggetti, architetture e luoghi in grado di costituire una base comune per dialoghi – tra cose e tra individui –, narrazioni, risignificazioni e operazioni progettuali di cosmesi – non trucco – per una nuova concezione di patrimonio emancipata da dicotomie e limiti ostativi che fanno, troppo spesso, del progetto il grande convitato di pietra.

Note

¹ Si veda «integralismo cronologico» e «fondamentalismo temporale» in Marco, D'Eramo (2014), «Urbanicidio a fin di bene», in *Domus*, n° 982, luglio-agosto 2014, pp. 141-143.

² Si veda: Beatriz, Ramo (2012), «Merry-go-round. Proposte per un manifesto non troppo paradossale», in *Casabella*, n° 812, aprile 2012, pp. 56 - 73.

³ Il dato riportato da RFI sembra essere in contrasto con un altro dato della stessa fonte che corrisponde a circa un sito per ogni chilometro e mezzo: una frequenza comunque non trascurabile (www.rfi.it, url ridotto: <https://tinyurl.com/y3qezky3>).

⁴ Si veda Raffaele, Panella (2014), «Per la continuità», in Alessandra, Capuano, (a cura di), *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata, Quodlibet, pp. 64 - 71.

⁵ Daniele, Manacorda (2007), *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*, Roma, Carocci, p. 93.

⁶ Si veda «Archeologia Urbana» in Daniele, Manacorda (2000) e Riccardo, Francovich (a cura di), *Dizionario di archeologia: temi, concetti e metodi*, Roma, Laterza.

⁷ «Treasures from the Wreck of the Unbelievable», Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 09.04 - 03.12.2017, a cura di Elena Geuna.

⁸ Paulo, Barone (2010), «Un groviglio di serpenti vivi», in Raoul, Kirchmayr e Laura, Odelo (a cura di), *Aut Aut, Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, n° 348, ottobre-dicembre 2010, p. 208.

⁹ Apistos (ἄπιστος: 'non credibile', 'inaffidabile', in greco antico) il nome della nave.

¹⁰ Eugenio, Viola, «Collezione Perino & Vele», Museo Madre di Napoli (www.madrenapoli.it/collezione/perino-vele).

¹¹ «Venghino, signore e signori, venghino! Il Grande Circo è arrivato in città!» scrive Cristina Villani in «Cultura vs contro cultura. Dirige l'incontro Mr. Damien Hirst a Venezia in Palazzo Grassi e a Punta della Dogana», 1 giugno 2017 (www.artapartofculture.net/2017/06/01).





¹² Eugenio, Viola, cit.

¹³ Il complesso dell'ex-Foro Boario di Padova comprende edifici dismessi di pregevole qualità architettonica tra cui la costruzione principale – vincolata – per il mercato del bestiame (1965-1968) dell'arch. Davanzo e il corpo del Macello (1968) dell'ing. Salce.

¹⁴ «A mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie. / A mio avviso non si può pretendere di aver visto realmente qualcosa prima di averlo fotografato.» (trad. it. Museo Nazionale del Cinema di Torino), Émile Zola, intervista per la rivista inglese *The King*, 1901.

¹⁵ Ex-stabilimento (1950) per la produzione e lo stoccaggio di olio di fegato di baccalà a Ginjal, in Portogallo.

Didascalie

Fig. 1: (in alto) Damien Hirst, *Cronos Devouring his Children*, Venezia, Dogana, 2016, ph. When Audrey Met Darcy, 2017; (in basso) Perino & Vele, *The Big Archive 1994-2014*, 2014, Madre, Napoli (www.perinoevele.com/artworks.html)

Fig. 2: (in alto) Deposito di materiale stradale, ex-Foro Boario (1965-1968) di Davanzo a Padova, ph. Stefanos Antoniadis, 2018; (in basso) deposito archeologico, Casa del Mitreo, Mérida (Spagna), ph. Raffaele Spera, 2018.

Fig. 3: (in alto) Deposito di materiale stradale, ex-Macello Comunale (1968) di Salce a Padova, ph. Stefanos Antoniadis, 2018; (in basso) deposito archeologico, Casa del Mitreo, Mérida (Spagna), ph. Raffaele Spera, 2018.

Fig. 4: (in alto) Ex-stabilimento a Ginjal, ph. Stefanos Antoniadis, 2016; Partenone, Atene, ph. Stefanos Antoniadis, 2010.

Bibliografia

Stefanos, Antoniadis (2019), "Nulla di vero tranne lo sguardo. La rivincita delle apparenze", in *Officina**, n° 24, gennaio-marzo 2019.

Paulo, Barone (2010), "Un groviglio di serpenti vivi", in Raoul, Kirchmayr e Laura, Odello (a cura di), *Aut Aut, Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, n° 348, ottobre-dicembre 2010.

Marco, D'Eramo (2014), "Urbanicidio a fin di bene", in *Domus*, n° 982, luglio-agosto 2014.

Daniele, Manacorda (2007), *Il sito archeologico tra ricerca e valorizzazione*, Roma, Carocci.

Daniele, Manacorda (2000) e Riccardo, Francovich, (a cura di), *Dizionario di archeologia: temi, concetti e metodi*, Roma, Laterza.

Raffaele, Panella (2014), "Per la continuità", in Alessandra, Capuano, (a cura di), *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata, Quodlibet.

Beatriz, Ramo (2012), "Merry-go-round. Proposte per un manifesto non troppo paradossale", in *Casabella*, n° 812, aprile 2012.

Il fiume non bagna Napoli. Mantenere la testimonianza del territorio del fiume Sebeto a Napoli

Daniele Balzano

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, daniele.balzano@unina.it

Antonino De Natale

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dipartimento di Biologia, Laboratorio di Biologia delle alghe, dottore di ricerca, BIO 01, denatale@unina.it

La città e il territorio (Daniele Balzano)

La costruzione della città e del territorio nel corso della storia, è avvenuta attraverso la continua ricerca di soluzioni ai problemi fisici. I segni sul suolo¹, a partire da quelli che hanno diviso il territorio agricolo, sono frutto dell'elaborazione e interpretazione del sistema idrogeologico, e, nel corso dei secoli si sono stratificati in modo organico razionalizzando segni delle epoche precedenti.

Questo tipo di intervento, capace di leggere e comprendere la forma del suolo, e di mettersi in relazione con i sistemi e le strutture territoriali più antichi, come l'irreggimentazione delle acque, la divisione dei campi, la partizione di versanti collinari e la relazione con la rete infrastrutturale, può essere definito sostenibile, perché in grado di interpretare la complessità attraverso soluzioni integrate al disegno persistente.

La vocazione industriale del XIX secolo ha dettato tempi e modalità della crescita urbana, attraverso la specializzazione ingegneristica e lo sviluppo della tecnica, consentendo di superare problematiche costruttive ritenute precedentemente di difficile soluzione. Questa nuova condizione ha consentito a pianificatori e a tutte le figure implicate nella progettazione della città, di avallare scelte che hanno privilegiato le soluzioni tecniche alla lettura e alla interpretazione dei territori e dei segni antropici persistenti. Questo è avvenuto ai bordi della città storica e nelle periferie, ed è avvenuto ad Est di Napoli.

A Napoli, alla fine del '700, vengono redatte carte storiche che rappresentano la città e i suoi dintorni da una prospettiva zenitale. Realizzate dai governi che necessitano di conoscere il territorio, prevalentemente per ragioni difensive, in queste Carte, nella sezione relativa alla parte orientale di Napoli, possiamo leggere i segni della campagna e la rete delle acque. La mappa del Duca di Noja del 1775 e la *Topografia dell'Agro-napoletano e delle sue adiacenze*, del Rizzi Zannoni (1793), permettono di leggere nella zona ad est di Napoli il sistema articolato e organizzato dei campi agricoli, nonché la presenza del fiume Sebeto, dei suoi canali e delle le strutture urbane ad essi formalmente legate. Dalla lettura analitica delle carte successive, quelle del R.O.T. (Real Ufficio Topografico), e quelle dell'I.G.M. (Istituto geografico militare), si

osserva il lento disfacimento di quei segni e la perdita di dialogo tra la struttura idrografica e quella urbana. È così lecito e utile interrogarsi sulle ragioni delle scelte che hanno ridefinito il territorio.

Nei numerosi studi sull'area est di Napoli, condotti da Valeria Pezza, si chiarisce come la costruzione della Via Traccia - strada che connetteva le due grandi infrastrutture storiche della via Regia delle Calabrie e della via Regia delle Puglie - abbia avuto un ruolo fondamentale nella trasformazione di quest'area.

La stazione ferroviaria di Piazza Garibaldi e conseguentemente i quartieri limitrofi, si attestano ciecamente sulla via Traccia, rendendo di fatto inintelligibile il sistema virtuoso della relazione tra città e i suoi tracciati rurali. Le reti infrastrutturali attraversano i tracciati urbani, non li organizzano, né li costruiscono, quindi, far diventare un asse di attraversamento un asse intorno a cui organizzare le costruzioni, può contraddire le ragioni della forma della città.

Questa scelta fatta ad est di Napoli col passare dei decenni ha prodotto un distacco sempre più consistente tra i segni idrogeologici e la nuova costruzione della città, cosicché la maggior parte dei progettisti chiamati a pianificare quei luoghi, non è più stato in grado di interpretare la forma di quel territorio storico – rurale.

Oggi la mancanza di relazione tra disegno idrogeologico e la costruzione della città sta ponendo seri problemi riguardo a tutta la gestione delle acque: da quelle delle acque piovane a quelle tombate sotto la città.

Inquadramento botanico (Antonino De Natale)²

Le prime segnalazioni di specie botaniche che crescevano spontaneamente lungo il corso del Sebeto risalgono al 1616 con Fabio Colonna. Nel 1788 fu Domenico Cirillo ad inserire nelle sue pubblicazioni piante rinvenute lungo il fiume, da lui ritenute di particolare rilevanza. Nel corso dell'800 botanici famosi quali Michele Tenore e Giovanni Gussone, il direttore del Real Orto Botanico di Napoli ed il suo fido collaboratore, percorsero molti siti naturalisti di rilievo del meridione d'Italia tra cui emerge anche il fiume Sebeto. Le testimonianze di detta esplorazione sono custodite nell'*Herbarium Neapolitanum* presso l'Orto Botanico di Napoli

(De Natale, Santangelo, 2000). Nel corso degli studi sulla flora della città di Napoli (De Natale, La Valva, 2000) sono invece emerse altre e numerose pubblicazioni contenenti segnalazioni da parte di molti botanici dell'800 relativi agli ambienti umidi e paludosi presenti anticamente nell'area orientale della città. Michele Tenore nella pubblicazione della sua monumentale opera *Flora Napolitana* (1811-1838) frequentemente riporta toponimi quali; *Sebeto, Pascone, Pasconcello, le paludi, Pascone Capece*. Proprio in questi luoghi Tenore raccolse una pianta che gli sembrò sconosciuta al mondo scientifico, pubblicò quindi la scoperta, dandole il nome di *Tussilago sebethia* Ten., il farfaraccio del Sebeto.

Francesco Balsamo in una sua pubblicazione *Storia naturale delle Alghe d'acqua dolce del Comune di Napoli* (Balsamo, 1885), fornisce un'accurata descrizione di questo fiumicello e delle paludi che lo circondavano, sottolineando che il termine *Paludi* allude 'più alla quantità di acque che la irrigano che alla natura del terreno'. L'utilizzo di questi terreni per le coltivazioni viene messo in evidenza da questo Autore, che dichiara di come non sia stato in grado di studiare in maniera esaustiva le alghe che vivono nelle acque del Sebeto a causa del «[...] ripulimento periodico dei canali; necessario tuttavia onde impedire e combattere la produzione del miasma palustre e nel tempo stesso facilitare lo scolo delle acque per l'irrigazione dei terreni [...]» (Balsamo, 1885).

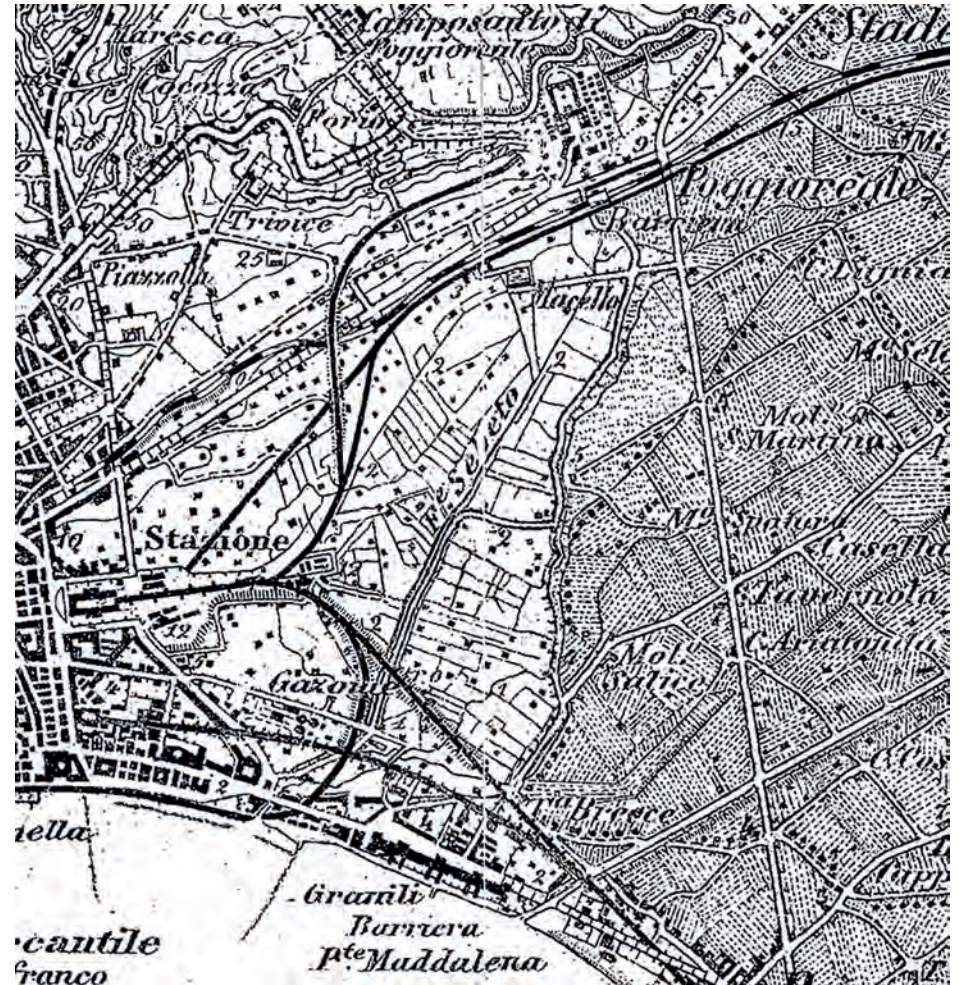
Analizzando le specie botaniche raccolte nel passato è oggi possibile individuare le caratteristiche degli ambienti in cui vivevano. Ogni pianta è infatti legata a determinate caratteristiche ecologiche e la sua presenza testimonia l'esistenza di un particolare tipo di habitat. In passato lungo il corso del fiume vivevano specie tipiche delle acque paludose o lentamente fluenti, come il giglio acquatico (*Iris pseudacorus* L.), l'erba gamberaia (*Callitriche* sp. pl.), il ceratofillo comune (*Ceratophyllum demersum* L.), la lingua d'acqua (*Potamogeton* sp. pl.); specie caratteristiche delle rive fangose, come la piantaggine acquatica (*Alisma plantago-aquatica* L.), la salcerella (*Lythrum junceum* Banks et Sol.), la canapa acquatica (*Bidens tripartita* L.). Anche le specie di ambienti ripariali erano numerose, come la cannuccia di palude (*Phragmites australis* (Cav.) Trin.), la bardana maggiore (*Arctium lappa* L.) ed i giunchi

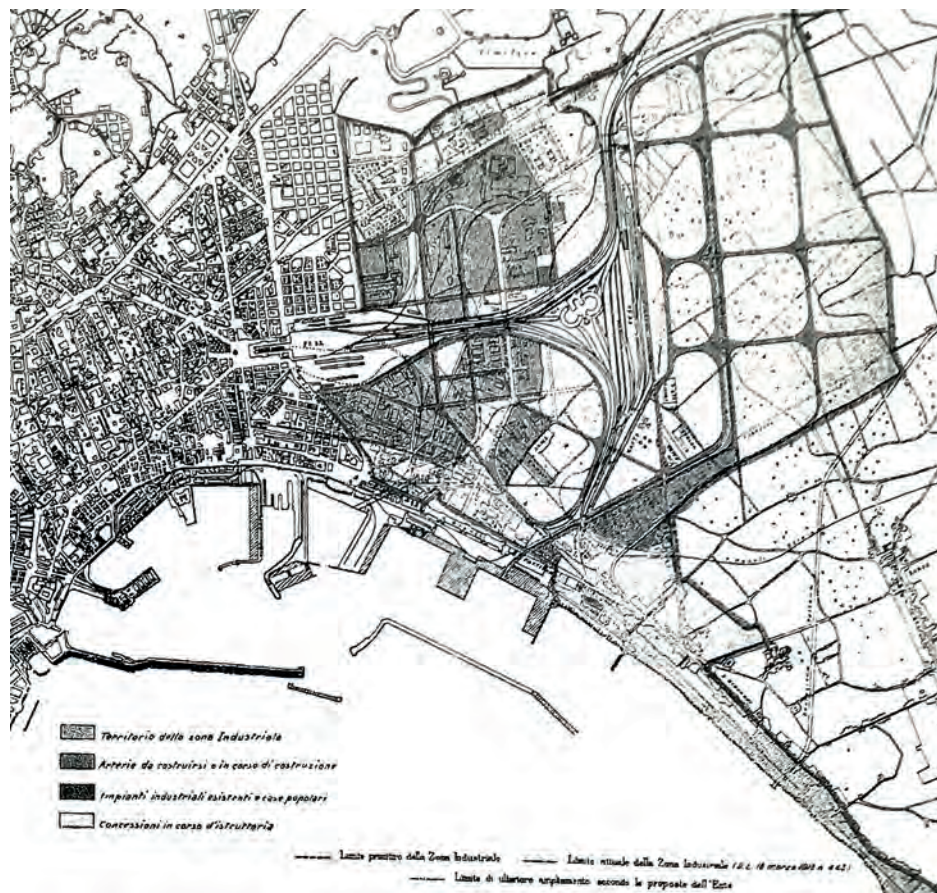
(*Juncus sp. pl.*).

I terreni a vocazione agricola del circondario di Napoli furono coltivati in maniera differente a seconda del tipo di pendenza, petrosità, substrato e risorsa idrica. Sui versanti delle colline che attorniano la città, caratterizzati da forti pendenze e scarsità d'acqua, furono realizzate coltivazioni di alberi da frutta ma soprattutto di vite, in quanto piante più resistenti alla scarsità idrica. Nell'area pianeggiante dei Pasconi, invece, si realizzarono tutte le coltivazioni che necessitavano di abbondanti e frequenti irrigazioni ed erano soprattutto specie erbacee come i friarielli (*Brassica oleracea* L. forma *botrytis*), i cavolfiori bianchi (*Brassica rapa* L.), i pomodori (*Lycopersicon esculentum* Miller), gli zucchini (*Cucurbita pepo* L.) ed erbe aromatiche come il basilico (*Ocimum basilicum* L.) e il prezemolo (*Petroselinum sativum* Hoffm.). Altre verdure quali la rucola (*Diplotaxis tenuifolia* (L.) DC.) o la borragine (*Borago officinalis* L.) erano raccolte nei campi a riposo o ai margini degli stessi, in quanto crescevano spontaneamente senza alcuna particolare cura. Queste tradizioni si sono conservate nel corso degli ultimi due secoli nonostante la notevole riduzione in estensione dei terreni coltivati. Anche le tecniche di coltivazione utilizzate un tempo rappresentano un prezioso esempio per la risoluzione di problemi di grande attualità.

Anticamente gli agricoltori concimavano i campi attraverso l'uso di prodotti di varia natura, animale come gli escrementi di bovini, vegetale come piante erbacee triturate, minerale come la fuliggine e molto altro ancora (Molinari, 1880). In alcune parti dell'opera di Goethe *Lettere da Napoli* (1787) emerge la saggezza e l'ingegno tipico delle civiltà contadine, dove tutto era usato, riusato ed in fine riciclato. Gli scarti degli ortaggi ripuliti, effettuate nelle cucine della città erano rapidamente raccolti e trasportati, a dorso di asini, nelle vicine campagne per permettere la loro decomposizione all'interno degli stessi terreni, arricchendoli in sostanze nutritive. In questo modo veniva prodotto un ottimo concime dalla comune spazzatura che oggi chiamiamo rifiuti umidi.

«[...] Un grandissimo numero di persone, giovani e adulti per lo più miseramente vestiti, si occupano a portar su gli asini, fuori delle città, le immondizie. Il territorio vicino a Napoli non è se non un solo orto, ed è





un piacere vedere quanti legumi vengono introdotti in città tutti i giorni di mercato, e con quanta cura si riportino subito nei campi, per affrettare la vegetazione, gli avanzi della cucina. Essendo incredibile il consumo degli ortaggi, il fusto e le foglie de' cavoli fiori, de' broccoli, de' carciofi, degli agli e delle lattughe formano gran parte delle spazzature: e perciò si affrettano a raccoglierle [...]» (Goethe, 1987).

A partire dall'800, nell'area Orientale del territorio urbano della città di Napoli si è andata consolidando una gestione di tipo familiare delle piccole aree agricole superstiti, la cui irrigazione dipendeva dalle acque del Sebeto. Questa attività, sebbene marginale, ha permesso la conservazione di tradizioni culturali di particolare interesse. Nei numerosi orti ancora oggi presenti si possono rinvenire antichissime varietà (cultivar) di ortaggi ed alberi da frutta che venivano coltivati solamente in questi luoghi. I 'contadini napoletani' risultano quindi i detentori di una biodiversità culturale di inestimabile valore, il cui ricordo rischia di scomparire definitivamente nei prossimi anni.

Il disegno integrato del territorio (Daniele Balzano)

Operare nell'area Orientale di Napoli impone al ricercatore di districarsi nella sovrapposizione di segni complessi e stratificati: «le linee guida dell'intervento, gli elementi fissi che si pongono come elementi portanti della trasformazione sono estratti dal territorio, e coincidono con la conoscenza dei suoi processi di costruzione, con l'individuazione delle sue invarianti fisico spaziali, delle sue persistenze architettoniche e insediative» (Pezza, 2002). Da questa premessa è chiaro come in quest'area divenga necessario individuare le tracce del fiume Sebeto, dell'area delle paludi e di tutto il sistema idrogeologico del territorio, per verificare se sia possibile rimettere in gioco parti di questi sistemi virtuosi e consentirne una parziale rigenerazione. Il lavoro di ricerca deve riguardare vari livelli di lettura. Uno fisico che provi a ri-mappare quell'area sovrapponendo la carta attuale della città a quelle in cui sono leggibili le tracce fisiche e storiche - la Mappa del Duca di Noja e la *Topografia dell'Agro-napoletano e delle sue adiacenze*, del Rizzi Zannoni - entrambe della fine del 'Settecento. In questo confronto sarà possibile individuare le

aree agricole che non sono state completamente assorbite, insieme alle tracce del fiume e dei suoi canali. Si potrà successivamente continuare la ricerca sulle Carte a noi più vicine - quelle dell'I.G.M. - si può osservare come le prime trasformazioni urbane e industriali, non avevano stravolto la geografia dei luoghi, ma assorbito e ridefinito strutture più antiche. Si potrà indagare la sovrapposizione dei segni sui canali e sulle paludi in relazione alle ipotesi di ampliamento e pianificazione delle aree industriali e alla reale trasformazione dell'area.

Si potrà altresì intrecciare l'idrogeologia con l'uso fondiario e la proprietà privata. Le divisioni sulle mappe catastali, infatti, sono quelle che resistono di più alle modifiche del territorio e alle pianificazioni, e ci permettono di immaginare le aspirazioni e le direzioni verso cui quest'area può tendere.

A queste letture a scala generale vanno accostate le letture puntuali: «la città e il territorio si costruiscono per fatti definiti, un ponte, una casa, un bosco, ed esiste il disegno integrato di una serie di questi fatti» (Rossi, 1972). Rintracciare la posizione delle architetture dell'acqua o di quelle produttive, individuando il singolo manufatto ci aiuta a ricostruire 'il disegno integrato di una serie di questi fatti'. Si pensi, ad esempio, ai numerosi mulini presenti nell'area delle paludi e alle masserie, che tengono insieme piccoli sottosistemi territoriali.

Al fine di ristabilire una connessione tra la parte antropica e quella naturale è necessario coinvolgere la più ampia platea di attori: architetti, naturalisti, biologi, pianificatori e fare in modo che alla pianificazione generale, si affianchi un puntuale lavoro per il recupero di pezzi di natura ancora presenti a riportare senso e bellezza, in luoghi deturpati dall'indifferenza dello sviluppo urbano.

Decifrare attraverso la ricerca a varie scale le vocazioni primarie del territorio significa riconnetterlo, in maniera sostenibile, alla sua vera natura: «Mentre parliamo avverti un mormorio, c'è un piccolo canale di bonifica, l'acqua chiara ci passa accanto, lambisce un rustico in rovina, l'antico Mulino di Casoria, uno dei tanti dei quali è disseminata la piana umida del Sebeto; lungo la sponda, macchie verdi di pioppi, nespole, fichi, sembra lo scorcio di un paesaggio fiammingo» (Di Gennaro, 2018).

Note

¹ Il limite dei campi, l'organizzazione delle acque per l'uso agricolo, le costruzioni.

² Il lavoro di ricerca è stato supportato dalla Società dei Naturalisti in Napoli.

Didascalie

Fig. 1: Napoli: stralcio 1:50000 del 1875

Fig. 2: Napoli, Piano Industriale dell'area orientale, 1918-22

Bibliografia

Francesco, Balsamo (1885). *Storia naturale delle Alghe d'acqua dolce del comune di Napoli*. Napoli, Tip. Real Accademia delle Scienze, Napoli, pp. 1-84.

Domenico, Cirillo (1788). *Plantarum rariorum Regni Neapolitani. Fasciculus primus*. Napoli.

Fabio, Colonna (1616). *Minus cognitarum rariorumque nostro coelo orientium stirpium εικονες*, Roma, Apud Jacobum Mascardum.

Antonino, De Natale (2000). "Note preliminari sulla cartografia floristica della città di Napoli", in *Problematiche di Biologia Vegetale in Ambiente naturale* 146. 95° Congresso S.B.I. Messina, 28-30 Settembre 2000.

Antonino, De Natale (2003), "La flora di un'isola minore dell'arcipelago Campano: Nisida", in *Inf. Bot. Ital.*, 35 (2): 267-288.

Antonino, De Natale; Annalisa, Santangelo (2000), "La flora del fiume Sebeto dalle raccolte dei botanici napoletani dell'800" in *Problematiche di Biologia Vegetale in Ambiente naturale* 147. 95° Congresso S.B.I. Messina, 28-30 Settembre 2000.

Antonio, Di Gennaro (2018) "Ponticelli, città interrotta", *La Repubblica Napoli*, 15 Ottobre 2018

Giorgio Mancini (1989), "Σεπειθός - Misterioso Sebeto" *Il Quartiere Ponticelli - storia e documenti*, 2.

Valeria, Pezza (2002), *La costruzione orientale di Napoli*, Electa Napoli.

Aldo, Rossi (1972), *Scritti scelti per l'architettura della città*, Clup, Milano.

Michele, Tenore, (1838) "Flora Napolitana. 1-5" . Stamperia Reale, Napoli. Tipografia del Giornale Enciclopedico, Napoli. Stamperia Francese, Napoli.

Architettura, paesaggio e sostenibilità nelle strutture ricettive per il turismo all'aria aperta

Carlo Berizzi

Università di Pavia, DICAr - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, professore associato, ICAR 14, carlo.berizzi@unipv.it

Luca Trabattoni

Politechnika Opolska, Department of Architecture and Urban Planning, professore associato, l.trabattoni@po.edu.pl

Sonia Luisi

Università di Pavia, DICAr - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 14, sonia.luisi01@universitadipavia.it

Gaia Terlicher

Università di Pavia, DICAr - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, dottorando di ricerca, gaianerea.terlicher01@universitadipavia.it

Il turismo all'aria aperta è una forma di fruizione ludica del territorio in cui gioca un ruolo fondamentale il rapporto uomo-natura (Lucivero, 2015). Questa forma di turismo nasce nel contesto culturale della seconda rivoluzione industriale dal bisogno dell'uomo moderno di fuggire nella natura per sperimentare la libertà e l'informalità della *wildness*, esperienza auspicata e promossa dal movimento romantico di cui il turismo all'aria aperta ne è certamente una derivazione diretta (Ward, 1986). L'escursionismo, il ciclismo e l'alpinismo sono alcune delle pratiche sportive che hanno portato nel corso dell'Ottocento alla definizione dell'attività cardine del turismo all'aria aperta: il campeggiare. Se all'inizio il campeggiare era una attività elitaria, praticata spesso in solitaria dagli audaci e dagli sportivi che, come l'inglese T.M. Holding¹, sperimentavano questo nuovo modo di abitare la natura per andare a 'caccia di panorami' (Löfgren, 2001), nel corso degli anni questa attività si è pian piano trasformata in un vero e proprio modo di abitare la vacanza, portando alla nascita di un imponente settore dell'industria turistica.

Fin da principio² le strutture attrezzate per il campeggio erano caratterizzate da: un recinto, che le configurava come enclave antropizzate nella natura; una aggregazione di unità abitative minime effimere, come tende o *chalet*, immerse nel verde; un insieme di servizi collettivi come quelli igienico-sanitari, le cucine e gli spazi per l'intrattenimento. I tratti distintivi della vita in campeggio erano il contatto intimo con la natura, l'essenzialità delle unità abitative - molto rudimentali sia in quanto a privacy che per le dotazioni - la condivisione di tutte le attività e dello spazio aperto recintato con il resto dei campeggiatori e la durata della villeggiatura solitamente di una o due settimane. Il campeggio, nato dal desiderio di un'esperienza alternativa ai modelli di vita della città, sembra invece nei suoi sviluppi successivi rappresentare un luogo per la sperimentazione di nuovi modelli urbani, a partire da una operazione di tabula rasa, quella di un ritorno a un grado zero della vita in comunità rappresentata dal villaggio.

Le strutture ricettive per il turismo all'aria aperta nella contemporaneità

Nel corso del XXI secolo le strutture ricettive all'aria aperta si trasformano assumendo sempre più il carattere di micro-città per la vacanza: la forma più diffusa di turismo all'aria aperta oggi non è più quella del campeggio, ma quella del villaggio turistico, che si distingue oltre che per l'aumento nel livello dei servizi e di intrattenimento anche per un numero maggiore di tipologie abitative e soprattutto per una maggiore estensione sul territorio. Rispetto ai primi campeggi, inoltre, le strutture ricettive all'aria aperta italiane si concentrano in determinati tipi di contesti ambientali: se all'origine sorgevano in aree verdi poste in prossimità della grandi città, come nel caso del primo campeggio italiano aperto nel 1949 nel Parco Leopardi di Torino, e in montagna, oggi si trovano principalmente nelle zone litorali e lacustri.

Secondo i dati Istat del 2017 il turismo all'aria aperta in Italia attualmente attira più di 10 milioni di turisti all'anno: è l'habitat per le vacanze preferito dall'8,3% del totale degli arrivi turistici. Il grande sviluppo che sta conoscendo questa forma di turismo nel nostro paese non dovrebbe stupire, considerando l'enorme patrimonio di paesaggi e riserve naturali che lo caratterizzano, con pochi eguali al mondo. La tipologia di alloggio attualmente più diffusa nei villaggi turistici, campeggi e glamping è quella della *mobile home*, unità abitativa minima e removibile su ruote prodotta a livello industriale appositamente per il settore turistico. Secondo i dati messi a disposizione dall'ACSI nelle strutture ricettive all'aria aperta italiane si contano più di 30.000 *mobile home*, concentrate soprattutto in Veneto, Lombardia, Emilia Romagna e Toscana.

Fino agli anni Novanta del secolo scorso le strutture ricettive all'aria aperta italiane erano costituite fondamentalmente da tre tipologie di spazi: quello delle piazzole verdi messe a disposizione delle tende o roulotte dei privati, quello delle aree predisposte con bungalow, ovvero alloggi minimi permanenti, e infine gli spazi collettivi per i servizi igienico-sanitari e per l'intrattenimento. Oggi, in virtù sia dei bisogni del turista contemporaneo sia di considerazioni di mercato e convenienza economica, a questi spazi vengono sostituite o aggiunte ampie porzioni

adibite con *mobile home*. A differenza dei bungalow le *mobile home* non sono costruzioni civili permanenti e per questo motivo sono installate all'interno delle piazzole verdi al pari di tende o roulotte.

Gli insediamenti di mobile home e il rapporto con il luogo

Se da un lato il fatto che le *mobile home* non presentino un ancoraggio permanente al suolo e siano facilmente removibili rappresenta una garanzia di reversibilità dell'insediamento turistico e di minimizzazione del consumo di suolo, oggi tematica centrale nel dibattito europeo su questo tipo di insediamenti, dall'altra la monotonia e atopia con cui viene costruito questo paesaggio del turismo contemporaneo mette in evidenza la mancanza di una profonda riflessione sulla natura di questi spazi. Le *mobile home* vengono disposte all'interno dei villaggi turistici secondo un modello insediativo analogo a quello delle cabine da spiaggia: «disposte in file interminabili, parallele o perpendicolari alla linea del bagnasciuga» (Di Vaio, 2018: 61). Ma se i lidi da spiaggia con le loro cabine, come emerge dal disegno del 1983 di Aldo Rossi *Geometrie dell'estate*, costituiscono pur nel loro monotono assembramento un paesaggio e «l'impressione dell'estate» (Rossi, 1999:56), gli insediamenti di *mobile home*, invece, isolati dal contesto per mezzo del recinto - villaggio turistico - , non solo non entrano in alcun modo in relazione con il luogo e con il paesaggio in cui si inseriscono, ma inoltre non riescono neanche a costruire un paesaggio codificato di per sé. Questa condizione di indeterminatezza è influenzata profondamente dalla natura stessa dell'oggetto architettonico mobile-home. Come evidenzia Cherubino Gambardella nel suo libro *La casa mobile*, essa «è funzione di un rapporto con il terreno sostanzialmente abolito», è «una 'scatola per aria' insediabile ovunque», un modello abitativo estremamente contemporaneo «che ben si presta alla reinterpretazione moderna dell'alloggio mobile e della condizione nomadica, intesa come sogno di una totale libertà insediativa» (Gambardella, 1995: 81). Rossi offre un ulteriore spunto di riflessione utile a comprendere le criticità e potenzialità degli insediamenti turistici di questo tipo. Parlando delle cabine da spiaggia, che presentano alcune analogie con il modello abitativo delle *mobile*

*home*³, Rossi sottolinea come queste 'piccole case', a differenza delle ville, siano senza luogo «perché il luogo è interno o si identificano con chi le abita per tempo che sappiamo breve ma non possiamo calcolare» (Rossi, 1999: 58).

Le *mobile home* sono dei prodotti industriali per il turismo che una volta trasportate e installate all'interno di un camping o di un villaggio turistico vi rimangono in media per un periodo di 7-10 anni prima di essere sostituite o rivendute. Si tratta di un prodotto molto diffuso e utilizzato, molto chiaro per il suo fruitore ma ambiguo dal punto di vista normativo e nella sua definizione architettonica, condizione che lo ha di fatto estromesso dal dibattito culturale sugli insediamenti per il turismo creando zone d'ombra e ambiguità nell'interpretazione dei luoghi in cui si collocano.

Gli orizzonti della ricerca sulle strutture ricettive e sulle mobile home

Dal 2018 all'interno del Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Università di Pavia si sta svolgendo una ricerca sul tema delle strutture ricettive all'aria aperta con l'obiettivo di individuare possibili soluzioni innovative che possano promuovere la costruzione di un paesaggio delle vacanze e la sostenibilità ambientale di questi insediamenti.

La ricerca evidenzia come allo sviluppo del settore e alla crescente diffusione delle *mobile home* non corrisponda una reale innovazione dei modelli abitativi nella direzione del rispetto, della valorizzazione e della promozione del territorio oltre che nello sviluppo del prodotto in chiave ecologica e sostenibile. Per quanto nei campeggi e nei villaggi turistici contemporanei, rispetto alle origini, sia profondamente cambiato il modo di costruire il rapporto uomo-natura, oggi mediato da un maggiore bisogno di comfort e sicurezza, tuttavia rimane centrale, in questi spazi, il tema della fruizione ludica del paesaggio e dell'ambiente naturale, fattore indispensabile all'esistenza stessa di questo settore. La recente nascita della nuova tipologia di strutture ricettive all'aria aperta denominata *glamping*⁴ - struttura ricettiva di lusso, ma caratterizzata da un elevato grado di integrazione nel paesaggio, da una minore densità insediativa e da un intento e un linguaggio ecologico - mette in evidenza come sia il turista stesso oggi a desiderare un habitat delle vacanze più





integrato e rispettoso del luogo a tutti i livelli: paesaggistico, culturale e ambientale.

Ad oggi le principali questioni che sono emerse riguardano principalmente tre aspetti, quello della sostenibilità ambientale della struttura ricettiva, quello del modello insediativo e quello dell'oggetto *mobile home*. Per quanto riguarda la sostenibilità ambientale le strutture ricettive all'aria aperta rappresentano, nell'ambito del turismo, il contesto ideale dove sperimentare approcci innovativi. La condizione di reversibilità degli interventi, una delle ragioni per cui negli ultimi decenni le *mobile home* hanno sostituito i tradizionali bungalow, suggerisce un'attenzione alle condizioni del contesto ottimizzando le risorse locali e promuovendo soluzioni tecnologiche e tecniche capaci di mitigare l'impatto della struttura sulla natura del luogo, lavorando ad esempio sul ciclo dell'acqua e sul rapporto con la vegetazione locale. Un ruolo importantissimo, sia per gli aspetti ambientali che per quelli paesaggistici, sono le caratteristiche del modello insediativo. Il modo in cui le *mobile home* sono disposte influenza non solo la percezione del luogo, enfatizzando ad esempio la presenza della natura al posto del modello urbano che caratterizza la maggior parte degli insediamenti attuali, ma può consentire una migliore performance ambientale dell'intera struttura oltre che promuovere una maggior integrazione paesaggistica. Quest'ultima questione è quanto mai attuale vista l'ambiguità normativa sul tema del rapporto tra strutture temporanee, valorizzazione dei luoghi e tutela del paesaggio. Un ruolo fondamentale per l'innovazione dei luoghi del turismo all'aria aperta è quello dello sviluppo del prodotto *mobile home*. Si tratta infatti di un prodotto industriale, quindi per definizione atipico, che al momento non presenta particolari caratteristiche che possano garantire performance ambientali e caratteristiche architettoniche di integrazione al luogo e al paesaggio. La ricerca attorno alle *mobile home* non solo promuove una innovazione nel prodotto ma può indurre alla definizione di elementi capaci di creare luoghi e di fornire risposte significative per la sostenibilità ambientale e la compatibilità paesaggistica aprendo nuovi orizzonti per la città della vacanza all'aria aperta ed evitando di cadere nella monotonia o nelle stereotipizzazione degli attuali insediamenti.

Note

¹ T.M.Holding, escursionista e ciclista inglese è considerato l'inventore del campeggio, in quanto fu il fondatore nel 1877 della prima associazione al mondo per campeggiatori: L'Association of Cycle Campers.

² Il primo campeggio al mondo, il Chunnigham Holiday Camp aperto nell'Isola di Men in Inghilterra nel 1891, presentava già le caratteristiche sopra elencate. Le unità abitative minime, predisposte solo per il pernottamento erano tende di stile canadese predisposte con 6 letti ciascuna per gli ospiti (Ward, 1986).

³ Come ben descritto nel film *Happy Winter* di Giovanni Totaro del 2018, le cabine da spiaggia nei mesi estivi diventano per chi le ospita veri e propri spazi da abitare. Nella spiagge di Mondello, vicino Palermo, ciascuno si prende cura e allestisce la propria cabina come se fosse una seconda casa. Non solo, l'insieme delle cabine e la loro disposizione generano piazze sulla sabbia. Alla fine dell'estate è nata una comunità.

⁴ Il termine glamping deriva dall'unione di glamour e camping.

Didascalie

Fig. 1: in Alto, rappresentazione del sistema insediativo atipico più comune e diffuso nelle strutture ricettive all'aria aperta con mobile home; in Basso, proposta di un possibile cluster di integrazione paesaggistica.

Fig. 2: Frame tratti dal film *Happy Winter* (2018) di Giovanni Totaro.

Fig. 3: Wonderland, prototipo di mobile home per il turismo all'aria aperta sviluppato da AML - Architectural Maker Lab - dell'Università di Pavia per CrippaConcept.

Bibliografia

Cherubino, Gambardella, (1995), *La casa mobile. Nomadismo e residenza dall'architettura al disegno industriale*, Napoli, Electa.

Raffaele, Di Vaio, (2018), *Cabina da spiaggia*. Luigi Cosenza alla VI Triennale di Milano 1936, Napoli, CLEAN Edizioni.

Ovar, Lofgren, (2001), *Storia delle vacanze*, Milano, Mondadori.

Marilena, Lucivero, (2015), "Il paesaggio del camping nella storia: dall'impatto zero alla colonizzazione intensiva", in *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme*, n. 5/6, Giugno 2015, pp. 204-213.

Aldo, Rossi, (1999), *Autobiografia scientifica*, Milano, Nuova Pratiche Editrice.

Claudia, Trillo, (2003), *Territori del turismo. Tra utopia e atopia*, Firenze, Alinea Editrice.

Colin Ward, Dennis Hardy, (1986), *Goodnight Campers! The history of the British Holiday Camp*, Londra, Mandell.



Luoghi sublimi e patrimoni invisibili. Diversità, specificità, continuità di nuovi spazi pubblici nell'area di Pachacamac in Perù

Adriana Bernieri

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 14, adriana.bernieri@unina.it

Abitare patrimoni tra il sublime e l'invisibile

Il filosofo Remo Bodei, nel suo libro *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, scrive che «il paesaggio non è natura: è cultura proiettata su montagne, oceani, foreste, vulcani e deserti», riflettendo sul significato di 'bello' e 'sublime' che questi luoghi evocano¹. Nel mettere in gioco una dimensione culturale di tali percezioni, può avvenire che il rapporto tra uomo e paesaggio si espliciti e si spazializzi, definendo in qualche modo i bordi dell'abitare.

Dall'altra parte, nel passaggio dalla relazione tra natura e cultura a quella tra natura e architettura, la natura si libera finalmente delle costrizioni in cui era relegata e diventa nuovamente oggetto di studio in chiave totalmente differente: questo passaggio può occorrere attraverso una intersezione delle conoscenze, per mezzo degli strumenti della geologia, dell'archeologia, della biologia e di altre scienze, così come attraverso l'utilizzo delle loro metodologie di indagine, che possono portare a scoprire nuovi orizzonti dell'agire (o del non agire) grazie ad uno sguardo rinnovato². E viceversa, gli strumenti e i metodi interpretativi forniti dall'architettura possono aiutare a capire meglio gli impalcati naturali strutturali che si abitano, rendendoli meno invisibili³.

In architettura, l'interesse del progetto si sposta pertanto dal costruito al vuoto, alla natura, o alle nature, di questo vuoto, partendo da considerazioni fortemente legate alle contingenze del contemporaneo che tramutano il 'vuoto' in 'spazi vitali', luoghi di cui prendersi cura.

Pachacamac nella storia, nel Perù, oggi

L'area del Santuario di Pachacamac si trova a sud di Lima, in Perù, nel distretto di Lurin e, con una estensione totale di 465 ettari, è una delle aree monumentali più importanti sul territorio nazionale. Le rovine ad oggi visibili testimoniano il passato di una grandiosa città religiosa che, a partire dal primo nucleo risalente al 200 d.C. e costituito dal popolo Lima, è stata ampliata e modificata nel corso di quindici secoli da altre tre culture preispaniche, i Wari, gli Ychsma e per finire gli Inca⁴. Tra le Ande e l'Oceano Pacifico, costeggiata dal fiume Lurin a ovest e a contatto con le aree paludose di *Urpi Wachaq* a est, l'area è oggi

suddivisa in due settori da una strada a scorrimento veloce. Il settore Sud, o Monumentale, costituisce il cuore dell'intero insediamento con le principali emergenze architettoniche e archeologiche, tra cui il *Templo Pintado* e il *Templo Viejo*, assieme alla *Plaza de los Peregrinos*⁵. Il settore Nord, o *Pampa de Atocongo*, circa il doppio del settore Sud per estensione, è invece caratterizzato da un paesaggio desertico al di sotto del quale, ad eccezione delle cosiddette Seconde Mura e Terze Mura già attualmente, almeno in parte, visibili, probabilmente ancora si nascondono linee, forme e spazi del passato.

Se da un lato le dune del settore Nord rappresentano una modalità di occultamento degli strati del passato, dichiarano nell'oggi una totale assenza di identità e difficoltà a relazionarsi con un bordo dai contenuti molto variabili e al tempo stesso confusi.

In aggiunta, qui la morfologia del terreno cambia completamente e soprattutto di continuo: a partire dalla *Avenida Antigua Panamericana Sur*, infatti, le quote salgono per raggiungere, nel punto in cui il settore Nord si incontra con gli insediamenti abitati, un livello notevole rispetto a quello del settore Monumentale, fino a guadagnare a nord-est il punto più elevato.

Il settore Nord rappresenta pertanto un *gap* spaziale e temporale in cui, da un lato, gli abitanti non hanno alcun rapporto con la significativa estensione di spazio aperto abbandonato e, dall'altro, l'area è completamente fuori dai percorsi di valorizzazione del patrimonio storico che riguardano invece unicamente il settore Sud. Rappresenta dunque un'interruzione, un buco, uno spazio vuoto e 'svuotato' dal punto di vista del significato e della funzione che oggi ricopre. Un luogo del rifiuto e di rifiuti, una landa che non appartiene a nessuno e che per questo motivo è oggetto di vandalismo e di atti di appropriazione non legittimi.

Nonostante ciò, indubbia è la bellezza che il settore Nord esercita sull'uomo, sulle persone che visitano Pachacamac, su coloro che vivono in questi luoghi ogni giorno: un'attrattiva legata ad una condizione intermedia tra quello che era e quello che potrebbe essere, con reazioni senz'altro differenti da quelle che suscitano i templi e le rovine preispaniche.

L'occasione del progetto: un ruolo ritrovato e un senso disvelato attraverso il disegno di nuovi spazi pubblici

Nella proposta elaborata in occasione del concorso di progettazione internazionale *Pachacamac Park* organizzato da *2021: Bicentennial Projects*, in associazione con il Ministero della Cultura e la Municipalità di Lima, nel 2019, per il progetto di un parco pubblico nell'area del Santuario di Pachacamac, il patrimonio diventa luogo e il progetto il tramite per scoprirlo⁶.

L'oggetto del concorso interessa nello specifico il bordo del settore Nord e pone due obiettivi principali: proteggere l'area dall'avanzamento degli insediamenti costruiti e regalare agli abitanti un parco a scala metropolitana, in connessione con i percorsi di visita nel settore Sud già esistenti⁷. Tenendo conto delle molteplici tematiche con cui la proposta progettuale si è confrontata, dal rapporto con l'antico a quello con la città informale, dalle riflessioni sulla topografia del territorio a quelle legate alle questioni ambientali, il progetto è stato impostato come entità in grado di essere modificata nel dialogo con aspetti differenti, assumendone su tutti la totale centralità e ribaltando punti di vista consueti.

Il paesaggio è lo strumento attraverso il quale, all'interno della proposta, si struttura questo tipo di operazione, che si specifica nelle relazioni con e tra gli elementi presenti. Infatti, da un lato, il panorama desertico di dune e polvere che contraddistingue il settore Nord di Pachacamac, viene assunto come carattere identitario; dall'altro, la città informale, che disegna un bordo netto, di un costruito precario ma incalzante, di abitudini spaziali restrittive e condizioni ambientali difficili, viene ammorbidito, integrato, reso inclusivo, attrezzato. Sullo sfondo, il settore sud Monumentale del Santuario di Pachacamac, con il quale viene creato un nuovo sistema di connessioni e collegamenti anche attraverso il rapporto con i due nuovi interventi architettonici, il *Pachacamac Site Museum*⁸ e il *MUNA National Museum*⁹, il primo completato e il secondo in fase di costruzione, entrambi ad ovest, a cavallo del bordo tra settore Sud e Nord, nell'area di ingresso principale ai percorsi turistici.

Il progetto proposto muove da una precisa constatazione: non ci sono città, paesaggio e archeologia come sistemi separati, non collegati l'u-

no all'altro; esiste, invece, un disegno unico, che integra questi diversi sistemi e le loro logiche specifiche in uno spazio pubblico aperto, accessibile e continuo, che varia in sezione e configurazione rispondendo alla variazione stessa del bordo della città¹⁰. La strategia è concepita come riattivazione dell'ecosistema nel suo insieme, cercando di stimolare i processi naturali attraverso la riconfigurazione dello spazio aperto e attraverso un'idea di architettura 'portatrice' di paesaggio.

Il progetto risponde pertanto ad un processo reattivo, in quanto cerca di dare una risposta alle condizioni sociali, culturali e ambientali, definendo aree, temi, funzioni generali del parco; ad un processo di completamento, attraverso una diversificazione delle aree che deriva dalle grandi vocazioni del territorio e dall'uso degli spazi attuali; ad un processo di coinvolgimento, attraverso l'introduzione di un sistema di mobilità che aumenti l'accessibilità da/per il parco; infine, il progetto risponde ad un processo temporale, che lega il disegno del paesaggio e del nuovo parco alle attività di ricerca archeologica, instaurando un rapporto di flessibilità del progetto con la topografia del luogo e una predisposizione alla variazione nella creazione di nuovo spazio pubblico¹¹.

In questo senso, il settore Nord potrebbe diventare un nucleo di patrimonio e l'occasione, lo spazio da cui partire per recuperare questo paesaggio in tutte le sue declinazioni, senza ambire ad una unità paesaggistica totale ma piuttosto valorizzando le differenze. Tali specificità sono sottolineate nel progetto attraverso dei nodi funzionali, dedicati al gioco, all'incontro, allo sport e alla salute, alla partecipazione, all'avvicinamento delle persone locali alla loro storia, al loro patrimonio e, attraverso il nuovo progetto, ad un paesaggio riscoperto. Infatti, la forte variazione di altimetrie permette di trarre verso i punti del territorio e del paesaggio più suggestivi, come ad esempio la *Isla de Pachacamac*, determinando potenzialità significative dal punto di vista progettuale e una maggiore contestualizzazione e relazione territoriale dei nuovi spazi pubblici.

Di particolare importanza sono le proposte di proiezione futura del progetto che disegnano spazi di indagine laddove gli studi già hanno evidenziato possibili aree di scavo e ritrovamento¹², che diventano ulterio-





ri occasioni di aggregazione e conoscenza e individuano percorsi di attraversamento nord/sud legati all'identità storica di questo territorio, perseguendo l'ipotesi in cui le infrastrutture carrabili potrebbero essere in futuro depotenziate. Tra queste connessioni, in particolare, il recupero di *Qhapac Ñan*, parte di una vasta rete di percorsi preispanici che collegano tutto il territorio peruviano¹³.

La proposta progettuale, a partire da queste principali considerazioni, immagina una lenta trasformazione del bordo del settore Nord che, conservando il paesaggio delle dune, senza sostanziali alterazioni della topografia esistente, innesta operazioni di graduale inverdimento con specie vegetali autoctone, coadiuvate da un sistema di collettori stagionali di acqua che, legati al clima umido dell'area, lavorano per raccolta di condensa. Un ulteriore punto di approfondimento è il possibile uso attivo dello spazio, che potrebbe avvenire già in fase di trasformazione dell'area, ad esempio attraverso azioni di coltivazione e semina naturale organizzate con la popolazione residente, al fine di naturalizzare alcune aree e incentivare ad un sentimento di appropriazione del paesaggio.

Un concetto di patrimonio contemporaneo: paesaggio, geografia, archeologia, quindi città

In definitiva, il progetto opera dentro un panorama di spazi molto diversi tra loro che condividono la stessa storia, ma anche presenti molto differenti. Il progetto diventa un'operazione geografica, che assume ruolo indagatore di strati e misure nel disegno di uno spazio pubblico diversificato, specifico e continuo. Il risultato è un nuovo, complesso, paesaggio, che si interfaccia con lo spazio ma anche con il tempo, per ritrovare, laddove vi siano, antiche tracce e al tempo stesso funzionare come elemento di strutturazione delle numerose trasformazioni in realizzazione e programmazione nel presente.

Il senso del sublime che il luogo apertamente dichiara viene in questo modo preso a modello, nel tentativo di migliorare la qualità dell'abitare e prendersi cura di un territorio dagli strati ancora in larga parte invisibili.

Note

- ¹ Remo, Bodei (2008), *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, p. 19.
- ² cfr. Diana, Agrest (2018), “Expanding Boundaries: Architecture, Nature, Science, Representation”, in Diana, Agrest, *Architecture of Nature. Nature of Architecture*, Applied Research and Design Publishing, pp. 7-16.
- ³ cfr. Graham D. Burnett, Diana Agrest (2018), “Sea Cliffs and the Sublime: A conversation”, in Diana, Agrest, *op. cit.*, pp. 125-132.
- ⁴ cfr. *Master Plan for the Pachacamac Archaeological Sanctuary: Executive Summary* (2012), Lima, Ministry of Culture of Peru.
- ⁵ cfr. Peter, Eeckhout (2003), “Diseño arquitectónico, patrones de ocupación y formas de poder en Pachacamac, Costa central del Perú”, in *Revista Española de Antropología Americana*, n° 33, pp. 17-37 (<https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0303110017A>).
- ⁶ Proposta progettuale *Up & Under. Pachacamac Park* (2019). Gruppo di progettazione: Pasquale Miano, Isotta Cortesi, Adriana Bernieri, Gisela Bartoloni, Priscilla Cruz Nuñez, Gabriella De Luzio, Vincenzo Valentino, Maria Assunta Barra Parisi, Mariarosaria Scarpati.
- ⁷ cfr. *Pachacamac Park - Competition Brief*
- ⁸ *Pachacamac Site Museum*. Llosa—Cortegana Arquitectos
- ⁹ MUNA National Museum. Leonmarcial arquitectos (leondelima + Lucho Marcial Arq.)
- ¹⁰ Diversi gli studi e le ricerche progettuali condotti sulla interrelazione tra città e archeologia; di particolare interesse il lavoro sui Campi Flegrei pubblicato in: Pasquale Miano, Ferruccio Izzo, Lilia Pagano (2016), *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*, Macerata, Quodlibet.
- ¹¹ cfr. Pasquale, Miano (2018), “Research and design in the area of Early Christian basilicas in Cimitile”, in *Abitare la Terra. Dwelling on Earth*, n° 46-47, pp. 82-85.
- ¹² Le operazioni di scavo nel settore Nord riguardano soprattutto aree che si pensa fossero destinate a sepolture. Cfr. *Master Plan for the Pachacamac Archaeological Sanctuary*, *op. cit.*.
- ¹³ Nel 2001, un decreto esecutivo ha dichiarato l'iniziativa per il recupero di Qhapaq Ñañ un progetto di interesse nazionale. Cfr. *Master Plan for the Pachacamac Archaeological Sanctuary*, *op. cit.*.

Didascalie

Fig. 1: Ortofoto attuale dell'area di Pachacamac, sud di Lima, Perù. Nell'immagine è possibile distinguere chiaramente il settore Nord e il settore Sud, divise dalla *Avenida Antigua Panamericana Sur* che corre in direzione est-ovest (fonte: Google Earth).

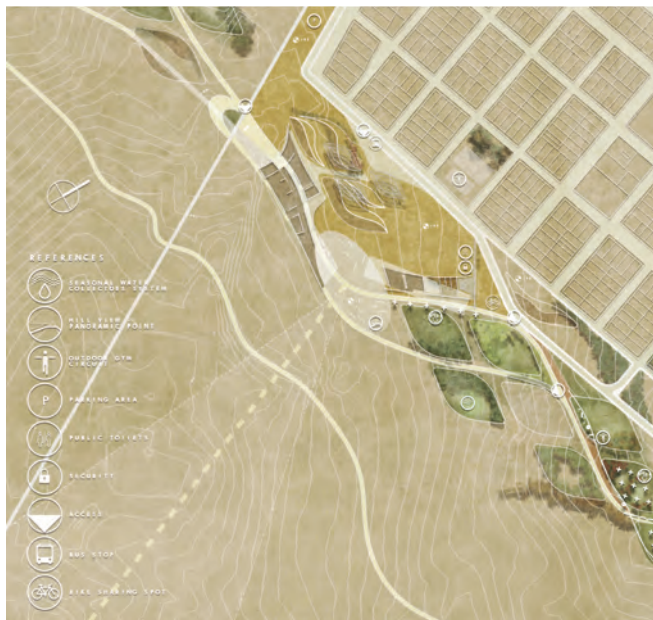
Fig. 2: Bordo orientale del settore Nord, visto dal settore Sud (fonte: *Pachacamac Park - Competition Brief*).





Fig. 3: Planimetria generale della proposta progettuale, con il disegno dei nuovi spazi pubblici lungo il bordo del settore Nord e le nuove connessioni verso sud con il settore Monumentale. Vista generale del parco dal settore Sud.

Fig. 4: Disegni di maggiore dettaglio per la proposta progettuale nell'area denominata *Heritage*, in cui si propone di realizzare padiglioni per attività di ricerca e di coinvolgimento-avvicinamento della popolazione locale al proprio patrimonio.



Bibliografia

- Diana, Agrest (2018), *Architecture of Nature. Nature of Architecture*, Applied Research and Design Publishing.
- Remo, Bodei (2008), *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani.
- Peter, Eeckhout (2003), "Diseño arquitectónico, patrones de ocupación y formas de poder en Pachacamac, Costa central del Perú", in *Revista Española de Antropología Americana*, n° 33, pp 17-37.
- Master Plan for the Pachacamac Archaeological Sanctuary: Executive Summary* (2012), Lima, Ministry of Culture of Peru.
- Pasquale, Miano (2018), "Research and design in the area of Early Christian basilicas in Cimitile", in *Abitare la Terra. Dwelling on Earth*, n° 46-47, pp 82-85.
- Pasquale Miano, Ferruccio Izzo, Lilia Pagano (2016), *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*, Macerata, Quodlibet.

Progettare nei territori offesi

Antonio Bosco

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Ricercatore, ICAR 12, antonio.bosco@unicamapania.it

Mihaela Bianca Maienza

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Architetto, mihaelamaienza@gmail.com

Il paesaggio offeso (Antonio Bosco)

L'esigenza primaria di un paesaggio è la costruzione del suo futuro e non il mero mantenimento di una condizione erroneamente ritenuta stabile e invariabile. Per i sostenitori della museificazione del paesaggio sarebbe meglio la difesa a oltranza degli attuali assetti configurativi piuttosto che rischiare di perdere per sempre un'immagine frutto di processi naturali e antropici sviluppatisi in un arco temporale lunghissimo.

Per tale ragione, sia nella redazione dei programmi di sviluppo territoriale che nella stesura dei piani paesistici, la maggior parte delle raccomandazioni sembra aderire ad un approccio di ispirazione romantica, caratterizzato da una forte propensione alla cristallizzazione dell'immagine consolidata più che alla formulazione di regole indirizzate al governo del cambiamento, capaci di delineare scenari di sviluppo allineati alle più recenti acquisizioni del pensiero ecologista.¹

I processi che hanno determinato la forma e la struttura dei paesaggi che caratterizzano i nostri territori sono da considerarsi fenomeni dinamici come tutti quelli che attengono a qualsiasi altro aspetto delle vicende umane e, come tali, non possono essere oggetto di norme che presuppongano una loro presunta matura stabilità. (Campus, Ercolini 2010).

Ritenere i paesaggi che oggi osserviamo delle entità consolidate e definitivamente compiute nella forma attuale, sarebbe un errore madornale oltre che un'incongruenza logica, sarebbe come pensare che la storia termini nell'attualità. Risulta facile, e forse scontato, riferirsi in tal senso al *panta rei* di Eraclito, per comprendere ancora meglio, se ce ne fosse bisogno, come sia ingannevole considerare il paesaggio stabile e immutabile; il filosofo afferma che “nessun uomo entra mai due volte nello stesso fiume, perché il fiume non è mai lo stesso, ed egli non è lo stesso uomo”, allora è del tutto ingannevole considerare il paesaggio come un quadro da ammirare e fissare una volta per tutte nella memoria.

In base a tali presupposti si può allora affermare che le azioni da porre in essere per salvaguardare il patrimonio paesaggistico ereditato dai nostri antenati devono necessariamente assecondare il cambiamento, che non può essere fermato ma solo ragionevolmente governato.

In Terra di Lavoro, e in tutto il resto del territorio Casertano, i paesaggi che oggi osserviamo e attraversiamo sono frutto di trasformazioni e consuetudini antropiche che li hanno conformati, nel bene e nel male, nella loro immagine attuale.

Le trasformazioni ascrivibili al “bene”, cioè, i segni nobili depositati sul territorio dalle generazioni passate (Tosco C. 2009), sono oggi ancora in gran parte riconoscibili nelle aree interne, mentre risultano meno evidenti nella pianura costiera. L'attività contadina, che fin dall'antichità ha modellato i profili collinari con ciglioni e terrazzamenti, inciso i rilievi con filari alberati (disposti a rittochino) e disegnato, in pianura, il mosaico territoriale coi filari regolari della vite maritata², segna ancora positivamente il territorio (Sereni E. 1991) (Forman R.T. 1955). Alla formazione del paesaggio casertano contribuiscono inoltre, in modo incisivo, le innumerevoli masserie che costituiscono, ancora oggi, riconoscibili landmark territoriali; questi complessi rurali, evoluzione naturale delle antiche “ville rustiche” romane, si sono capillarmente diffusi nel territorio a partire dal XVIII secolo e hanno costituito una presenza talmente importante da sopravvivere ancora oggi nei toponimi di molte località, anche quando scomparse o ridotte a rudere.

Ma ai segni e alle vestigia dell'antico splendore, si affiancano oggi i prodotti del “male”, nei territori cioè prevalgono ambienti mal curati e luoghi offesi dagli stessi abitanti, quasi sempre dimentichi della nobile storia che li ha preceduti. Uno degli aspetti, infatti, che più colpisce l'osservatore esterno è l'apparente mancanza di consapevolezza degli abitanti del danno arrecato al territorio talvolta ferendo irreparabilmente l'immagine del paesaggio che pure dovrebbero amare.

Si apprezza, in modo palpabile, l'assenza di un pur vago senso di appartenenza, di empatia emotiva con i luoghi, e tale triste constatazione ci fa inevitabilmente pensare ad una locale, purtroppo generalizzata, carenza culturale della popolazione. Una carenza che non dipende esclusivamente da un basso livello educativo quanto più probabilmente da una aberrante cognizione della terra (la propria terra), percepita come materia inerte e informe che non detiene alcuna altra qualità se non quella economica; tristemente possiamo forse intravedere in tale

deprimente concezione della proprietà, il portato atavico di una cultura contadina malamente elaborata.

Il paesaggio Casertano soffre, in tal senso, di due fondamentali comportamenti antropici, uno ascrivibile alla sfera privata, che sfocia nell'abusivismo edilizio e nella miope gestione dei terreni di proprietà privata; l'altro, ascrivibile all'azione di soggetti economici e imprenditoriali, che in modo sistematico e capillare hanno inquinato e mortificato il territorio, sovrascrivendolo con “frasi” ingiuriose (Bailly J. C. 2016), deprivandolo di bellezza e significato. In quest'ultimo deprecabile comportamento ricade la coltivazione a “cielo aperto” delle cave di calcare che “morde” i versanti montuosi del pre-appennino Campano generando, ora geometrie regolari derivanti dal taglio di grandi blocchi, ora disegni casuali frutto dell'estrazione di ghiaia per la produzione di calcestruzzo.

Ciò che osserviamo, percorrendo in auto o attraversando in treno “Terra di Lavoro”, è il risultato di tale sfruttamento indiscriminato, che va contro anche al più rudimentale concetto di sostenibilità ambientale. Per questo motivo abbiamo il dovere di rimarginare queste ferite, riqualificando i luoghi conformemente a un'idea virtuosa di paesaggio che sia in grado di ridare senso e dignità ad un territorio da troppo tempo offeso.

A tale scopo la sola rinaturalizzazione delle cave rischierebbe di generare, alla lunga e in mancanza di un organico piano gestionale, ulteriori condizioni di degrado. In linea con tali principi, la proposta di riqualificazione delle cave dismesse di Casertavecchia, illustrata di seguito, esemplifica una buona pratica progettuale che prevede la riconfigurazione formale del versante collinare e la creazione di un edificio semi-pogeo polifunzionale a basso impatto ambientale e paesaggistico.

Riqualificazione delle cave del colle di “Casa Hirta” (Mihaela Bianca Maienza)

Per comprendere la gravità dell'offesa al paesaggio determinata dalla presenza di cave in “Terra di Lavoro” va preliminarmente segnalato che il comune di Caserta detiene, allo stato attuale, il primato in Italia per il numero di cave presenti e per l'aggressione che esse hanno sul territorio; infatti, nel 1954 le aree di cava, nella catena dei monti Tifatini,

ricoprivano una superficie di appena ottantasette ettari su un'estensione provinciale di quasi quindicimila, mentre oggi, nel solo territorio comunale di Caserta, le aree interessate dalle attività estrattive occupano circa mille ettari.

Nel 2017 Legambiente ha effettuato uno studio da cui risulta che la maggior parte delle cave presenti nel territorio casertano sono abbandonate o chiuse; è emersa, inoltre, la presenza di cave abusive che ammontano a circa un terzo delle cave attive.³ Quest'ultimo dato, in particolare, non va sottovalutato in quanto si deve considerare che i danni provocati dall'attività estrattiva non dipendono unicamente dall'attività stessa ma anche, indirettamente, dal contributo che i materiali estratti danno all'attività edilizia abusiva, purtroppo ancora significativamente praticata.

Per quanto concerne i danni di tipo diretto va sottolineato come lungo i versanti dei Colli Tifatini è possibile osservare l'ingente perdita del manto vegetazionale indotta dall'attività estrattiva con la conseguente maggiore esposizione all'erosione dei versanti stessi. Inoltre, osservando l'intera catena montuosa fino alla zona di Puccianiello, si possono notare ben venti siti estrattivi estremamente visibili dalla media e lunga distanza, che generano un grave danno percettivo al paesaggio.

Una delle principali cause che ha portato alla coltivazione, estesa e irresponsabile, del calcare lungo i versanti montuosi del casertano è la mancanza di una cogente normativa di settore, considerando poi che le leggi vigenti che regolano la coltivazione delle cave sono in gran parte antiquate, si comprende facilmente come l'attività illegale o meno nel settore estrattivo sia stata diffusamente quanto caoticamente praticata. I piani di cava sono generalmente inesistenti o, quando presenti, troppo generici; molto spesso non sono neanche previsti programmi di riqualificazione per il recupero del territorio al termine delle attività estrattive, pur essendo la loro redazione obbligatoria fin da quando si richiede l'autorizzazione alla coltivazione.

Un caso esemplificativo di riqualificazione ambientale

A valle delle precedenti considerazioni, oggi, in previsione di un complessivo recupero e riqualificazione delle aree danneggiate bisogna





usare un approccio analitico che consideri articolate procedure di studio sia nelle fasi di conoscenza/comprendimento delle dinamiche territoriali che in quelle di progettazione e attuazione degli interventi necessari. È questa la modalità impiegata nella riqualificazione paesaggistica ed ambientale delle cave Fusco e Coccozza oggetto della tesi di laurea di chi scrive.⁴ Le due cave, site nella frazione di Casolla del comune di Caserta, intaccano, in modo evidente, un sito di grande valore storico-ambientale coincidente con la collina su cui sorge il borgo, di interesse Unesco, di Casertavecchia (antica Casa Hirta). La particolare collocazione e la gravità del danno paesaggistico rilevato, ci hanno indotto a ricercare modalità innovative per il progetto di riqualificazione e di rinaturalizzazione del sito.

L'approccio adottato in fase di progetto è consistito nella valorizzazione della preesistente morfologia paesistica intaccata dai due profondi scavi nel fianco della collina, con l'obiettivo di creare un ambiente nel quale fosse possibile immergersi completamente, in cui natura e costruito fossero in perfetta armonia tra loro.

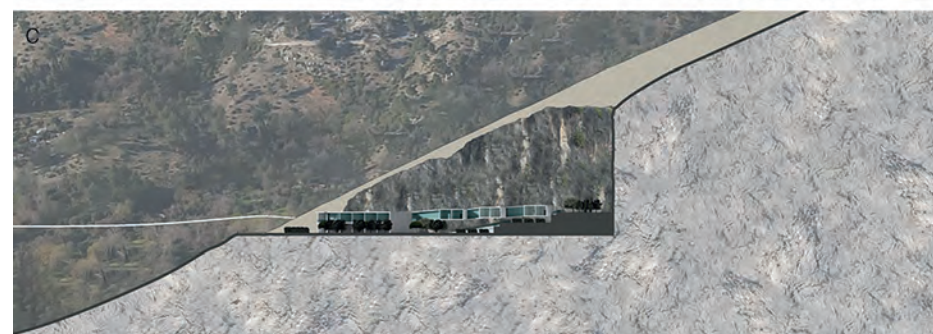
Come detto, entrambe le cave sono visibili da gran parte del territorio Casertano mentre dalla cava rivolta a Sud (cava Fusco) è possibile ammirare il paesaggio circostante nella sua interezza, ed è proprio questa possibilità di controllo e godimento del paesaggio che ha guidato le principali scelte progettuali.⁵

L'ipotesi di riqualificazione prevede, infatti, la realizzazione di edifici ben inseriti nel contesto, adibiti a belvedere, appoggiati alla parete calcarea. L'edificio principale da cui si accede all'intero complesso, si svolge su due piani ed è collegato alle altre strutture secondarie, da camminamenti coperti, aggettanti dalla parete rocciosa e posti a quote differenti. Tali strutture si caratterizzano per la presenza di ampie pareti vetrate che si affacciano sul panorama permettendone un'ampia e privilegiata osservazione, esse inoltre ospitano ambienti per la fruizione in realtà aumentata del contesto paesaggistico, infatti particolari visori VR, permetteranno di rivivere, contestualizzandole nel territorio osservato, le vicende storiche della Caserta Borbonica e dell'antico Ager Campanus. L'intera area è immersa nel verde, e la vegetazione prevista è quella

della macchia mediterranea persa a causa dell'attività di scavo. Le cave sono collegate da un corridoio semi-ipogeo (anch'esso completamente vetrato sulla facciata verso il panorama) in cui la roccia viva funge da parete, imprimendo all'architettura un accento marcatamente naturalistico. Nel corridoio si prevede l'allestimento di una galleria d'arte, con stand ubicati nelle rientranze rocciose caratterizzate da tonalità cromatiche, mutevoli a seconda dei materiali e delle opere esposte. Dal corridoio si accede all'edificio semi-ipogeo realizzato all'interno della cava Coccozza, che è rivolta a Nord, verso il monte. Mancando la possibilità di accedere visivamente al panorama, si è scelto di dare al nuovo edificio una funzione diversa da quella di "belvedere attrezzato" immaginando un grande auditorium sviluppato su due livelli.⁶ Si è pensato, infine, di realizzare una grande copertura, a difesa parziale della cava Nord, che costituisse una sorta di ricostruzione virtuale del versante collinare andato distrutto.⁷

Note

- ¹ Questo punto di vista è ben esposto nel saggio "Il paesaggio nella pianificazione territoriale" a cura di Ferrara G. e Campioni G., (Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2012). Nell'introduzione gli autori chiariscono come molti dei fallimenti dei piani paesistici dipendano da una carenza nell'elaborazione di protocolli operativi orientati alla governance del cambiamento.
- ² La vite maritata è quel caratteristico sistema di coltivazione che pone i tralci a grande altezza, pendenti tra pioppi secolari, secondo l'antico sistema dell'alberata.
- ³ Il "Rapporto cave" del Febbraio 2017 attesta che 317 cave sono state aperte per poi essere lasciate in disuso senza un piano di recupero paesaggistico.
- ⁴ La tesi in Tecnologia dell'Architettura dal titolo: «Recupero delle cave di Casolla e rivitalizzazione del colle di "Casa Hirta"» (relatore prof. arch. Antonio Bosco) ha visto la scrivente impegnata in un'approfondita analisi paesaggistico-percettiva del sito di Casertavecchia e nella elaborazione di un progetto di riqualificazione ambientale che ha previsto la destinazione delle due aree di cava a sito votato all'osservazione, valorizzazione e controllo del delicato territorio circostante.
- ⁵ Dalla cava Sud è possibile godere di una vista a perdita d'occhio, che giunge fino alla costa flegrea e all'isola di Capri.
- ⁶ La struttura può ospitare circa 1000 posti a sedere, caratterizzato da una quinta alle spalle del palcoscenico parzialmente coincidente con la parete calcareaa della cava.
- ⁷ La copertura è composta da una struttura portante in legno lamellare ricoperta da un tetto giardino, costituito da tante lamelle apribili che ruotando permettono il controllo dell'apporto solare alla sottostante struttura.





Didascalie

Fig. 1: a) il paesaggio visibile dalla cava Fusco, che affaccia sul panorama comprendente il Vesuvio, la Costa Flegrea e le isole di Capri e Ischia, b) altra immagine della porzione di paesaggio visibile dalla cava Fusco, c) vista dalla Via per S. Pietro ad Montes che collega le cave alla città di Caserta.

Fig. 2: La collina di Casertavecchia prima e dopo la riqualificazione delle cave.

Fig. 3: a) le cave riqualificate e il borgo di Casertavecchia, b) sezione di progetto della cava Cocozza, c) sezione di progetto della cava Fusco.

Fig. 4: Immagini di progetto: a) la parziale riconfigurazione del versante collinare attraverso la realizzazione della grande copertura a lamelle mobili, b) la vista da uno dei belvedere previsti per la cava Fusco, c) l'interno dell'auditorium previsto per la cava Cocozza.

Bibliografia

- Jean Christophe, Bailly (2016), *La frase urbana*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Antonio, Bosco (2008), *Architettura rurale e territorio. Riflessioni su micropaesaggi e percezione dei luoghi*, Napoli, Arte Tipografica Editrice.
- Antonio, Bosco, et alii (2012), *Strumenti di progetto per il microlandscape urbano / Design tools in urban microlandscape*, Firenze, Alinea Editrice.
- Enrica, Campus, et alii (2010), *Progettare il paesaggio per sistemi di relazioni*, Obla, Editrice Taphros.
- Claudia, Cassatella (2014), *Linee guida per l'analisi, la tutela e la valorizzazione degli aspetti scenico-percettivi del paesaggio*, Politecnico e Università di Torino.
- Richard T. T., Forman (1995), *Land mosaics. The ecology of landscape and regions*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Legambiente, *Rapporto cave 2017*, <https://caserta.italiani.it/cave-problemi-territorio-incisi-roccia>.
- Emilio, Sereni (1991), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza.
- Carlo, Tosco (2007), *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino.
- Carlo, Tosco (2009), *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra Medioevo ed Età Moderna*, Bari, Laterza.

Le strade raccontano i paesaggi

Cristina Casadei

Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 14, cristina_casadei@yahoo.it

I misfatti della tutela

«Il grande ed il bello hanno ancora fatalmente la meglio su ciò che è piccolo e di scarso rilievo estetico¹».

È ormai consuetudine riconoscere il paesaggio come 'bene culturale' e l'aspettativa è che parlandone in tal modo sia possibile giungere ad una soluzione.

Porre la questione equivale invece a trovarsi nel problema e nel momento in cui si parla di 'bene culturale', soprattutto in riferimento al paesaggio, si sta già commettendo il primo passo falso.

Tale definizione è infatti sintomatica di un atteggiamento distorto: come già ben quarant'anni fa sottolineava lo storico d'arte Andrea Emiliani², questa stringata formula d'uso, che deriva dal linguaggio giuridico e amministrativo, rimanda ai modelli speculativi.

Un 'bene' infatti, nell'accezione comune ma anche giuridica, è un valore puntuale da conservare e pertanto da collocare in una dimensione altra, fissa e per nulla dinamica, alienata dal vivere quotidiano. Per tal pensiero il 'bene culturale' diviene immediatamente risorsa economica, merce per acquirenti temporanei a cui non viene affidata la responsabilità della sua cura.

E se tale definizione, facendo un passo avanti rispetto al momento storico e culturale in cui ha vissuto Emiliani, nel quale era forte la scissione tra opera d'arte e ambiente, si estende a tutto il territorio, perché riconosciuto *in toto* come 'bene culturale', allora anche il concetto di conservazione andrebbe ampliato ad esso.

Ma è possibile esercitare la tutela, che viene in questa logica fraintesa e fatta coincidere con la conservazione, ad un'entità che per sua stessa natura è mutevole e dinamica, è ovvero lo spazio del vivere?

Quel che in passato è accaduto il più delle volte è stato il prevalere di un pensiero utilitaristico che, sulla scia della condotta biasimata da Emiliani, ha distinto, all'interno del paesaggio, i beni da tutelare dai propri contesti. Di un atteggiamento, ovvero, che non solo ha trascurato questi ultimi, costituiti per lo più da cose 'piccole e di scarso rilievo estetico',

ma ha teso anche a svalutare, senza accorgersene, il bene che aveva l'obiettivo di salvaguardare, 'il grande e il bello'.

Pensiamo alle aree tutelate nel riguardo delle quali sono deviate gli interessi di molti. Pensiamo, ad esempio, ai siti archeologici delle necropoli della Banditaccia e dei Monterozzi, rispettivamente a Cerveteri e Tarquinia³, entrambi Patrimoni Unesco.

Sono luoghi protetti e curati dove la tutela preposta impedisce ogni apparente scempio⁴ e permette la fruizione in maniera agevolata. Ma per far sì che questo avvenga le aree delle necropoli sono circoscritte in un recinto che ne descrive un'errata perimetrazione e le aliena dal territorio a cui appartengono.

La visita di questi contesti, in mancanza di una corretta informazione, che altro non può che arrivare in un momento diverso rispetto a quello della fruizione diretta, ne devia la comprensione: le aree appaiono infatti come isolate dal territorio che è stato abbandonato all'incuria più totale e travolto, negli anni, da un'edificazione senza controllo.

Fortunatamente, allo sguardo è spesso concesso di travalicare questo limite fisico e di ricongiungere i frammenti al loro contesto più lontano, comprendendo con la vista il territorio con il quale le necropoli dialogavano, il profilo ondulato della campagna ceretana e tarquiniese (lo stesso ritratto in una delle tombe conservate) e il mare.

Sembra quasi impossibile trovare una soluzione a tale questione mentre un buon esempio ci è offerto da una delle più celebri strade antiche: la via Appia Antica. Essa corre, senza limiti apparenti, nel mezzo del paesaggio della campagna romana. All'interno del parco ricadono aree pubbliche e private, tutelate e soggette ad usi produttivi (pascoli): una commistione di plurali usi fondamentale per la vitalità della strada che sopravvive come memoria attiva 'nel' e 'del' paesaggio.

Ed è proprio in questa qualità che sta una possibile soluzione.

Arrivarci tuttavia non è così semplice. Occorrerebbe cancellare alcune sovrastrutture che permeano oggi il pensiero intorno alla salvaguardia del paesaggio; liberarsi di un atteggiamento critico che guarda la storia da distante e calarsi dentro la storia, diventandone attori partecipi.

Più semplicemente sarebbe necessario non disgiungere il risultato este-

tico, che va sotto il nome di 'paesaggio', dalle sue ragioni prime, che lo legano alle risorse e alle economie; comprendere che il Paese delle 'belle contrade' altro non è che il frutto di un'organizzazione potente, continua, ininterrotta, esito della vicenda del nostro lavoro e della nostra creatività. Luoghi da salvaguardare e da destinare alla vita quotidiana coincidono e costituiscono un *continuum* indivisibile.

Occorrerebbe conquistare una visione sistemica che veda riconsegnare organicità al paesaggio al fine di facilitarne la comprensione come ordine complesso, dove le parti sono interrelate le une con le altre e tutto concorre alla narrazione dei luoghi.

Strade e percezione

«Nello sviluppo di quell'immagine ambientale di cui inizialmente si parlava, l'educazione a vedere sarà altrettanto importante che rimodellare ciò che è visto⁵».

Nell'ambito dello studio e del progetto, una possibile strategia lavora sul riconoscimento e la riattivazione dei percorsi antichi, o meglio di quei tracciati che sono coerenti con lo sviluppo del paesaggio che si vorrà prendere in considerazione⁶.

Quel che oggi è più difficile comprendere, quando si fruisce un territorio, è la relazione che intercorre tra gli elementi che lo compongono. Da una parte perché l'immagine che si palesa allo sguardo è il frutto di stratificazioni, ovvero di eventi e trasformazioni avvenute in tempi differenti con ambizioni diverse; dall'altra perché la cultura contemporanea, come è stato sottolineato, tende ad esaltare i valori di eccezionalità dei singoli 'beni', deviando la comprensione del vero senso che regola lo strutturarsi di questi in relazione ad un contesto.

Un paesaggio, prendendo in prestito le parole di Carandini⁷, è un ordine complesso e spontaneo, dove i 'fulcri', i valori puntuali, più evidenti e riconoscibili, sono tenuti assieme dai 'sistemi', trame quasi invisibili che determinano l'equilibrio generale.

Operare sui percorsi, tanto nel campo della ricerca che in quello pro-

gettuale, vuol dire in prima istanza rendere evidente questo tessuto di relazioni presente tra gli elementi del contesto.

La strada, per sua stessa natura, è un sistema di relazioni: sistema di sistemi. Sono i cammini che mettono in connessione reciproca le cose: nascono con questa finalità, per collegare città, insediamenti, porti, chiese, castelli, valli irrigue, pianure coltivate.

Il territorio, meno oggi e con più forza in passato, si è strutturato proprio a partire dalle strade inseguendo e cercando, lungo queste, punti di orientamento in grado di direzionare il cammino, marcatori territoriali tanto orografici che architettonici.

È quindi dai percorsi che può partire una narrazione dei luoghi capace di ricostruire i nessi e l'organicità propria del territorio, innescando differenti ordini di relazioni che operano su rapporti diretti, indiretti e simbolici tra gli elementi costituenti il paesaggio. Le relazioni, a loro volta, potenziano la qualità dei singoli elementi permettendo di coglierne un valore tanto locale quanto territoriale. Secondo questa visione, il monumento non avrà più dunque solamente una qualità per l'oggetto artistico che rappresenta ma gli verrà riconosciuto un ruolo contestuale che concorre a illuminare lo sguardo sul territorio. Sono le relazioni tra gli oggetti costituenti la realtà che assegnano ad essi un senso preciso, l'uno significando l'altro.

Concentrarsi sui percorsi vuol dire lavorare sulle relazioni e sulla percezione, indirizzando lo sguardo e la comprensione. Il territorio esiste nel modo in cui noi lo percepiamo e l'importanza di questo dato è ribadita dalla stessa definizione che di 'paesaggio' offre la Convenzione Europea, che cita «così come è percepito»³.

La strada si presenta come la macchina che guida, luogo privilegiato per l'osservazione del territorio che offre la possibilità di fruirlo visivamente, nel tempo e nello spazio.

Non è un caso che molte narrazioni coincidano con lo sviluppo di tragitti dalle lunghe memorie: dalla via della Seta di Marco Polo alla via Appia di Paolo Rumiz, mettersi in cammino lungo le strade vuol dire allo stesso tempo stare fuori e dentro il paesaggio, essere lo sguardo e l'occhio, osservarlo e immergersi nella sua narrazione.





La costruzione del racconto

Il senso dei luoghi sovviene dunque con la percezione attraverso diversi ordini di relazioni che sono di tipo diretto, indiretto e simbolico.

Avvengono ovvero concretamente, attraverso i percorsi, nella dimensione spazio-temporale; simultaneamente e con la vista, traguardando mete distanti; e per via di nessi tematici e caratteriali.

Oltre ai differenti ordini di relazioni, altre questioni, che riguardano la percezione, determinano la costruzione del racconto, come l'ordine del movimento, gli invasi naturali e le strutture antropiche in qualità di riferimenti visuali.

Alla base di tutto sta sempre l'orografia, ovvero l'andamento morfologico che condiziona lo spazio entro il quale ci si muove e si osserva il paesaggio.

Il dato topografico non solo rappresenta la base sulla quale si strutturano ed articolano i percorsi ma al contempo è sia il fondale connotato da riferimenti visuali, nell'ambito dell'analisi percettiva in rapporto all'ordine del movimento; sia la struttura in grado di definire il campo visivo, con qualità di margine, quando si parla dell'osservazione in riferimento alla morfologia e agli invasi naturali; sia, infine, quasi una preannunciazione dei manufatti, per le sue proprietà di elemento intrinsecamente connesso alle strutture antropiche che fungono da marcatori territoriali e che, in questa loro intenzione, rileggono i dati naturali.

Nella realtà questi caratteri si sommano e nella loro orchestrazione come unità indivisibile risiede la forza dell'immagine che viene delineata.

In questo articolato sistema di relazioni il paesaggio si disvela, così, attraverso analogie e codici che tengono insieme i fatti naturali e quelli antropici, e quest'ultimi tra di loro.

Ogni singola costruzione, in altre parole, non fa esclusivamente riferimento a sé ed al solo luogo che occupa, ma è inserita all'interno di una rete che la relaziona ad altri episodi con gli stessi caratteri. Una serie di regole comuni, dettate dalle usanze collettive e dai modelli culturali dominanti, pianifica dunque l'uso dello spazio naturale, permettendoci di considerare il paesaggio come una «organizzazione sociale dello spazio».

Da questo ragionamento ne vien fuori che gli elementi del sistema antropico offrono una struttura visibile del paesaggio, che oggi, se percepita e compresa, aiuta ad orientarsi.

Questa struttura collabora tanto con l'ordine del movimento quanto con i caratteri morfologici del paesaggio, interpretati originariamente dalle costruzioni dell'uomo.

Si tratta di un racconto, di un'esperienza sensoriale, che si costruisce nel tempo e che viene pian piano ad acquisire dati che la completano fino a ricostruire un quadro completo tanto denso di significati quanto sarà profonda la memoria evocata.

Il territorio si rivela come un'entità unica e indistricabile, dove ogni elemento è spiegato dall'altro e dove la narrazione è sostenuta dai percorsi, primo segno antropico che abita quella parte di terra e la rende 'paesaggio', ovvero immagine compresa.

Note

¹ Franco, Cambi (2011).

² Andrea, Emiliani (1979).

³ Il saggio e soprattutto le immagini fanno riferimento ad alcuni casi ricadenti nel territorio dell'Etruria meridionale, oggetto di studio della tesi dottorale in progettazione urbana sostenibile *Il recupero della rete dei percorsi antichi per la riattualizzazione del territorio. Azioni strategiche lungo la via Clodia nel paesaggio dell'Etruria meridionale interna*, discussa da Cristina Casadei.

⁴ Molto infatti ci sarebbe da discutere sugli interventi che hanno riguardato le due necropoli: quelli dell'area dei Monterozzi, dove le strutture per la visita hanno profondamente alterato il profilo del luogo e quindi il rapporto tra tombe e territorio; e quelli, più recenti, per la necropoli della Banditaccia, che hanno sì esteso la fruizione del luogo a nuove aree, ma hanno anche previsto la realizzazione di nuovi manufatti e soluzioni per la visita non sensibili al contesto;

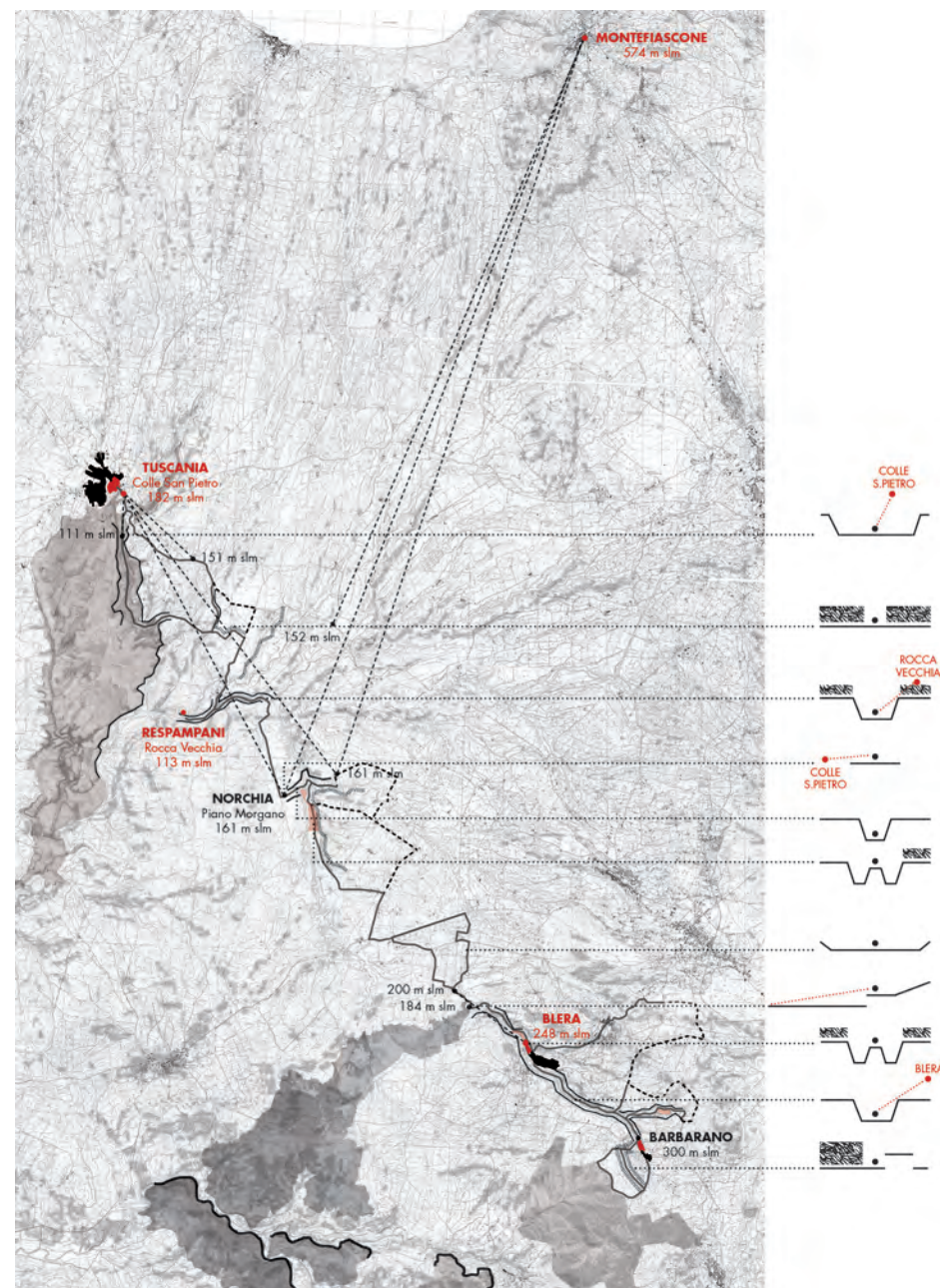
⁵ Kevin, Lynch (1981).

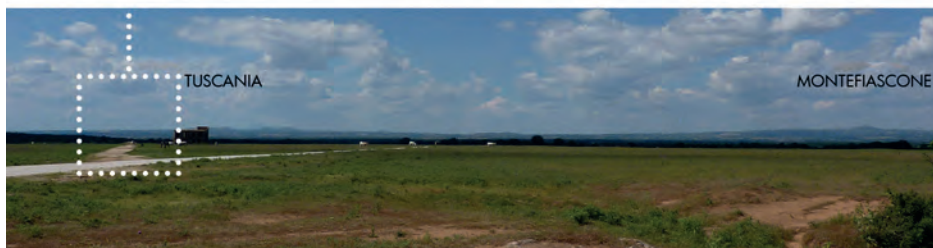
⁶ Andrea, Carandini (2013), *Fulcri e sistemi*, Discorso al Convegno Nazionale di Trieste.

⁷ Un breve inciso va dedicato a precisare che ogni paesaggio è antico perché risultato di stratificazioni entro le quali si annidano le tante memorie di cui si fa archivio.

⁸ «Paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Council of Europe (2000).

⁹ Carlo, Tosco (2003).





Didascalie

Fig. 1: Un contadino è occupato nella lavorazione dei campi ai piedi del colle di San Pietro. Alle sue spalle torreggia la sagoma massiva dell'antica cattedrale. Il paesaggio costituisce ancora un'entità indivisibile dove una pluralità di usi e valori convive nel rispetto reciproco.

Fig. 2: Il paesaggio antico: la via Clodia ed il Castello Di Vico a Norchia (Vt) in una foto degli anni '60. Foto di Raffaele Bencini tratte da Mario, Bizzarri, Claudio, Curri (1968), *Magica Etruria*, Firenze, Vallecchi.

Fig. 3: Percorsi, punti di vista e bacini visivi; relazioni dirette ed indirette nel territorio dell'Etruria meridionale, lungo la via Clodia da Barbarano a Tuscania.

Fig. 4: La narrazione del paesaggio avviene lungo le strade attraverso ordini diversi di relazioni. Le torri di San Pietro, occupanti il pianoro della Civita, l'antica *arx* etrusca, segnalano Tuscania da lontano. Sono visibili già dal pianoro Morgano, ad ovest di Norchia. Sono il simbolo del potere del sacro e rimandano simbolicamente alle altre cattedrali che dall'XI secolo hanno cominciato a contrassegnare le diocesi del *Patrimonium Beati Petri*.

Bibliografia

- Franco, Cambi (2011), *Manuale di archeologia dei paesaggi. Metodologie, fonti, contesti*, Roma, Carocci.
- Council of Europe (2000), *Convenzione Europea del Paesaggio*, STE N. 176, Firenze.
- Andrea, Emiliani (1979), "Dall'ambiente al museo", in Franco, Brambilla (a cura di), *Capire l'Italia. Il patrimonio storico artistico*, Milano, Touring Club Italiano.
- Andrea, Emiliani (1981), "L'immagine del lavoro", in *Capire l'Italia. Campagna e industria. I segni del lavoro*, Milano, Touring Club Italiano.
- Kevin, Lynch (1981), *Il senso del territorio*, Milano, Il Saggiatore.
- Salvatore, Settis (2007), *Italia S.p.A. L'assalto del patrimonio culturale*, Torino, Einaudi.
- Carlo, Tosco (2003), *Il castello, la casa, la chiesa*, Torino, Einaudi.
- Carlo, Tosco (2009), *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Bari, Laterza.

La geografia come palinsesto, ovvero come patrimonio e logica del costruire un paesaggio

Emilio Corsaro

Università di Camerino, SAAD - Scuola di Ateneo Architettura e Design, dottore di ricerca, ICAR 14, emilio.corsaro@unicam.it

Raffele Mennella

Università di Camerino, SAAD - Scuola di Ateneo Architettura e Design, già professore ordinario, ICAR 14, rmennella@tiscali.it

La geografia si presenta, in prima istanza, come palinsesto di presenze nella complessità dei suoli; la rintracciabilità della sua forma può e deve condurre alla guida degli interventi che sarà opportuno fare sia per trasformare che per modificare. La modifica, contrariamente alla trasformazione, va intesa come sommatoria di operazioni coerenti col trovato e positivamente accreditate che portano logicamente a operazioni da un lato di "ripristino e restauro" di un luogo dall'altro di ri-formalizzazione.

La geografia come testo-evidenza di una costruzione nel tempo e nello spazio, testimoniando entrambe le cose prima richiamate, è di fatto un patrimonio entro cui le trasformazioni e le modificazioni, in prima approssimazione, non possono far altro che misurarsi in senso formale.

Una relazione classica che gli studi in architettura hanno sempre messo in evidenza, era quella del rapporto fondamentale tra Natura e Architettura.

Presuntuosamente dall'Illuminismo in poi l'Architettura si è posta il problema-diritto di porre «in ordine la natura» come diceva Boullé nel suo celebre *Architettura. Saggio sull'Arte*. Se la natura è il presupposto per il paesaggio e l'architettura si è attribuita il compito della sua «messa in ordine» ovviamente, secondo passaggi meno deterministici, il fine dell'architettura, nei confronti della natura, sarà quello della sua modificazione (come complesso di norme), e ancor più la sua trasformazione (come complesso di elementi e codici figurativi) attraverso gli strumenti, le conoscenze e le sapienze interne al progetto d'architettura.

Allora, rispetto al paesaggio ed alla sua modificazione-trasformazione, mentre le altre conoscenze sono descrittive, l'architettura è la sola che è progettuale, ovvero che ha il compito di prendere un prima e determinarne un dopo dal punto di vista fisico. Ma per fare tutto questo deve ben conoscere il prima perché altrimenti il dopo può essere arbitrario. Il dopo quindi presuppone un intervento, e l'intervento ci obbliga a riconoscere, condividere, il dove. C'è una bella riflessione di Mies van der Rohe sul compito dell'architettura a partire dal progetto: prima il cosa e poi il come, ovvero prima la ragione dell'intervento, poi la sua forma. Ma il cosa, in architettura, ha bisogno di un dove e la sua scelta è determinante per trasformare un sito in un luogo e far 'nascere' un paesaggio

e renderlo riconoscibile. A tale proposito Martin Heidegger in *Costruire Abitare Pensare*¹ pone il problema del costruire a partire dal senso dell'abitare: il costruire è un dato generale che riguarda l'abitare ed è un dato che comprende l'edificare. L'edificare, quindi, è una condizione parziale del costruire. A partire da questo richiamo, la scoperta di un luogo come paesaggio ci conduce su di un territorio strutturale che però allude molto fortemente ad un costruito con le formalità leggibili in senso estetico. Le considerazioni svolte dal filosofo partivano da uno 'scenario geografico' per condurci su di una specialità spaziale, su di una singolarità che è una costruzione ad ampia generalità in cui 'il ponte', nella esemplificazione heideggeriana, come edificazione, è per quel luogo l'elemento di riconoscibilità, di distinzione.

Se questo passaggio appare convincente, allora rispetto alla lettura di tanti testi, bisognerà capire come alcuni siano più significativi di altri rispetto alle cose che vogliamo siano comprese e connesse ad altre. Nel nostro caso, quindi, questo significa che di tanti siti 'analoghi' solo 'alcuni' possano diventare luoghi per la presenza di una 'edificazione'. Edificare, quindi, può e deve far diventare un sito un 'costruito' e questo 'evento' permetterà ad un sito di diventare un fatto speciale, singolare. Questa costruzione-edificazione, dunque, evidenzia un paesaggio e/o lo determina.

Nell'esperienza di tutti i giorni alcuni luoghi sono riconoscibili sia per tradizione storica che letteraria, come per frequentazione comunicativa attraverso le indicazioni pittoriche, fotografiche, cinematografiche, e via scorrendo. Oggi poi, anche, per interessi turistici, pubblicitari e quant'altro.

Tra le tante trasformazioni che il 'suolo', a tutte le scale, 'subisce' e/o 'favorisce' sia per ragioni agrarie che infrastrutturali, di certo la città è la massima trasformazione di un sito da natura ad artificio.

Nella città è riconoscibile la ragione del dove e dei suoi COSA che sono stati costruiti, ricostruiti - sempre e di nuovo nel corso del tempo - con un COME secondo i linguaggi del tempo dei vari interventi.

Il paesaggio urbano rispetto al paesaggio-territorio è la stessa cosa che è il ponte rispetto alle rive. Città e territorio, rispetto al paesaggio, sono

una ragione dell'altra. Gina Collia-Suzuki, storica dell'arte anglosassone, sostiene che la prima vera rappresentazione, con ragione, appunto, di paesaggio, sia La Tempesta del Giorgione: «la tempesta non è un quadro di figure in un paesaggio, è un dipinto di un paesaggio in cui ci sono figure».

In un'altra opera pittorica, l'affresco di Ambrogio Lorenzetti sull'*Allegoria del Buon Governo*, sono rappresentate in stretto rapporto, la città e la campagna con al centro una 'linea' trasversale, che evidenzia le mura di città e le sue porte aperte, tranquillamente attraversabili. Le parti di questo territorio, pur separate dalle mura, da queste stesse, sono l'una ragione dell'altra, entrambe costruiscono una continuità ed entrambe definiscono una costruzione. Questo dipinto mette in chiaro un tema essenziale: edificato e costruito, nella definizione di un luogo, assolvono il compito per progettare un paesaggio. Allo stesso modo emerge, tra le altre cose, il tema del rapporto tra città e campagna, ovvero tra l'edificato e il costruito e dei loro reciproci ruoli nella società di allora. A sinistra è rappresentata la città con i suoi edifici, pubblici e privati, e gli spazi di relazione dove si svolgevano gli incontri per varie ragioni: dal ricreativo al commerciale e oltre. Passate le mura è presente la campagna con le sue attività e coltivazioni nelle varie stagioni.

In questo affresco sono presenti i luoghi, le ragioni della modificazione e le soluzioni architettoniche per la sua trasformazione.

Oggi questa distinzione non è così netta e siamo di fronte piuttosto a diffusioni, contiguità e contaminazioni dove gli iati tra le parti sono da ritrovare e, spesso da ri-determinare in sede progettuale. Il tema della ricerca dei vuoti, delle discontinuità sono temi che, per parlare di paesaggio contemporaneo, non possono né debbono essere trascurati.

Ma da queste considerazioni come progettisti quale sarà il contributo alla definizione del paesaggio da costruire?

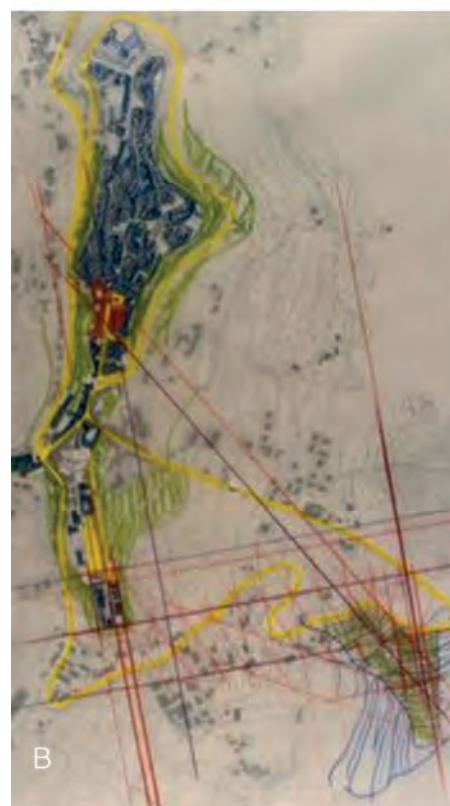
Il nostro territorio e quindi il suo paesaggio, come sentiamo tutti i giorni, è fragile.

E' fragile per tante ragioni sia naturali che per interventi arbitrari e gli scenari, sempre di più, invocano: salvaguardia, conservazione, restauro, rammendo (questa è l'invocazione peggiore).

Forse bisognerà costruire-ricostruire il DOVE. In alcuni casi demolendo senza ricostruire le sovrapposizioni attuate con edificazioni, talvolta, a dir poco inadeguate agli intorni e oggi, al pari di ruderi, sono fatiscenti e da tempo abbandonati per dismissione dalle attività originarie. In altri, attraverso la modifica e la trasformazione dell'esistente, puntualmente e senza alcuna ragione globale, si potrà attuare un adeguamento e/o ridisegno dell'immediato intorno urbano. In altri casi ancora, l'intervento puntuale potrà seguire ragioni di relazioni che vanno oltre quelle urbane ed assumono una scala territoriale.

Nella nostra esperienza di progettisti abbiamo avuto modo di leggere, interpretare, tradurre e scrivere diversi paesaggi. In particolare un progetto sembra paradigmatico per i concetti poc'anzi esposti: il *Campus di Camerino* e del suo recente ampliamento in corso di costruzione.

Una collina dall'indubbio fascino, come ce ne sono tante nell'intorno di Camerino, rende l'intervento parte di un paesaggio naturale non distinguibile rispetto alle altre colline dell'intorno. Questa collina, di proprietà dell'Università di Camerino, per le necessità determinate dal sisma che colpì la città nel lontano 1997, ha avuto la necessità di essere edificata, ed ora, a causa del sisma 2016 ha necessità di nuovi ampliamenti. Al progetto è spettato il compito di far diventare questa collina un luogo di eccezione, non semplicemente edificata, ma parte di un sistema urbano complesso caratterizzato dalle attività universitarie e da un paesaggio di grande qualità. Per questo complesso di relazioni fisiche e virtuali, l'architettura del Campus ha messo in gioco gli elementi vicini e lontani, assorbendoli come dati fondanti e, attraverso il progetto, li ha riconfigurati, in un continuo gioco testuale di scambi tra l'osservare e l'essere osservati. In questo gioco delle parti, il Campus di Camerino ha lo stesso ruolo che ha il *Ponte* per Heidegger. Questo lo ha fatto in considerazione del DOVE, attraverso una lettura del rapporto tra la città e la campagna, come nel *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti. Il gioco di sguardi che rimandano al nucleo urbano storico di Camerino trasformano il territorio e la sua percezione. Attraverso la disposizione del costruito si compone un effetto scenico che definisce e valorizza il carattere del paesaggio. Dopo aver cercato i giusti morfemi da impiegare nel linguaggio della





nostra architettura, oggi possiamo distinguere anche i caratteri del paesaggio e il modo, dell'architettura, di leggerli e tradurli alla comprensione e all'evidenza degli occhi di tutti.

Il Campus mette in scena il paesaggio attraverso una regola compositiva, volutamente rigida e contrapposta alla dolcezza della collina naturale. L'artificio, lontano dal *camouflage* di molta architettura contemporanea, si espone allo sguardo e, allo stesso tempo, espone il proprio sguardo sul territorio che lo circonda. Così facendo mette in gioco gli elementi di pregio che il territorio offre: il campanile, la città nel suo essere una grande massa da ammirare a distanza, i monti lontani e maestosi sul fondo della collina.

Il rapporto tra natura e artificio qui ci sembra evidente.

Con la regola compositiva adottata, si sono disposti i volumi rispetto al suolo sia *intra curva* di livello (le residenze a schiera e le palazzine a due livelli) sia *contro curva* di livello (le residenze a ballatoio e gli edifici di servizio), e si sono relazionati gli elementi del paesaggio attraverso un gioco di aperture e chiusure prospettiche per dare valore agli elementi selezionati. Attraverso quest'operazione di selezione l'architettura mette in scena e costruisce il paesaggio.

Il punto di vista è importante. Infatti gli edifici residenziali non garantiscono la stessa apertura al paesaggio che offrono la mediateca, la gradonata architettonica e le fughe laterali dei corselli di collegamento tra gli edifici lungo la isocurva di livello.

Alla residenza è stato dato un ruolo urbano, dove l'affaccio prevalentemente guarda sempre un altro edificio (almeno nel suo cuore). Questo effetto garantisce quella sensazione urbana che si ha percorrendo gli spazi di collegamento tra le unità residenziali.

Invertendo il rapporto, i dispositivi che regolano la scala del paesaggio – la gradonata architettonica, i corselli e la mediateca – mettono in scena e sono loro stessi costruiti seguendo regole proprie del suolo. Il belvedere della mediateca è un vero e proprio slittamento del suolo ad una quota non data dalla natura. Attraverso questo artificio è stato possibile mettere in scena il paesaggio e dargli valore. Questa scelta di dare valore al paesaggio solo da alcune angolazioni, fuori dalla dimensione della

residenza, non è facilmente comprensibile se non vivendoci. Infatti, solo vivendoci si comprende la scala urbana delle residenze. Solo vivendoci si è stimolati ad uscire dalla residenza per godere del paesaggio in luoghi specifici e non ovunque. Un po' come nel giardino della Villa del Priorato di Malta a Roma, Piranesi mette in scena la Cupola di San Pietro attraverso la prospettiva studiata per esser vista nella staticità e nella dinamicità dei percorsi pedonali.

Così proseguendo, la gradonatura della collina, che costruisce una nuova geografia, stabilisce rapporti con il paesaggio e propone un modo di vivere il Campus in una comunità di eguali. Questa stessa gradonatura del suolo costruisce una nuova collina; lo fa attraverso la definizione di un nuovo suolo, ma anche attraverso la riproposizione dell'acclivio della collina con le coperture metalliche delle residenze a schiera: una seconda natura, artificiale. Gli elementi che costruiscono il paesaggio sono esaltati sia dai volumi sia dalle superfici del costruito.

La scelta progettuale discrimina e costruisce e, infine, mette in relazione per godere dell'accoglienza della dimensione urbana e della sua protezione.

In questo senso la geografia è il palinsesto da cui partire con il progetto di architettura che ambisce a costruire il paesaggio.

Note

¹ «In che misura il costruire rientra nell'abitare?»

La risposta a questa domanda ci chiarisce che cosa il costruire propriamente sia, pensato in base all'essenza dell'abitare. Limitiamoci al *bauen*, al costruire, nel senso dell'edificare cose, e domandiamoci: che cos'è una cosa costruita, in questo senso? Prendiamo come esempio per la nostra riflessione un ponte.

Il ponte si slancia «leggero e possente» al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte — anzitutto — fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte. Le rive, poi, non costeggiano semplicemente il fiume come indifferenziati bordi di terra ferma. Con le rive, il ponte porta di volta in volta al fiume l'una e l'altra distesa del paesaggio retrostante. Esso porta il fiume e le rive e la terra circostante in una reciproca vicinanza.

Certo il ponte è una cosa di un tipo particolare[...]Ma solo ciò che è esso stesso un luogo (*Ort*) può accordare un posto. Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi (*Stellen*) che possono





essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò in virtù del ponte. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte.» In M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge & Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1978, tr. it. G. Vattimo, "Costruire abitare pensare", in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp. 96-108

² «[...]c'è differenza. Il paesaggio afferra la nostra attenzione. È dominante. È lunatico. È meraviglioso. È, almeno a mio parere, più importante di qualsiasi figura che vi è inserita. Ecco perché una donna nuda può essere sostituita da un giovane edonista, (da una indagine radiografica si è visto che, in una prima elaborazione, al posto del giovane c'era un'altra donna nuda) perché il significato del dipinto, se ce n'è uno, è presente nel paesaggio», in <http://www.cultor.org/giorgione/g.html>, 2018.

Didascalie

Fig. 1: Campus residenziale di Camerino: A.Vista d'insieme dei Lotti 1 e 2 realizzati; B.Assi direttori e rapporti con il centro storico; C.Aerofotogrammetrico dei Lotti realizzati.
 Fig. 2: Campus residenziale di Camerino: Planivolumetrico del progetto di ampliamento.
 Fig. 3: Campus residenziale di Camerino: D.MEDIATECA vista da valle; E. Vista della loggia dal belvedere della mediateca; E. Mediateca vista da monte.
 Fig. 4: Campus residenziale di Camerino: G.Corsello laterale; H. Gradonata centrale con vista sui campanili del Duomo di Camerino; I.Gradonata centrale vista dalla Palazzina I-L.

Bibliografia

Martin, Heidegger, "Bauen Wohnen Denken", in *Vorträge & Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1978, in tr. it. G. Vattimo, "Costruire abitare pensare", *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp. 96-108.
 Gina, Collia-Suzuki, "La Tempesta del giorgione. Uno dei lavori più enigmatici della storia dell'arte", in <http://www.cultor.org/giorgione/g.html>, 2018

Da patrimoni in abbandono a reti di paesaggi. Percorsi di ricerca tra centri minori e aree interne dell'Italia centromeridionale

Angela D'Agostino

Università degli Studi di Napoli 'Federico II', DiARC – Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 14, angdagos@unina.it

Il presente contributo si propone come riflessione aperta e in itinere su passato, presente e futuro di uno specifico paesaggio italiano, quello dei centri minori dell'entroterra e si riferisce ad una serie di esperienze universitarie, concluse o in itinere, sviluppate tra ricerca e didattica.

In un'Italia dove insieme alle città d'arte, alle città di mare, alle isole del Mediterraneo, emerge, non solo morfologicamente ma per estensione, il territorio delle aree interne, il contributo riflette sul possibile ruolo che patrimoni in abbandono possono assumere in un progetto di reti di paesaggi.

Aree interne. Stato dell'arte 1.0

Con la Strategia Nazionale per le Aree Interne si è individuata una linea di sviluppo prioritaria della Nazione e un impegno di investimenti e progetti delle Regioni per strappare alla definitiva marginalizzazione e alla lenta distruzione i piccoli centri con i loro impianti urbani ricchi di costruito storico, monumenti, elementi naturali, tradizioni, culture, risorse. Ma al contempo centri sempre più poveri di abitanti, economie di sviluppo, servizi, attrezzature, infrastrutture.

Punto di partenza della riflessione è la considerazione che l'individuazione delle aree interne è relativa ad una serie di parametri che rilevano delle 'mancanze', oltre che posizioni geografiche di 'internità' e di 'lontananza' dai poli di maggiore sviluppo.

'Distanze' e 'mancanze' sono i criteri secondo cui la SNAI individua strategie di sviluppo di lunga durata per innescare processi di inversione di trend, a cominciare dallo spopolamento e quindi continuando con possibilità di occupazione, facilità di spostamenti, autonomia di servizi, incentivazione delle economie locali, ecc. Un obiettivo necessario e urgente considerando che le aree interne costituiscono il 60 % del territorio nazionale. Rispetto a questo quadro, dunque, in ogni regione si è provveduto alla perimetrazione di più aree interne e ogni regione ha un'area interna pilota.

Aree interne. Stato dell'arte 2.0

Ma c'è un altro stato dell'arte di cui tener conto. Una condizione che

si riferisce a studi svolti in ambito universitario e non, o ad iniziative di singoli amministratori che indipendentemente, o agli albori di possibili discorsi strategici più ampi, hanno iniziato a interrogarsi sul futuro.

In questo quadro vanno rilette e inserite esperienze che sapientemente hanno anticipato i tempi mettendo al centro paesaggi e patrimoni minori. Ne sono testimonianza ricerche come quelle raccontate e raccolte da Antonio De Rossi in *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste* o, più recentemente, il lavoro di Mario Cucinella per il padiglione Italia della Biennale di Architettura 2018. Nel suo *Arcipelago Italia Progetti per il futuro dei territori interni del Paese* Cucinella sposta lo sguardo sull'architettura e propone itinerari tra progetti e buone pratiche già in atto nell'Italia dei territori interni.

Patrimoni in abbandono possono, dunque, costruire reti di paesaggi culturali. Con questo approccio si sono condotte esperienze di lavori conto terzi per singoli comuni che hanno voluto dotarsi di studi strategici piuttosto che di singoli progetti. Ci si riferisce qui a ricerche elaborate dal Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli 'Federico II' per il Comune di Pisticci in Basilicata e per il Comune di Aquilonia in Campania, luoghi non necessariamente rientranti nelle 'perimetrazioni' della Strategia ma appartenenti agli stessi paesaggi. Nel primo caso si richiedeva uno studio per lo sviluppo sostenibile del territorio comunale di Pisticci¹, territorio molto esteso, rispetto a quanto abitato, e segnato da patrimoni e paesaggi diversificati e di grande valore: il borgo abbandonato Dirupo, la città di fondazione di Marconia, il paesaggio lunare dei calanchi, la duna con la pineta e la spiaggia, solo per citarne alcuni. Nel secondo caso si richiedeva uno studio di supporto alla redazione del piano energetico comunale per il rendimento energetico negli edifici e l'integrazione di sistemi per la produzione di energia da fonti rinnovabili², una richiesta più specifica per un territorio anche questo molto esteso per quanto abitato e anche questo connotato da diversi paesaggi e patrimoni: il borgo antico abbandonato di Carbonara, la nuova città di fondazione fascista, un frammento urbano di 'cassette asismiche' post terremoto del Vulture, un esteso territorio verde che si distende in pendenza fino alla valle del fiume Ofanto e dell'ex ferrovia

Avellino-Rocchetta.

Per entrambi i casi, la domanda è stata inquadrata in una visione più ampia dei territori oggetto di studio. Si è lavorato alla messa a punto di sistemi di reti che tenessero conto della molteplicità di paesaggi, patrimoni, risorse, valori e comunità con gruppi di lavoro interdisciplinari e con un'idea di progetto aperto incrementale e transcalare.

Aree interne. Stato dell'arte 3.0

Ma quali sono dunque gli attori coinvolti per ripensare il futuro delle aree interne del territorio italiano? Accanto a quelli citati, lo Stato, le Regioni e i Comuni spesso sostenuti dalla Comunità Europea, Istituzioni come l'Università, i tecnici, e a volte imprenditori e investitori illuminati, ce ne sono altri che sempre più numerosi e con azioni sempre più capillari e condivise agiscono dall'interno. Sono gli abitanti, o meglio alcuni, quelli che decidono di tornare o di restare o almeno di restare in parte (parte del tempo). Sono quelli che si riuniscono e fondano associazioni, comitati, piccole imprese di promozione del territorio attraverso l'organizzazione di eventi e manifestazioni. C'è un'Italia che sta diventando comunità attiva. E con questo ci si è confrontati anche in occasione dei due casi citati di Aquilonia e Pisticci. Nel primo, le casette asismiche sono state individuate nel corso dello studio come uno dei valori fondativi del territorio, testimonianza di storia della città, dell'architettura, dell'abitare post emergenza e ci si è imbattuti in comitati e cittadini che per questo già si battono da tempo. Così come l'ex ferrovia Avellino Rocchetta è oggetto di interesse attivo e periodicamente aperta a tratti per fini turistici grazie all'impegno di associazioni e studiosi. Nel secondo caso, a valle dello studio e in relazione ad altri studi che da quello hanno preso il via, è nato un Hub che si occupa di processi rigenerativi sul territorio. A Cerro al Volturno (caso studio di recente interesse di chi scrive), che ricade in una delle aree interne molisane, una giovane amministrazione ha avviato una serie di progetti con finanziamenti europei su quelle 'mancanze' che sono alla base della SNAI e della 'perimetrazione' come la ricostruzione della scuola inagibile, ma anche sulla riqualificazione dei percorsi del centro storico dove associazioni locali si sono impe-

gnate per realizzare opere d'arte di strada e promuovere la conoscenza del piccolo centro con l'organizzazione di eventi in sinergia con l'Amministrazione.

Aree interne. Reti di paesaggi

Accanto alle iniziative locali, dunque, ciò che conquista sempre più terreno sono le reti. Terreno fisico e reti immateriali e culturali si potrebbe dire. Sponz festival, Festival del paesaggio, sono alcune delle manifestazioni itineranti sul territorio cui partecipano sempre più persone e in grado di innescare sempre più interesse attivo soprattutto dei giovani. Se da un lato la SNAI individua perimetrazioni per innescare processi di infrastrutturazione del territorio delle aree interne, per 'avvicinarle' ai poli e sostenere così le comunità contro lo spopolamento, dall'altro le comunità e le istituzioni locali hanno avviato progetti e reti altrettanto importanti e significativi.

Fondamentale, dunque, è la sinergia delle azioni. L'impegno e le risorse delle istituzioni sono necessari e auspicabili ma sono altrettanto significative la considerazione e la valorizzazione delle forze e delle azioni locali. Ci si confronta con patrimoni e paesaggi in modificazione, territori dove il cambiamento del punto di vista auspicato e promosso da De Rossi e il coraggio di restare, la 'restanza' coniata da Teti (restare come atto di coraggio) hanno finalmente una possibilità. L'obiettivo fondamentale è che sguardi, azioni, progetti e strategie intersechino saperi e risorse in maniera multidisciplinare e transcalare, prevedendo tempi e fasi di realizzazione anche modificabili per la costruzione di reti di paesaggi culturali delle aree interne italiane.

Note

¹ A.A.V.V. (2014), *Azioni di governance per lo sviluppo sostenibile del territorio comunale di Pisticci*, Convenzione fra il DiARC - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' ed il Comune di Pisticci (MT).

² A.A.V.V. (2016), *Studio specialistico di supporto alla redazione del piano energetico comunale per il rendimento energetico negli edifici e l'integrazione di sistemi per la produzione di energia da fonti rinnovabili nel Comune di Aquilonia*, Convenzione fra il DiARC - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' ed il Comune di Aquilonia (AV).





Didascalie

Fig. 1: L'Italia della Strategia Nazionale per le Aree Interne. In colore scuro le aree pilota. Elaborazione di Piero Zizzania.

Fig. 2: In alto a sinistra Pisticci nel paesaggio dei Calanchi e 'teatro dei Calanchi', In alto a destra il centro di Aquilonia e le 'casette asismiche', in basso Cerro al Volturno e un murales lungo il percorso di risalita al castello.

Bibliografia

Vito, Teti (2004), *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Roma, Donzelli Editore.

Andrea, Pane (2008), "Alle origini dell'ingegneria ferroviaria in Campania: la costruzione della linea Avellino-Ponte S. Venere (1888-1895) e gli attuali problemi di conservazione", in Salvatore, D'Agostino (a cura di), *Storia dell'Ingegneria, Atti del 2° Convegno Nazionale*, Napoli, Cuzzolin editore, pp. 1291-1300.

Mario, Cucinella (2018), *Arcipelago Italia Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*, Macerata, Quodlibet.

Antonio, De Rossi (2018), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Roma, Donzelli Editore.

Angela, D'Agostino, Mariangela, Bellomo (2018), "Il progetto della ricostruzione tra identità e innovazione. Il caso di Aquilonia/A reconstruction project between heritage and innovation. The case of Aquilonia", in Francesca, Capano, Maria Ines, Pascariello, Massimo, Visone (a cura di), *La città altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità. / The other city. History and image of urban diversity: places and landscapes of privilege and well-being, of isolation, of poverty and of multiculturalism*, Napoli, FedOA-Press pp. 529-538.

Gaia, Daldanise, Maria, Cerreta (2018), "PLUS hub: a cultural process for Pisticci regeneration (Matera, Italy)", in *BDC* n. 18, 1/2018, Napoli, FedOAPress, pp. 127-146.

Architettura bioregionale: un approccio etico alla valorizzazione e allo sviluppo del territorio¹

Paola De Joanna

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 12, dejoanna@unina.it

Antonio Passaro

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore, ICAR 12, passaro@unina.it

Giuseppe Vaccaro

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di Architettura, assegnista di ricerca, ICAR 12, giuseppe.vaccaro@hotmail.it

In un’accezione estesa di ‘ambiente’, inteso non soltanto come luogo in cui avvengono le attività umane ma anche come fonte da cui trarre ciò che occorre per generare i processi antropici di trasformazione, il concetto di bioregionalismo assume un significato culturale più profondo, in quanto l’opera dell’uomo – anche se tautologicamente artificiale – si avvera utilizzando ciò che il territorio offre.

La realtà del mercato globale consente ai progettisti di utilizzare materiali, componenti ed elementi tecnici di qualsiasi provenienza, senza nessuna attenzione per le identità dei luoghi, a meno che i regolamenti locali non prevedano disposizioni di tutela per l’ambiente e per l’economia del territorio.

Una costruzione progettata e realizzata ponendo la giusta attenzione all’intorno non deve, però, limitarsi al solo uso dei materiali bioregionali, se semplicisticamente intesi come prelevati entro una distanza prossima al luogo di intervento. L’Architettura bioregionale – nell’accezione proposta dallo studio qui presentato – ha lo scopo di impiegare e valorizzare anche e soprattutto le fasi produttive e costruttive tipiche di una bioregione che, sia prima che durante la realizzazione dell’opera, intervengono nel processo edilizio. Si vogliono qui mettere in luce le ragioni etiche dell’architettura bioregionalista in rapporto allo sviluppo e alla valorizzazione del territorio, in particolare al territorio della Campania, rafforzando l’esigenza di una regolamentazione degli interventi tesa a tutelare il patrimonio, il paesaggio e le filiere locali dello sfruttamento delle risorse.

Il bioregionalismo nella cultura materiale dei luoghi

Il concetto di Bioregione formulato negli anni ’70 da Peter Berg, esponente delle avanguardie culturali nord-americane, e dall’ecologista statunitense Raymond Dasmann è orientato ad un approccio sostenibile delle risorse naturali. La bioregione, più che ad un assunto univoco e condiviso, fa riferimento ad un modello di territorio non delimitato da confini politici o amministrativi ma dai confini definiti dagli ecosistemi naturali e dalle identità sociali, quindi un territorio riconoscibile in termini di area geografica con omogeneità degli ecosistemi e degli

aspetti culturali delle comunità locali. Il bioregionalismo è, pertanto, una disciplina costruita sull'ecologia, l'auto sostentamento e l'autosufficienza privilegiando e valorizzando l'approvvigionamento delle risorse regionali.

In Italia nel 1996 nasce la Rete Bioregionale e nel 2010 il Sentiero Bioregionale fondati su una concezione della Terra vista come un organismo vivente, organizzato in bioregioni, luoghi definiti per continuità di flora e di fauna o per omogeneità del sistema idrico e geologico, aree in cui l'uomo, parte integrante, deve adottare comportamenti coerenti con gli equilibri naturali. Il bioregionalismo potrebbe apparire un'ideologia utopica, ma, in realtà, è la naturale conseguenza della presa di coscienza del pericoloso crescente divario tra l'organizzazione antropocentrica e l'ordinamento naturale. L'idea bioregionale è, quindi, orientata a rivedere l'agire dell'uomo in termini di rispetto, reciprocità e uguaglianza, in contrapposizione al progredire della globalizzazione. Un atteggiamento più pragmatico verso le istanze del bioregionalismo potrebbe, ragionevolmente, accogliere le nuove necessità di sviluppo e crescita delle comunità locali attraverso una gestione sostenibile delle risorse naturali di un territorio. Tutto ciò si concretizza in una estensione delle attività locali verso l'interazione con una economia globale secondo criteri di buon senso ecologico (Moretti, 2009).

La riappropriazione dei luoghi, attraverso la riscoperta dei beni comuni come patrimonio, è necessaria al fine di valorizzare dall'interno il territorio, utilizzando tutte le sue risorse in un'ottica di autosufficienza (Magnaghi, 2010).

Rimane tuttavia ancora poco chiaro il concetto di perimetrazione della bioregione. Nell'idea di Peter Berg è «un'area geografica definita da caratteristiche naturali, compresi bacini idrografici, morfologie, suoli, qualità geologiche, piante e animali autoctoni, clima e condizioni meteorologiche ... [che] include gli esseri umani come specie nell'interazione di queste caratteristiche naturali». Sono derivati dal pensiero bioregionalista i concetti di comunità, sostenibilità, cultura locale, '*green cities*', riqualificazione territoriale, consapevolezza ecologica, processi partecipativi, attivismo anti globalizzazione; il bioregionalismo

tende a finalizzare le politiche territoriali non solo alla valorizzazione delle risorse locali ma al restauro di uno schema geoculturale fatto di relazioni spaziali e rapporti sociali coevolutivi secondo un'idea di rispetto e di senso (Dezio, 2018).

Tuttavia, la bioregione potrebbe anche comprendere soluzioni di continuità territoriale, riferendosi ad aree in cui la matrice bioregionale sia una componente dominante ma non esclusiva e potrebbe, anche, essere il risultato della sovrapposizione di differenti bioregioni che hanno raggiunto una condizione di equilibrio e complementarità.

Il bioregionalismo, pertanto, dovrebbe auspicare un progetto del territorio in continuità con la tradizione; dove la 'continuità' non è la mera riproposizione formale di archetipi, ma l'elaborazione di tecnologie sviluppate specificamente per adattarsi alle esigenze dell'abitare il territorio e per promuovere l'uso di materiali locali. Si potrebbe, in tal modo, favorire lo sviluppo razionale di tecnologie legate al territorio, riappropriandosi dell'uso tradizionale dei materiali e delle loro forme di impiego, in un'ottica di 'nuova costruttività' in linea con le esigenze contemporanee. L'integrazione delle comunità sul territorio passa attraverso il riequilibrio dei rapporti tra uomo e ambiente, il ridimensionamento del sistema economico globalizzato verso la misura della piccola scala; questo può avvenire solo partendo da un profondo cambiamento nella percezione che abbiamo del nostro ruolo nell'ecosistema, orientando il nostro agire a minimizzare il danno ambientale ricreando un'economia etica che privilegi l'impiego delle risorse locali e il lavoro creativo e ristabilendo il legame tra il territorio e le sue ricchezze. Uno scenario così delineato non preclude innovazione e scambi culturali, che sono alla base del processo di crescita, ma impone la consapevolezza, il giudizio critico, la capacità di adattare l'innovazione alle specifiche esigenze e non subirla a detrimento dei propri valori; è uno scenario fondato sulla volontà di tutelare l'appartenenza al territorio dei beni e delle culture in quanto co-generati dall'uomo e dalle risorse/condizioni geologiche, climatiche, geografiche e idriche; è uno scenario in cui ogni luogo ha il proprio modello di sviluppo e non adotta acriticamente modelli esterni.

Secondo questo approccio la tutela della cultura materiale acquista un nuovo significato che va ben oltre le ragioni dell'esigenza di memoria e impone una riconsiderazione critica del costruire; la possibilità odierna di utilizzare risorse globali si contrappone all'esigenza di un'architettura che si misuri col suo ambiente e ne sia anche testimone. Non si vuole, in questo modo, sostenere un approccio ottusamente conservativo, bensì, una strategia di sviluppo che sia in continuità con le specificità territoriali e in linea con gli orientamenti internazionali sulla tutela delle diversità locali e della varietà culturale che connota l'identità europea (Carta di Cracovia, 2000).

La bioregione urbana e la valorizzazione delle risorse locali

Gli obiettivi strategici della Unione Europea per il periodo 2014-2020 indicano lo sviluppo urbano sostenibile e la rigenerazione urbana come strumenti chiave per la valorizzazione del capitale costruito, in riferimento alla salvaguardia ambientale e alla riduzione del consumo di suolo. In questo quadro il concetto di bioregione riferito all'ambito urbano, sintetizzato da Alberto Magnaghi (2014) come un rapporto di complementarità tra le componenti economiche del sistema locale, le componenti politiche, ambientali (ecosistema territoriale) e dell'abitare (sistema funzionale), appare una naturale estensione del concetto di bioregione, specie se riferito a territori ad alta densità insediativa come quelli italiani.

Magnaghi estende il concetto di bioregione all'intorno urbano definendolo «area che contiene e circonda la città, [...] oggetto di governo del territorio secondo un programma condiviso dalle comunità locali, basato sull'idea di crescita di un'economia compatibile con l'ambiente» (Magnaghi, 2014), interpretandolo così come una pluralità di sistemi territoriali antropizzati che includono centri urbani e rurali, tra i quali sussistono relazioni ambientali che chiudono e stabilizzano il ciclo virtuoso dell'antropizzazione in armonia con l'ecosistema.

La bioregione in chiave urbana, dunque, non è affatto una contraddizione in termini, è fondata sul riconoscimento di unità territoriali omogenee in cui la gestione e la crescita sono orientate dall'uso della

tecnologie avanzate nel rispetto dell'ambiente naturale e culturale; è un'accezione che supera decisamente il retaggio della contrapposizione tra città e campagna e tende a dissolvere la pressione tra i due sistemi.

Alla base della bioregione urbana si deve riconoscere la struttura socio-culturale, politica, ambientale, produttiva, urbanistica, paesaggistica che si inserisce nella rete delle molteplici bioregioni riconoscibili su di un territorio. Proporre nuove linee di indirizzo, nella gestione delle città e del territorio, implica anche la conoscenza delle dinamiche del settore edilizio e di quegli apparati economico-produttivi apparentemente distanti, allo stato attuale, ma che potrebbero sollevarsi dalla condizione marginale e attivare filiere locali significative per l'economia regionale.

In tal senso, si potrebbe declinare il concetto di gestione sostenibile non solo in funzione dell'uso di materiali e tecniche a basso impatto ambientale ma, anche, attraverso l'impiego di sistemi realizzativi con strategie e attività produttive bioregionali integrate, capaci di promuovere contemporaneamente una parallela economia di scala.

Sebbene possa sembrare anacronistico e impopolare contenere la crescita del mercato globale nel settore edilizio in favore di un'economia regionalista, bisogna considerare che la piccola imprenditoria, orientata verso una produzione sostenibile, grazie ad una specifica flessibilità, ha maggiore capacità di legarsi al territorio.

Questa imprenditoria, impegnata nel settore delle costruzioni, ne rappresenta una quota notevole e può costituire un potenziale non trascurabile nel mercato in crescita dell'impiego di materiali ecocompatibili, che orientati attraverso i principi del bioregionalismo può innescare una nuova economia locale.

In particolare, promuovendo politiche gestionali integrate mediante il recupero delle risorse materiali e delle culturali locali sarebbe possibile dare avvio allo sfruttamento di risorse attualmente estranee al mercato dell'edilizia. Creare, in tal modo, una rete per la gestione sostenibile di produzioni in settori diversi ma con una attività e prossimità territoriale. Le sinergie territoriali e la condivisione di risorse, in particolare rinno-

vabili, sono fattori che possono contribuire in maniera determinante alla riduzione degli impatti ambientali e nel contempo impiegare nuove tecnologie usando materiali tradizionali per potenziare il rilancio di produzioni locali anche in settori fuori mercato.

Questa pratica è volta al rilancio, di materiali e tecniche, proprie dell'economia tradizionale, con il duplice scopo di potenziarne il sistema produttivo e rafforzarne la potenzialità d'impiego in altri settori.

Ad esempio, il settore agricolo che in questi anni mostra un notevole trend positivo può trasferire in settori come l'edilizia materie prime e di scarto attraverso lo sviluppo di nuovi prodotti e materiali in grado di competere con la produzione industriale tipicamente di settore, alimentando così la crescita di nuove filiere produttive sul territorio che accogliendo settori in passato estranei consentano il nascere di processi virtuosi in grado di valorizzare le risorse, creare lavoro e tutelare il territorio. Prodotti come i biocombustibili e i biopolimeri, derivati da scarti di piantumazioni specializzate trovano sempre più spazio nel mercato; allo stesso tempo si osserva un lento recedere delle monoculture specializzate ed intensive in favore delle colture tradizionali più affidabili perché meglio integrate con l'ambiente e quindi meno bisognose di sofisticazione. Questo nuovo sodalizio tra settore edilizio e agricolo apre uno scenario molto promettente che potrà integrare tecnologie per l'edilizia a basso impatto ambientale proprio perché endogene alla bioregione.

Esiste una concreta possibilità dunque che la green economy possa sensibilmente contribuire a ridimensionare la crisi ambientale, controllando la crescita della globalizzazione e convogliando le potenzialità del mercato globale in argini vantaggiosi per le specifiche realtà territoriali.

Nuove strategie pe l'edilizia bioregionale

L'inscindibile legame tra lo sviluppo di un territorio e le risorse in esso presenti è da sempre l'espressione del virtuoso processo di valorizzazione che produce arricchimento e benessere finché i benefici siano equamente distribuiti tra sistema territoriale e sistema insediativo.

Nei tempi in cui la difficoltà nei mezzi di scambio limitava la tecnologia delle costruzioni alle risorse locali, l'innovazione era in genere solo il prodotto di contaminazioni introdotte da maestranze occasionalmente provenienti da altri luoghi che adattavano le proprie tecniche ai materiali disponibili in loco in un'ottica di economia. In genere l'architettura minore è quella che esprime più sinceramente questo processo di adattamento ed integrazione tra uomo e ambiente in cui il sistema dei vincoli (materiali, orografia, clima, vie di comunicazione) sprona il virtuosismo e l'ingegno dando luogo a soluzioni uniche e rappresentative di un determinato territorio.

Questo processo è ancor più vero ed evidente nella regione mediterranea in cui una maggiore facilità nelle comunicazioni via mare ha alimentato, ed ancora alimenta, un patrimonio culturale di eccezionale ricchezza. L'impatto dello sviluppo delle infrastrutture di comunicazione nel corso del XX secolo, se da un lato ha sollevato gli insediamenti e le comunità minori da difficili condizioni di arretratezza, ha tuttavia introdotto nuovi modelli culturali e sociali e quindi nuove aspettative ed esigenze dell'abitare che hanno prodotto l'adozione acritica modelli dell'abitare e di soluzioni costruttive senza che si comprendesse la necessità di controllare gli effetti dei cambiamenti indotti.

Alla luce di queste considerazioni e sulla scorta di pregresse ricerche in tema di progettazione ambientale matura la consapevolezza della necessità di intervenire con strumenti attuativi nella gestione degli interventi sul patrimonio costruito affinché il bioregionalismo non sia solo un'azione di sensibilizzazione ma sia un modus operandi orientato e controllato, solo in questo modo si può pensare di attendere degli esiti progettati e non ipotetici.

Si inserisce in questo quadro il progetto che vede coinvolte le competenze del Centro Interdipartimentale CITTAM e la Direzione Generale per il 'Governo del Territorio' della Regione Campania nell'ambito di un progetto di collaborazione scientifica finalizzato al riconoscimento ed alla promozione dei materiali bioregionali impiegabili nelle attività edilizie e nelle pratiche di tutela, conservazione e rigenerazione urbana e territoriale nei Comuni della Campania.

Lo studio è teso a definire la bioregione in cui sono reperibili le risorse locali per l'edilizia in grado di intercettare i processi produttivi dell'economia locale e redigere una banca dati dei materiali bioregionali che possa essere da riferimento alle imprese per l'approvvigionamento di materiali e prodotti, una sorta di mercato equivalente alla scala locale in grado di ridurre gli impatti ambientali e promuovere l'imprenditoria in settori attualmente estranei al settore dell'edilizia.

Il prodotto bioregionale potrebbe diventare un prodotto certificato a garanzia dell'impattività e dell'etica della filiera produttiva interna alla bioregione.

Note

¹ Il contributo è il risultato di una comune riflessione degli Autori. Nonostante ciò il paragrafo dal titolo "*Il bioregionalismo nella cultura materiale dei luoghi*" è da attribuire a Paola De Joanna; il paragrafo dal titolo "*La bioregione urbana e la valorizzazione delle risorse locali*" è da attribuire a Antonio Passaro mentre, il paragrafo dal titolo "*Nuove strategie per l'edilizia bioregionale*", è da attribuire a Giuseppe Vaccaro.

Bibliografia

- Paola, De Joanna (2016), *Architettura e materiali lapidei. Strategie sostenibili e processi estrattivi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
- Paola, De Joanna, Dora, Francese, Antonio, Passaro (2012), *Sustainable mediterranean construction. Sustainable environment in the mediterranean region: from housing to urban and land scale construction*, Milano, FrancoAngeli.
- Dora, Francese, Antonio, Passaro (2015), *Rigenerazione urbana e Bioregionalismo*, in *Techne n. 10*, Firenze, Firenze University Press.
- Alberto, Magnaghi (2014), *La regola e il progetto. Un approccio bioregionalista alla pianificazione territoriale*, Firenze, Firenze University Press.
- Camilla, Perrone (2012), *Il governo del consumo di territorio. Metodi, strategie, criteri*, Firenze, Firenze University Press.
- Catherine, Dezio (2018), *Verso un'infrastruttura per la bioregione. Approcci innovativi all'intervento locale*, XXXVIII Conferenza Italiana di Scienze Regionali, Associazione italiana di scienze regionali.
- Alberto, Magnaghi, David, Fanfani (2010), *Patto città campagna: un progetto di bioregione urbana per la toscana centrale*, Firenze, Alinea.
- Alberto, Magnaghi (2014), *Manifesto.info*, 2 aprile 2014, *L'inchiesta*.
- Antonio, Passaro (2017) *La rigenerazione reversibile. Strategie e tecnologie di intervento*, LucianoEditore, Napoli.

Conoscenza e sovrascrittura come strumenti del progetto di architettura del paesaggio

Fabio Di Carlo

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 15, fabio.dicarlo@uniroma1.it

Il riconoscimento di ordini e valori patrimoniali nel lavoro sulle città e sui territori, rappresenta oggi un presupposto irrinunciabile di ogni azione progettuale, nel lavoro sull'esistente come in quello sulle nuove trasformazioni. Simmetricamente possiamo affermare che siano proprio tutti i luoghi o elementi che identifichiamo come "patrimonio" a richiedere quei processi di conoscenza, adeguamento o rinnovamento attraverso azioni di implementazione e sovrascrittura, che siano capaci di promuovere una valorizzazione attiva dei beni. Lo richiedono per sé stessi, ma anche per il loro contesti di inserimento, per rifondare i propri paesaggi e per uscire dalla condizione di isolamento fisico e di senso che le trasformazioni al contorno hanno spesso indotto nel tempo. Per essere nuovamente parte di paesaggi, urbani e territoriali, e per costruire un quadro attivo di riferimento per le trasformazioni.

Conoscenza

Concentrare l'attenzione di molti di noi verso il lavoro sul progetto dell'esistente ci fa essere parte di un processo nel quale, come detto, la conoscenza e il riconoscimento dei caratteri di valore patrimoniale rappresentano un presupposto di partenza, e non un'opzione. Tale riconoscimento, da estendere ovviamente dalle città ai paesaggi, si affianca al corpo di azioni conoscitive convenzionali e alla ricostruzione complessiva di palinsesti delle modificazioni dei luoghi.

L'opportunità di questo incontro è utile però per aprire una riflessione su questi processi.

Se alcune di queste operazioni ci appaiono tanto utili da sembrar scontate, è altrettanto facile evidenziare che le stesse non siano scovre da una tendenza alla sovrapproduzione di conoscenze, e che raramente generino effetti positivi di pari dimensioni. Sistemi di dati di quantità e complessità vicine a quelle dei *big data*, che talvolta conducono a un grado di autodeterminazione e semplificazione del progetto, dai risultati quasi deduttivi o didascalici. Esiti che manifestano poco la richiesta originaria di complessità e che appaiono talvolta inaccettabili quanto lo sarebbe stata un'azione di assoluta disattenzione. Interventi che prevedono che la risposta progettuale sia l'esito di un tracciato metodologico

quasi notarile, figli di un passato relativamente recente, che personalmente mi auguro non torni in auge. Progetti dove la sommatoria delle risposte a domande inevitabilmente non costruisce un progetto, o dove si pensa che la riduzione del grado di complessità sia un espediente più percorribile dell'esaltazione della contraddizione, dimenticando quanto questa sia consustanziale con la complessità, di cui rappresenta un'estensione, o una derivata essenziale.

Il progetto di architettura del paesaggio da sempre si è manifestato capace di gestire in forma transdisciplinare e transcalare il complesso di conoscenze, e di relazioni spaziali, fisiche e di significato tra i diversi elementi che costruiscono i paesaggi urbani e territoriali. Lo fa applicando la sua attitudine sintetica e creativa, cercando inevitabilmente di contemperare mutabilità e permanenza, trasformazione dei territori e valorizzazione ambientale, conservazione attiva dei beni e creazione di nuovi paesaggi.

Tra i beni che rientrano nelle categorie del Patrimonio sono di certo annoverabili quel complesso di spazi pubblici, di giardini e di parchi, ma anche di sistemazioni agrarie, che indipendentemente dalla datazione rappresentano per permanenza, preminenza e continuità di ruolo, un elemento orientamento e di centralità simbolico-funzionale nello spazio antropizzato e nei territori. In un discorso che qui ovviamente non trova spazio sufficiente per una trattazione esaustiva, il problema del rapporto tra trasmissione di significati, valorizzazione e innovazione si pone anche per molti luoghi della modernità. Il concetto di *Afterlife of Gardens* espresso da John Dixon Hunt (2004), di vita dei giardini dopo la loro creazione e maturità, può facilmente essere esteso a molte categorie dei luoghi del progetto di paesaggio.

In particolare, per molti parchi urbani giardini storici, pur se fortemente ancorati a una struttura di matrice di valore, si pone oggi il problema di una verifica di adeguatezza rispetto alle mutate necessità di fruizione. A fronte di una significatività elevata, corrisponde spesso un'attrattività molto depotenziata. Spesso, banalmente, sono privi di quegli adeguamenti che ne permettono forme di fruizione allargata alle categorie

fisicamente più deboli; in altri casi il livello di attrezzature è vetusto o insufficiente, oppure sono assenti quei servizi oggi ritenuti indispensabili per la fruizione dei luoghi pubblici. Si configura quindi per questi luoghi una vera e propria necessità di intervento attraverso le categorie di "adeguamento e ristrutturazione" a forme d'uso contemporanee, prima ancora di verificare eventualmente la necessità del ricorso al "restauro". Inoltre, come accade per molti monumenti, sono privi di quelle opzioni che creano un meccanismo virtuoso di affezione e ripetizione della fruizione, e restano così spesso meta di visita one shot del turista, più che di costruzione del "proprio paesaggio" dell'abitare della quotidianità. Tutto ciò è stato da tempo compreso dai grandi contenitori museali permanenti, che attraverso il potenziamento delle sezioni espositive temporanee hanno creato dei meccanismi di ripetizione della visita. Più raramente ciò è stato capito dalle amministrazioni rispetto all'implementazione dei propri spazi pubblici aperti, e dalle sovrintendenze, impegnate troppo spesso in un ragionamento troppo focalizzato sulla mera conservazione del bene.

Analogamente molti siti di valore storico o archeologico trovano spesso proprio nella sistemazione paesaggistica dei loro intorni il motore principale del rinnovamento fruitivo. È in qualche misura lo stesso processo che viene indicato dall'Unesco in merito alle *buffer zone* di molti siti censiti. Le critiche mosse all'Unesco sul concetto di *buffer zone* meriterebbero una trattazione a parte, ma il concetto che individua la necessità un lavoro sulla qualità diffusa degli spazi di prossimità e di avvicinamento a un monumento, sicuramente ci appare una chiave interpretativa importante in questo discorso.

Sovrascrittura

Operiamo sempre di più in una condizione diffusa di limite delle risorse e di consapevolezze ancor più ampie e complesse rispetto ai cambiamenti fisici e sociali a livello globale. In questo senso l'azione attraverso interventi puntuali o estesi di sovrascrittura, può rappresentare un dispositivo forte, che agisce come implementazione dei valori sociali d'uso, come ulteriore stratificazione di significati aggiornati alla contem-

poraneità, come enzima per trasformazioni di senso più ampie che rimettono in tensione parti più estese dei contesti.

Sovrascrivere significa procedere individuando dei punti critici e dei nodi tematici, la cui risoluzione sia capace di ridare senso alle parti. Significa scrivere sopra senza necessariamente cancellare del tutto gli strati sottostanti, ma anzi farne emergere. Può concretizzarsi come azione puntuale o come sistema di elementi che ricostruisca sequenze. Può avere come focus un oggetto o può far parte di un'azione di valorizzazione più ampia, ad esempio per non isolare l'elemento di valore, per far sì che l'oggetto possa estendere la sua influenza fino a farla coincidere con il reale.

Negli anni Novanta abbiamo assistito a grandi trasformazioni del patrimonio pubblico dei parchi pubblici urbani a livello internazionale. La città di Londra ha lavorato molto in questo senso. A fronte di un patrimonio di spazi in tutto già efficienti, ha proceduto proprio attraverso un lavoro sull'aggiornamento di senso in molti suoi luoghi. È il caso della fontana per il Diana, *Princess of Wales Memorial Fountain*, in Hyde Park (2004), in cui Kathryn Gustafson esprime al massimo una capacità quasi berniniana di gestione plastica delle forme dell'acqua, e crea un nuovo polo di attrazione in uno dei parchi più frequentati della città. A poche decine di metri la Serpentine Gallery, i cui spazi esterni sono diventati luogo iconico per il progetto temporaneo. Tra i molti amo ricordare quello di Peter Zumthor e Piet Oudolf, un *hortus conclusus*, del 2011, dove si fondono l'astrazione dell'autore svizzero con le sperimentazioni *New Perennial* di uno dei più celebri autori contemporanei di giardini. Sempre a Londra, nel 2008, nei Kew Gardens viene realizzata la *Treetop Walkway* tra le chiome di querce piantumate lì proprio dal padre del paesaggismo inglese, sir Lancelot Brown (meglio conosciuto come Capability Brown). Oltre alla novità quasi assoluta di una forma di percezione diversa degli alberi, questa dà il via a una infinita sequenza di passeggiate tra le chiome degli alberi che coinvolto tutto il mondo. In tutti questi casi l'azione è esattamente quella di inserimento per sovrascrittura di elementi oggettuali -una fontana, dei padiglioni temporanei, una passerella





aerea- che si adagiano in un contesto fortemente predeterminato e ben caratterizzato.

Dal punto di vista didattico, in alcune recenti esperienze ho avuto modo di applicare il concetto di sovrascrittura ad alcuni casi di paesaggi urbani a Roma tra i più significativi, quali l'Orto Botanico, la Passeggiata del Colle Gianicolo, e due grandi parchi urbani, quali Villa Pamphili e Villa Ada. Pur negli ovvi limiti dell'esperienza, gli esiti si sono dimostrati di interesse perché proprio la tipologia di esercizio, pur richiedendo una conoscenza complessiva di contesto di elevata sensibilità, non coinvolgeva la complessità di elementi e segni circostanti e permetteva una migliore focalizzazione sull'oggetto di progetto. Permette inoltre di sintetizzare e tenere sotto controllo i potenziali conflitti e contraddizioni in maniera più puntuale.

L'azione di sovrascrittura, o di riscrittura puntuale, si pone quindi come intervento quasi agopunturale, anche a basso tenore finanziario, ma capace di instaurare un processo incrementale di valorizzazione dei luoghi dell'abitare.

Didascalie

Fig. 1, 2: Gustafson, Porter & Bowman, 2004, *Princess of Wales Memorial Fountain*, Hyde Park, Londra. Foto F. Di Carlo

Fig. 3: Peter Zumthor e Piet Oudolf, *Serpentine Gallery Pavilion 2011*, Hyde Park, Londra. Foto F. Di Carlo

Architettura e paesaggio: il progetto come forma di conoscenza e di regia per i contesti fragili

Lavinia Dondi

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca, ICAR 16, laviniamaria.dondi@polimi.it

La Convenzione Europea ha sancito, nel 2000, che l'estensione fisica di ciò che definiamo 'paesaggio' corrisponde al territorio stesso, costruendo una trama continua in cui si succedono sia configurazioni esemplari, che ordinarie o degradate. Si supera così il profondo legame che da sempre intercorreva tra paesaggio e bellezza e che aveva contribuito ad alimentare la connessione tra un riconoscimento estetico-percettivo legato alla forma e lo status di 'bellezza panoramica'. La continuità delle relazioni operative che si intrecciano in un dato contesto assume più importanza rispetto a condizioni isolate di straordinarietà: il paesaggio si offre quale mosaico eterogeneo di sistemi ambientali e antropici, nonché valore identitario imprescindibile per le persone che abitano i luoghi.

Contaminazioni semantiche relativamente più recenti, come quella tra paesaggio e 'ambiente', o quella tra paesaggio e 'identità', diventano quindi fondamentali nella comprensione di un'idea più inclusiva di paesaggio.

Tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta la nozione di ambiente ha avuto decisamente più successo rispetto alle tematiche strettamente legate al paesaggio, poiché proprio in quel periodo si registrava la diffusione del pensiero ecologista e si prendeva coscienza della precarietà delle risorse naturali. Oggi, invece, paesaggio e ambiente sono considerati, nella maggioranza dei casi, due lenti interpretative con cui indagare lo stesso fenomeno, un'indagine che avviene, nel caso del paesaggio, attraverso presupposti culturali ampi, in parte filtrati dalla capacità percettiva dei soggetti, mentre, nel caso dell'ambiente, attraverso gli strumenti operativi delle scienze naturali.

Un aspetto che sicuramente un approccio ambientale non presuppone è quello legato alle implicazioni identitarie dei contesti, ovvero tutto quel portato di intangibilità che costruisce e riscrive di volta in volta la memoria dei luoghi: il paesaggio si riscopre quale 'palinsesto' di spazialità e di significati trascorsi, nonché di potenzialità future.

Una visione patrimoniale del paesaggio estesa a livello territoriale responsabilizza non solo portatori di interessi e progettisti, ma anche le comunità stesse che abitano e si prendono cura dei propri luoghi. Inol-

tre, ciò che emerge rispetto ad una lettura certamente più inclusiva è l'emergenza degli scenari di fragilità che, almeno per quanto riguarda il nostro Paese, risultano davvero numerosi e in crescita.

Le fragilità che interessano i nostri paesaggi appartengono a due grandi categorie: da una parte i fenomeni di indebolimento che si riferiscono al territorio e, ad una scala più architettonica, allo spazio, agendo quindi sul dato fisico, tangibile; dall'altra i fenomeni che si riconducono invece alla percezione del paesaggio e alla sua perdita di senso, intercettando la dimensione intangibile. Certamente le due tipologie sono strettamente connesse e individuano sia paesaggi resi fragili da azioni trasformative incapaci di contrastare le criticità strutturali di un sistema territoriale o, ancor peggio, capaci di innescare nuovi processi di indebolimento; sia paesaggi che, come conseguenza, o talvolta come presupposto, di tali dinamiche, appaiono flebili nel significato o nella memoria storica dei luoghi.

Inoltre, per quanto riguarda la prima tipologia, le fragilità coinvolte sono di tipo socio-territoriale, architettonico-spaziale o ecologico-ambientale, rappresentando l'intrecciarsi di condizioni costitutive del territorio a processi di indebolimento di tipo antropico. Mentre la seconda tipologia abbraccia i fenomeni di tipo percettivo legati al portato culturale di un luogo, che se incerto o disgregato, diventa indice di un paesaggio smarrito, che respinge la presenza dell'uomo e causa disaffezione.

Ad una visione territoriale inclusiva, attraverso la quale si focalizzano i paesaggi in difficoltà, si deve accostare una visione architettonica di senso che conduca l'azione trasformativa. In un'ottica di rigenerazione, lontano da accezioni nostalgiche o poco operative, il portato dell'architetto paesaggista non è tanto di tipo volumetrico quanto di identificazione spaziale che potremmo definire 'primaria', in riferimento al concetto di 'spazio primario' che Carlo De Carli elabora con Dino Formaggio negli anni Sessanta, nell'ambito della corrente fenomenologica di matrice milanese. Data la natura fortemente «relazionale» del concetto¹, al di là dell'oggetto volumetrico, la sua applicazione può essere facilmente trasposta anche allo spazio aperto e al paesaggio, pur essendo inizialmente riferita al costruito. Si tratta di una genesi progettuale che com-

porta il pensiero di un'unità circoscritta adeguata al dispiegamento delle relazioni umane, uno spazio che si conforma innanzitutto per accogliere il gesto dell'uomo². Una dinamica trasformativa capace quindi di definire dei luoghi, anche in termini essenziali, di metterli in tensione tra loro e di predisporli all'accoglienza.

La necessità che l'obiettivo del progetto degli spazi sia di natura relazionale piuttosto che cosale è messa in evidenza anche, in tempi più recenti, da Nicola Emery, il quale sostiene la fondamentale importanza, per una ricerca progettuale di senso, della relazione dialettica tra le «forme e i corpi» e la «domanda di relazione» costruita sul mondo reale³. Egli parla di «decolonizzazione dello spazio» alludendo ad un tentativo di equilibrio tra questioni di natura esclusivamente formale e le responsabilità ambientali e sociali di cui l'architettura deve farsi carico⁴. Un'azione architettonica di paesaggio implica così lo spostamento del punto di partenza dell'agire progettuale: dal volume quale unità che conforma le dinamiche spaziali, al piano orizzontale, quale luogo in cui si collocano spazialità interagenti con il vuoto, con lo stare all'aperto, con l'orizzonte. Ciò significa ripensare la modalità più consolidata di concepire la relazione tra pieni e vuoti, facendo in modo che i così detti «spazi tra le cose»⁵ assumano pari importanza rispetto alle unità costruite, in un'ottica che trascenda l'immanenza del volume e accolga anzi la variabilità di alcuni elementi di cui si compone il progetto.

Tra questi ultimi, in relazione appunto alla variabilità, ritroviamo certamente il dato naturale, quale componente imprescindibile per il paesaggio e per un'azione progettuale di tipo architettonico ad esso rivolta, soprattutto alla luce di un dibattito in cui questioni legate all'ecologia e alla sostenibilità diventano ad oggi dirimenti. Nel progetto di paesaggio il dato naturale entra quindi in forte connessione al dato spaziale, contribuendo sia a costruire, alla scala architettonica, la percezione dei singoli luoghi, sia a ricucire, alla scala territoriale, le connessioni ecologiche che si fanno spazio nel tessuto abitato.

Spazio e vegetazione diventano così due campi d'azione fondativi con cui l'architetto si confronta e assume consapevolezza rispetto ad uno scenario di paesaggio, uno scenario che egli cerca di rendere 'misu-

rabile' e percettivamente finito, rispondendo all'esigenza primaria che conduce l'uomo a discutere di paesaggio, ovvero il bisogno di 'addomesticare' l'ambiente che ci circonda.

Dal momento in cui la visione patrimoniale del paesaggio acquista valore territoriale, facendo emergere l'importanza di sanare le criticità dei contesti più fragili, ormai considerati alla stregua di altre 'bellezze' che punteggiano il nostro Paese, una tematica che la cultura architettonica può mettere in campo si lega al tema della 'cura', laddove il termine sottintende un'azione trasformativa responsabile intrinseca rispetto al progetto, quale dispositivo articolato avente il fine di «curare e armonizzare lo spazio inteso come un bene comune di primaria importanza»⁶. Già Heidegger metteva in relazione il tema dell'«aver cura» con quello dell'«abitare», sostenendo che il primo fosse conseguenza, nonché tratto fondamentale, del secondo⁷; ed è ancora Emery a proporci una sintesi efficace scrivendo: «Curare significa manifestare relazioni e preservarle, rapportarsi all'alterità naturale e al tessuto delle preesistenze [...]. Curare significa liberare spazio piuttosto che occuparlo»⁸. Tra gli orizzonti fondamentali di una soluzione architettonica, al di là di ambiti specifici, la cura è ciò che assicura quindi il mandato sociale legato alla salvaguardia del benessere della comunità, in un'ottica generale di sostenibilità.

Il progetto rappresenta così lo strumento di cui l'architetto si serve per proteggere il paesaggio, uno strumento che egli assume sia come 'forma di conoscenza' di un contesto, nelle sue potenzialità e nei suoi fenomeni di indebolimento, sia come 'forma di regia' dei luoghi stessi, esprimendo la capacità di mettere a sistema azioni spaziali transcolari nutrite da saperi differenti, riconoscendole all'interno di un disegno di senso complessivo, sia fisico che culturale. Obiettivo ultimo è sempre la ridefinizione di quel 'fragile' equilibrio che intercorre tra l'uomo, l'ambiente e lo spazio costruito.

Note

¹ Cfr. Elio, Franzini, (2016), "Fenomenologia e architettura a Milano", in Roberto, Rizzi (a cura di), *Carlo De Carli 1910-1999. Lo spazio primario*, Milano, Franco Angeli, pp. 88-97.





² Ibidem.

³ Nicola, Emery (2007), *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, p. 17.

⁴ Ibidem.

⁵ Cfr. Vittorio, Gregotti (2011), "Dello spazio pubblico", in id., *Architettura e postmetropoli*, Torino, Einaudi, pp. 85-91.

⁶ Nicola, Emery (2007), *cit.*, p. 20.

⁷ Martin, Heidegger (1976), "Costruire, abitare, pensare", in id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, p. 99.

⁸ Nicola, Emery (2007), *cit.*, p. 15.

Didascalie

Fig. 1-4: Viste sul paesaggio dei Sassi a Matera, 2019 (foto dell'autrice).

Bibliografia

Paolo, D'Angelo (2014), *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet.

Antonio, De Rossi (a cura di) (2018), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Roma, Donzelli.

Nicola, Emery (2007), *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Bellinzona, Edizioni Casagrande.

Elio, Franzini (2016), "Fenomenologia e architettura a Milano", in Roberto, Rizzi (a cura di), *Carlo De Carli 1910-1999. Lo spazio primario*, Milano, Franco Angeli.

Vittorio, Gregotti (2011), "Dello spazio pubblico", in id., *Architettura e postmetropoli*, Torino, Einaudi.

Martin, Heidegger (1976), "Costruire, abitare, pensare", in id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia.

Antonella, Tarpino (2016), *Il paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, Torino, Einaudi.

Franco, Zagari (2008), *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Roma, Mancuso Editore.

Laura, Zampieri (2012), *Per un progetto nel paesaggio*, Macerata, Quodlibet.

La città nel paesaggio

Maria Gabriella Errico

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, gabryli@yahoo.it

Introduzione

Il lavoro di ricerca e di riflessione sul paesaggio è quanto mai attuale. I cambiamenti climatici pongono un necessario e repentino ripensamento dei nostri stili di vita nonché dell'intero ambiente urbano. L'esplorazione delle plurime dimensioni legate alla storia e all'iconografia degli insediamenti, è una condizione necessaria ma non sufficiente se non integrata alla conoscenza delle caratteristiche ambientali, delle componenti ecologiche, delle reti di relazioni delle biodiversità. Leggere e interpretare le tracce del paesaggio non è solo individuare gli evidenti segni territoriali ma è vivere il luogo ampliando la conoscenza di quei valori tangibili e intangibili che una volta curati, tutelati e protetti possano proiettarlo verso il futuro in un continuo bilanciamento tra interpretazione dei valori, trasformazione della realtà e progetto.

Il concetto di paesaggio è sempre più esteso alla trasformazione di quei frammenti di territorio urbanizzato che rappresentano i fallimenti della società capitalistica e che identifichiamo come territori abbandonati, violati, paesaggi di scarto (drosscape), suoli inquinati, discariche e paesaggi rifiuto (wastescape)

Concetti che portano ad una ibridazione del concetto di paesaggio in un mutamento continuo della sua stessa definizione. Paesaggio e ambiente si inseriscono un sistema di relazioni a maglie sempre più fitte che si muovono tra immagine del paesaggio nella sua dimensione estetico-percettiva e la natura eco-sistemica. Da una parte permane l'immagine identitaria del paesaggio collegato alle comunità dall'altra la continuità dei flussi eco-sistemici garantisce l'equilibrio biologico dei sistemi ambientali e ne protegge la biodiversità.

Paesaggio, luogo, identità

Il paesaggio è un fenomeno e un concetto, è entità reale e astrazione. Esso esiste in presenza di elementi fisici e quantificabili che prendono significato nella loro reciprocità di relazioni. È una operazione culturale di chi lo legge, lo interpreta e infine lo descrive, ammettendo la compresenza di molteplici punti di vista superando la sua dimensione estetica e aggiungendo alla sua lettura valori condivisi.

Il progetto di paesaggio diviene l'occasione per entrare nel luogo cogliendo la sua essenza, attraverso lo studio dei singoli oggetti e delle loro relazioni che gli conferiscono una identità unica e diversa da qualunque altro paesaggio.

Siamo noi esseri umani che creiamo i luoghi nello spazio perché vivendoli li riempiamo di valore e significato. Come sostiene Joan Nogué, i luoghi a qualsiasi scala sono essenziali per la nostra stabilità emotiva perché ci legano alla storia e relazionano il nostro io con il mondo. Nei luoghi si vive un tempo ed uno spazio concreti; sono definibili come "momenti" in cui ciò che è percepito e vissuto in uno spazio determinato acquisisce coerenza, logica e struttura.

La perdita di appartenenza al luogo e al paesaggio impoverisce la socialità generando ferite nella struttura territoriale e nella morfologia paesaggistica provocando danni all'equilibrio dell'individuo.

Le lacerazioni e i conflitti territoriali, si traducono in conflitti sociali trasferendo una condizione fisica ad una sociale.

La coscienza di abitare comporta la conoscenza del senso dei luoghi ai quali uno sente di appartenere. Ciò implica l'appartenenza culturale, la condivisione con una comunità più ampia di simboli e segni del territorio. Ogni luogo è custode di una serie di microstorie. Così generazione dopo generazione si succedono anonimi creatori di paesaggio, comunità di esseri umani che hanno vissuto in un luogo e la cui storia è trasmessa attraverso i testi letterari, della pittura di paesaggio e della cultura popolare.

Il paesaggio è il volto del territorio e come tale è uno dei migliori indicatori per comprenderne con rapidità la buona o cattiva salute.

Per questi motivi è necessario che i cittadini contemporanei acquisiscano una coscienza paesaggistica con la quale misurare il valore eccezionale del patrimonio storico-artistico, archeologico e soprattutto naturale (Joan Nogué, 2017).

Paesaggio, ambiente, clima

La situazione di degrado ambientale del nostro Pianeta viene nel 2015 presentata nell'Enciclica di Papa Francesco annunciando l'urgenza di

procedere verso una rivoluzione culturale. Il clima è un bene comune, di tutti e per tutti. Esso, a livello globale, è un sistema complesso in relazione con molte condizioni essenziali per la vita umana. L'umanità è chiamata a prendere coscienza della necessità di cambiamenti di stili di vita, di produzione e di consumo, per combattere questo riscaldamento o, almeno, le cause umane che lo producono o lo accentuano. Numerosi studi scientifici indicano che la maggior parte del riscaldamento globale degli ultimi decenni è dovuta alla grande concentrazione di gas serra (biossido di carbonio, metano, ossido di azoto ed altri) emessi soprattutto a causa dell'attività umana. La loro concentrazione nell'atmosfera ostacola la dispersione del calore che la luce del sole produce sulla superficie della terra. Ha inciso anche l'aumento della pratica del cambiamento d'uso del suolo, principalmente la deforestazione per finalità agricola.

È necessario come sostiene il Pontefice, concepire il pianeta come patria e l'umanità come popolo che abita una casa comune. «Un mondo interdipendente non significa unicamente capire che le conseguenze dannose degli stili di vita, di produzione e di consumo colpiscono tutti, bensì, principalmente, fare in modo che le soluzioni siano proposte a partire da una prospettiva globale e non solo in difesa degli interessi di alcuni Paesi. L'interdipendenza ci obbliga a pensare a un solo mondo, ad un progetto comune. Ma lo stesso ingegno utilizzato per un enorme sviluppo tecnologico, non riesce a trovare forme efficaci di gestione internazionale in ordine a risolvere le gravi difficoltà ambientali e sociali». La Conferenza di Parigi diede un grande rilievo al richiamo etico fatto dal Pontefice. I due momenti hanno segnato una svolta epocale perché hanno costituito una presa di coscienza, un incitamento al ripensamento della società e dell'agire.

Già Heidegger nel 1969 scriveva: «L'uomo che si auto proclama signore della Natura ha compiuto un sacrilegio nei confronti dell'Essere, e ci sospinge verso la devastazione».

I rischi e le responsabilità sui fattori della crisi ecologica sono noti già a partire dal 1970, ma nel tempo ben poco è stato fatto per arrestare un processo in atto che invece assume ora caratteristiche di emergenza

mondiale. Solo nel 2015 con il cosiddetto accordo di Parigi sui cambiamenti climatici si è previsto un piano d'azione per limitare il riscaldamento globale al di sotto dei 2°C. Successivamente circa settanta grandi città si sono impegnate a ridurre, se non a porre fine, la dipendenza da combustibili fossili.

Cosa succederà ai paesaggi tradizionali corrispondenti alle identità delle popolazioni che lo hanno generato? I paesaggi, minacciati dalle frequenti inondazioni e da periodi di forte siccità, mostrano precocemente i segni di modifiche e di adattamento ai nuovi andamenti climatici. Ma non solo visivamente i paesaggi stanno cambiando ma anche la loro composizione chimica si è alterata a tal punto che Samuel S. Myers ha rilevato, in uno studio pubblicato sulla rivista Nature, che l'aumento del livello di CO₂ fa diminuire i valori nutrizionali dei prodotti agricoli. Sia nel grano che nelle colture di riso si registrano infatti significative diminuzioni quantità di zinco, di ferro e di proteine. Ciò accade perché la CO₂ fa crescere le piante molto più rapidamente ma avendo a disposizione meno nutrienti e minerali la loro concentrazione interna si riduce. Per Myers la minaccia più importante del cambiamento climatico è dunque la salute perché incide sulla qualità delle colture e dunque degli alimenti, dell'acqua e dei mari.

Nell'ottica di un completo ripensamento delle città, si rafforza il valore del paesaggio che diviene elemento strutturante e non più di margine. In questa ottica, città come Londra, Copenaghen, Singapore invertono in concetto da città paesaggio a una città nel giardino. Queste green city hanno attivato politiche proponenti soluzioni innovative in merito alle questioni ambientali. Sono green perchè le loro azioni progettuali mirano alla riduzione della produzione di CO₂ attraverso criteri che rispettano la qualità dell'aria e dell'acqua, il trattamento delle acque reflue, il riciclo e la gestione dei rifiuti, la quantità di terreno dedicato a parco, l'uso di energia rinnovabile, la presenza di infrastrutture verdi per massimizzare la permeabilità dei suoli a fronte di sempre più urgenti misure per mitigare i sempre più frequenti allagamenti dovuti anche ai cambiamenti climatici, l'accessibilità a beni e servizi attraverso l'uso di mezzi di trasporto green e l'acquisto di prodotti a km0 e/o biologici.





Nelle nuove politiche territoriali assumono sempre più una posizione di rilievo le infrastrutture verdi sia per contrastare gli effetti del cambiamento climatico che per ridurre il rischio di future inondazioni connesse da eventi di piena migliorando la permeabilità dei suoli e dunque il deflusso delle acque meteoriche.

Copenaghen è la prima città che traduce gli accordi di Parigi in realtà puntando all'eliminazione dei gas serra entro il 2025. Già in più di dieci anni è riuscita a ridurre le emissioni del 40%, per il passaggio all'energia eolica e l'HOFOR sta investendo miliardi di euro per costruire ulteriori 360 turbine eoliche sostituendo le centrali di carbone con unità alimentate a biomasse. La città ha anche un altro vantaggio: per oltre 100 anni Copenaghen e la Danimarca in generale, hanno fatto affidamento al teleriscaldamento, un sistema in cui il calore viene prodotto e fornito da un impianto al quartiere e non singolarmente per unità abitativa. Ciò significa che sarà più facile passare all'energia pulita riducendo nettamente le emissioni di carbonio rispetto alle singole unità di caldaie a gas o petrolio.

Copenaghen potrà essere la prima capitale resiliente ai cambiamenti climatici attraverso progetti che puntano alla qualità urbana con aree verdi, micro parchi sui tetti e sulle facciate per rallentare il deflusso idrico. In una parola si riducono i problemi derivanti dall'aumento delle temperature e dalle precipitazioni meteoriche puntando sul paesaggio e sistemi porosi recuperando le acque per i periodi di forte siccità. Dal 2016 più di 300 progetti sono stati avviati per proteggere la città dai violenti nubifragi e dalle frequenti inondazioni.

Spostandosi in Asia, Singapore è la "città del verde" che ha investito in questi ultimi anni sia sul verde orizzontale che quello verticale e dove grandi architetti e paesaggisti stanno puntando sulle grandi potenzialità della vegetazione con innovative sistemazioni paesaggistiche.

Per la quantità di area verde per ogni cittadino, pari a 65 mq rispetto alla media di 39mq europea, è stata definita nel 2013 "la città in un giardino" e in effetti la città possiede circa 333 km² di verde su una superficie totale di 710 km².

Pur nella concezione all'avanguardia, Singapore ha ancora molto da

fare in termini di qualità dell'aria, di riduzione di emissione di CO₂, in mobilità alternativa all'automobile e in energia rinnovabile.

Non è una novità che anche Londra si stia muovendo sempre più verso una architettura verde e sistemi paesaggistici urbani. Il progetto 100 Pocket Parks prevede la realizzazione di 100 nuovi parchi diffusi in 26 quartieri della città. L'attenzione al paesaggio urbano mira a trasformarla in una capitale verde ovvero una National Park City con il doppio vantaggio di abbellire la città con aree verdi naturali purificando l'aria con l'assorbimento di quantità sempre maggiori di CO₂. Anche Londra punta a divenire una città Carbon free entro il 2050 con il programma Energy for Londoners si prevede investimenti in energia eolica, fotovoltaica oltre alla piantumazione di oltre 110 mila alberi.

È da segnalare anche l'iniziativa Parisculteurs partita nel 2016 a Parigi e che ha l'obiettivo di ricoprire tetti e pareti dei palazzi con orti urbani e di arrivare ad avere circa 100 ettari di coltivazioni urbane entro il 2020. A seguito di questa iniziativa un terzo degli spazi verdi verrà trasformato in orto urbano e i parigini potranno decidere di diventare giardinieri del proprio quartiere coltivando piante, frutta, verdura o fiori.

Il cambiamento è un fenomeno reale che mette a rischio seriamente la nostra salute e le nostre condizioni di vita. L'International Energy Agency ha già da tempo annunciato che, in assenza di misure di piani energetici, la temperatura del pianeta crescerà di 2 gradi entro il 2020. Per cui è chiaro che bisogna produrre misure urgenti che riducano drasticamente la quantità di combustibile fossile bruciato entro il 2050. Ciò vuol dire ridurre le concentrazioni di CO₂ nell'aria e nei mari perché adattarsi a condizioni climatiche in continuo mutamento, con un clima fuori controllo, è una prospettiva spaventosa. È necessario pensare a quali strategie politiche nonché progettuali, adottare per catturare il più possibile CO₂, sia dall'aria che dal mare e costruire il nostro futuro partendo proprio dall'atmosfera.

Risulta evidente che i problemi legati all'innalzamento delle temperature risiedono nella quantità di CO₂ presente in atmosfera. A questo proposito già da quindici si studia il modo per catturare anidride carbonica attraverso particolari impianti in grado di pulire l'aria e di trasformare

CO₂ in carburante. Lo scoglio principale è quello di rendere economico il processo di trasformazione con costi più convenienti per la produzione di vasta scala. Uno studio condotto dalla Carbon engineering pubblicato sulla rivista Joule fornisce nuove prospettive a riguardo. Nasce così l'impianto Canadese a Squamish, diretto dal professore di fisica applicata David Keith di Harvard, in grado di trasformare anidride carbonica catturata dall'aria in diversi tipi di combustibili liquidi al costo di produzione di un dollaro al litro, dunque di poco superiore ai costi dei combustibili attuali ma certamente non proibitivo. Questa tecnologia propone soluzioni per la trasformazione di anidride carbonica già presente in atmosfera che ritornerà in circolo una volta riutilizzata ma senza produrne di nuova. L'aria attorno agli impianti risulterà pulita da eccessi di anidride carbonica e ciò darebbe benefici in termini di salute, di qualità del suolo, del mare e soprattutto potrebbe contenere gli effetti climatici da uso incontrollato di combustibili fossili.

Il dibattito è molto più vasto di quanto si possa qui riassumere perché tanti sono i fattori che lo compongono. Mi sembra però fondamentale affermare che ogni azione, anche se minima, assume grande importanza nel dare valore ad un nuovo modo di fare paesaggio stimolando a trovare sempre più soluzioni concrete e reali appaganti per tutti.

Note

¹ Papa Francesco. Enciclica Laudato sì, 2015.

² Heidegger, Martin. Essere e Tempo, Einaudi, Torino, 1969

Didascalie

Fig. 1: Londra, la città parco.

Fig. 2: Singapore.

Bibliografia

Matthew, R Smith, Samuel, S. Myers.(2018), Impact of anthropogenic CO₂ emissions on global human nutrition, Nature Climate Change vol. 8, pag. 834-839 .

Joan, Nogué (2017), Paesaggio Territorio, società civile. Il senso del luogo nel contemporaneo, Melfi, Libria.

Amitav, Ghosh (2017), La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile, Vicenza, Neri Pozza editore.

Tim, Flannery (2015), Una speranza nell'aria. I cambiamenti climatici e la sfida che sia-

mo chiamati ad affrontare, Milano, Corbaccio

Michelangelo, Russo (2014), Unurbanistica senza crescita?, in Urbanistica per una diversa crescita, Roma, Donzelli.

Serge, Latouche (2011), Il tempo della decrescita. Introduzione alla frugalità felice, Milano, Eleuthera.

Enrico, Falqui (2011), Camminare il paesaggio, Pisa, ed ETS.

Augustin, Berque (2008), La Pensée Paysagère, Collection Crossborders, Paris, Archibooks Eds.

Françoise, Choay (1996), L'allegoria del patrimonio, Roma, Officina edizioni.

Heidegger, Martin (1969), Essere e Tempo, Torino, Einaudi.

La fotografia come strumento di rappresentazione e conoscenza del patrimonio

Mario Ferrara

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DIARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 17, mario.ferrara@unina.it

La fotografia, sin dalla sua nascita, è stata utilizzata come strumento per la rappresentazione e la conoscenza dell'architettura e del paesaggio. Quando nel 1826, alle porte di Parigi, Joseph Nicéphore Niépce, realizzò la prima immagine stabile su una lastra di peltro sensibilizzata con bitume di Giudea, materiale fotosensibile, per la scelta dell'inquadratura e del soggetto, diede inizio ad un rapporto, quello tra fotografia e rappresentazione dello spazio, che sarebbe stato destinato a restare indissolubile per sempre. Ben presto la fotografia diventò un utile strumento per la catalogazione e la documentazione dell'architettura e del paesaggio, sia con operazioni commissionate da enti pubblici, sia per iniziative di singoli o gruppi di autori. Sarà tracciata qui, per grandi linee, concentrandosi su alcuni casi significativi, l'evoluzione storica del rapporto tra la fotografia e la lettura del paesaggio dall'Ottocento ad oggi, per comprendere che dietro questa realtà esiste una tradizione di notevole peso storico-culturale.

L'Ottocento

Già a metà dell'Ottocento la *Mission Heliographique*, voluta dalla Commissione Francese dei Monumenti storici, attuò una catalogazione delle bellezze monumentali della Francia. Questa campagna fotografica «aveva fatto più apertamente slittare la fotografia dal concetto scientifico e documentativo di veduta, a quello emozionale e interpretativo di paesaggio»¹.

Nel 1852 in Italia, i Fratelli Alinari fondarono una vera azienda a Firenze, iniziando la documentazione delle emergenze architettoniche su tutto il territorio nazionale. Lo studio fiorentino si dedicò alle architetture rilevanti delle città, con un approccio che rispettava in pieno i canoni della rappresentazione dello spazio codificati sin dal Rinascimento.

Oltre a queste campagne fotografiche nate da grandi progetti, va ricordata l'opera individuale di Atget a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento. Eugène Atget, fotografo fedele al suo pesante apparecchio fotografico 18 x 24, in quasi quaranta anni di attività, realizzò circa diecimila lastre, documentando la città in ogni angolo, dagli scorci più conosciuti e pittoreschi, a quelli secondari. Anche se le sue lastre erano finaliz-

zate alla vendita ai pittori, che le usavano come bozzetti per le tele, così facendo, Atget documentò le grandi trasformazioni della capitale francese in un momento in cui Parigi fu oggetto degli ammodernamenti urbanistici del Barone Haussmann. Il fotografo, che ci ha lasciato un importante archivio, morì in miseria, senza poter godere della propria fama giunta postuma.

Il Novecento

All'inizio del Novecento di particolare rilievo nella storia della fotografia e non solo, negli Stati Uniti la *Farm Security Administration* documentò le aree più colpite dalla Grande depressione del 1929.

L'allora presidente degli Stati Uniti Roosevelt, incaricò il sociologo Roy Stryker di coordinare il lavoro di documentazione fotografica di queste aree.

L'archivio di fotografie di autori come di Dorothea Lange, Walker Evans e tanti altri, è considerato ancora oggi un valore inestimabile. La mostra tenutasi nel 1962 al MoMA di New York, *The Bitter Years*, curata da Edward Steichen, presentò una selezione tra le settantasette mila fotografie prodotte. La mostra è accompagnata da un catalogo edito da *Thames&Hudson*, a cura di Françoise Poos che raccoglie le fotografie della collezione e vari saggi che descrivono la missione. Tra gli autori della FSA, Walker Evans è colui che maggiormente ha inciso sul carattere di tutta l'iniziativa ed il suo approccio è ancora oggi un riferimento per chi si rapporta con la fotografia di architettura e di paesaggio. Oliver Lugon, storico dell'arte, docente all'Università di Losanna, scrive:

«Nell'estate del 1935 Evans è il secondo a partite in missione. (...) Le immagini fornite qualche settimana più tardi (...) imporranno il proprio stile (...). Nel solco dei suoi lavori precedenti le immagini di Evans, scattate su grande formato e di una precisione impeccabile, oltre ai temi che riguardano direttamente la FSA, trattano l'architettura vernacolare, gli interni, le insegne e i manifesti pubblicitari.»²

In Italia è stato notevole il contributo di Paolo Monti nel rapporto tra fotografia e urbanistica. Monti lavorò al 'censimento' del centro storico di

Bologna e delle città dell'Emilia Romagna dal 1965 al 1982.

Nel 'rilievo fotografico' del centro storico di Bologna coordinato da Pier Luigi Cervellati del 1970, il fotografo milanese, proponeva immagini in sequenza eseguite lungo itinerari cittadini, ripuliti da elementi anomali, visivamente inquinanti, come automobili in sosta e pubblicità stradale. Nel catalogo della mostra *Bologna Centro storico* si legge: «Paolo Monti, uno specialista della fotografia architettonica, fermava minuziosamente sulla pellicola interi quartieri della città antica. Il suo procedimento era semplice, quasi elementare: prima le grandi prospettive stradali, poi parti di strade, poi palazzi e case e infine interni delle case stesse.»³ Intanto negli Stati Uniti, si sviluppò una 'poetica' della fotografia orientata agli spazi di recente edificazione. I soggetti delle fotografie di autori come Stephen Shore, Robert Adams, Lewis Baltz erano i nuovi spazi dei centri commerciali, le aree industriali, i motel, le periferie; è questa una fotografia che è stata definita 'democratica' perché tutto, qualsiasi elemento o spazio del paesaggio, è degno di essere fotografato.

Nel 1975 fu presentata a Rochester New York, presso la *George Eastman House*, la mostra *New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape*.

Il gruppo *New Topographics*, il cui nome è riferito ai *Topographics* della seconda metà dell'Ottocento, proponeva una fotografia in antitesi a quella *wilderness* del grande fotografo Ansel Adams, dal sublime bianco e nero del paesaggio americano.

Questo nuovo modo di utilizzare la fotografia, quasi come 'sismografo' dei mutamenti del paesaggio, fu presente anche in Italia dagli stessi anni.

Furono di questo periodo le prime esperienze di committenza pubblica legate alla 'libertà' del fotografo per una nuova lettura del paesaggio italiano che richiedeva una 'nuova immagine'.

Un'importante serie di progetti fu realizzata su Napoli, curata da Cesare De Seta, che dal 1981 coordina cinque committenze sulla città, tese a rinnovare l'iconografia della città stessa. Il progetto, proiettatosi dal 1981 al 1985 e sostenuto dall'*Azienda autonoma per il turismo*, si fondeva sulla moltitudine degli sguardi dei numerosi fotografi coinvolti e

dalla totale libertà stilistica e metodologica. Nei cinque anni le mostre si tennero al Museo di Capodimonte, Palazzo Reale e Villa Pignatelli.

I progetti cui si fa riferimento sono: *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine*; *Napoli '82. Città sul mare con porto*; *Napoli '83. Napoli d'inverno*; *Napoli '84. Fasti barocchi*; *Napoli '85. Cartoline da Napoli*.

I volumi furono curati da Cesare De Seta e pubblicati da Electa Napoli. Negli anni si alternarono autori italiani del calibro di Mimmo Jodice, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Gabriele Basilico, Roberto Bossaglia e quelli stranieri come Lee Friedlander, Claude Nori, Joan Fontcuberta.

Fu anche grazie a questi autori che, in quei decenni, si maturò la consapevolezza della complessità del paesaggio.

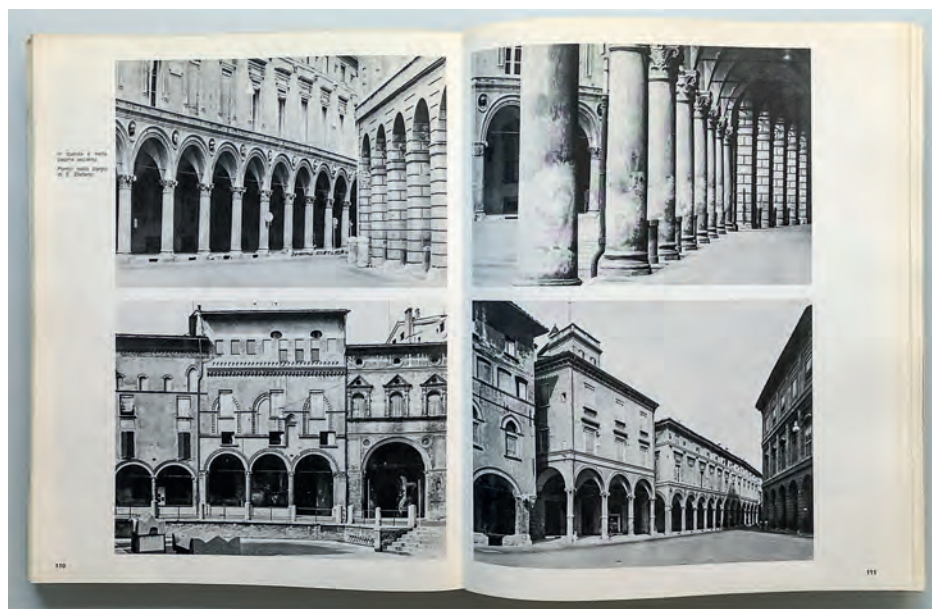
Questi grandi interpreti indagano lo spazio con il proprio sguardo, interrogando ed interrogandosi sulla natura dei luoghi, spingono l'osservatore ad 'occuparsi' delle condizioni del paesaggio, anche marginale, del nostro 'Bel Paese'.

Fu nel 1984 che si concretizzò un'altra iniziativa diventata una pietra miliare della storia della fotografia: *Viaggio in Italia*. Intorno alla figura del fotografo emiliano Luigi Ghirri nacque il progetto, una mostra ed un catalogo che raccolse lo sguardo di venti autori interessati al tema degli spazi del contemporaneo, con una particolare inclinazione verso il patrimonio più marginale, ma anche più vero nell'esprimere la condizione dell'Italia dopo le trasformazioni degli anni Sessanta e Settanta.

È in questo momento storico che nasce il filone definito *Scuola italiana di paesaggio* a cui fanno parte i già citati Jodice, Ghirri, Guidi, Basilico, ma anche Olivo Barbieri, Giannantonio Battistella, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati. Molti degli autori che ne fecero parte continuarono singolarmente il proprio impegno civile ed artistico in questo ambito.

Un approfondimento è doveroso per Gabriele Basilico, milanese, architetto di formazione, che ha lavorato nella sua carriera per varie committenze oltre che in progetti personali; ha realizzato pubblicazioni sul paesaggio italiano ed in campo internazionale su Berlino, Beirut, Valencia, Milano, Mosca, la Silicon Valley e sui principali porti internazionali. La sua 'lentezza dello sguardo' è un riferimento per chiunque voglia trattare





la fotografia dei luoghi.

Fu l'unico italiano a partecipare alla *Mission Photographique de la DATAR*, voluta dal Governo francese a metà degli anni Ottanta, che affidò ad un gruppo di fotografi internazionali la lettura delle trasformazioni del paesaggio francese, lasciando loro massima libertà di espressione.

La *DATAR* del 1984 vide in campo fotografi come Doisneau, Hers, Koudelka oltre a Basilico e ad altri autori meno noti e rappresentò per la prima volta in un disegno fotografico complessivo il territorio francese urbanizzato e non, nei suoi vari aspetti.

Tra le ricerche italiane di Gabriele Basilico, di particolare importanza è *Sezioni di paesaggio italiano*, campagna fotografica pensata con Stefano Boeri. Queste fotografie, realizzate in sei porzioni di territorio lunghe cinquanta chilometri e profonde dodici, raccontano i mutamenti del paesaggio italiano negli anni Novanta. L'esito di questa ricerca fu presentato con una mostra alla *Biennale di Venezia* nel 1996.

Il nuovo millennio

Negli ultimi venti anni, il paesaggio contemporaneo gode dell'attenzione di molti autori, noti e meno noti, che attraverso ricerche personali sistematiche, 'guardano' quotidianamente i luoghi in cui vivono o che incontrano durante i propri spostamenti.

In campo internazionale tra gli autori più importanti che hanno saputo cogliere a pieno la contemporaneità dei paesaggi del nuovo millennio, ci sono sicuramente Peter Bialobrzeski e Michael Wolf. Questi autori hanno osservato l'evoluzione delle metropoli, dove l'architettura globale sostituisce e stravolge le forme di costruzione locali e tradizionali.

Hanno documentato ed interpretato la trasformazione del nuovo paesaggio urbano, realizzando fotografie di grande importanza non solo dal punto di vista architettonico e paesaggistico, ma anche sociologico ed artistico. Hanno indagato la relazione che intercorre tra la densità umana e l'architettura, mostrando la complessità strutturale del paesaggio urbano contemporaneo.

Quasi come sismografi, hanno saputo leggere i segni del tempo delle odierne metropoli.



Conclusioni

La fotografia dunque ha una storia densa di episodi per i quali il suo linguaggio è stato da sempre in stretta relazione con la rappresentazione dei fenomeni che determinano la forma del paesaggio.

Nell'evoluzione del suo rapporto con la rappresentazione dei territori, è stata sempre più evidente la necessità di moltiplicare le modalità di visione, osservando il patrimonio non più da punti di vista distanziati e zenitali, ma con uno sguardo capace di penetrare nel paesaggio e nelle relazioni che lo definiscono.

La fotografia dei luoghi degli ultimi anni ha dimostrato che, se sostenuta da capacità interpretative e non solo documentarie, è medium dal quale non si può prescindere per conoscere e rappresentare il mondo. Il processo fotografico dell'inquadrare frammenti del reale attraverso un'operazione sistematica di cui va colta la progettualità seriale è ciò che ci conduce al *genius loci*. E se nel luogo c'è architettura, testimonianza del nostro 'essere sulla terra', allora la ricerca dell'identità del patrimonio riguarda noi tutti.

Note

¹ Miraglia 2012, pag. 36.

² Lugon 2001, pagg. 100-101.

³ Dall'introduzione *La scoperta della città vuota*, del catalogo della mostra *Bologna-centro storico* tenutasi Palazzo d'Accursio di Bologna nel 1970, Alfa, 1970, pag. 55.

Bibliografia

A.C. Quintavalle, *Farm Security Administration*, CSAC/Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, Parma 1975.

AA.VV., *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Quaderni di Villa Ghirlanda n. 6, Lupetti 2009.

AA.VV., *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Edizioni Alinari, Firenze 1977.

AA.VV., *Eugène Atget: Paris 1898-1924*, T.F. Editores, 2011.

AA.VV., *Paysages Photographiques. La Mission photographique de la DATAR. Travaux en cours 1984-1985*, Hazard, Paris 1985.

AA.VV., *Paolo Monti e dei piani regolatori (1960-1980)*, Edizioni Alfa, Bologna 1983.

Basilico, G., *Architetture, città, visioni*. Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Gagliardi M. L. a cura di, *La misura dello spazio Fotografia e architettura: conversazioni con i protagonisti*, Contrasto, 2010.





M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano 1989.
 O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans (1920-1945)*, Mondadori Electa, Milano 2001.
 R. Valtorta, *Note su Gabriele Basilico, Paolo Monti, la committenza pubblica ieri e oggi*. Rivista "IBC" XXIV, 2016, 1. Disponibile su <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201601/xw-201601-a0004/#null> [consultato il 20 ottobre 2019].
 R. Valtorta, *Ancora il paesaggio, ancora la fotografia*, in L. Gasparini, R. Valtorta, a cura di, Aemilia. Art&. Udine 1996.
 W. Guerrieri, G. Guidi, Nappi, a cura di *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa anni Novanta*, Linea di Confine, Rubiera 2000.

Didascalie

Tutte le immagini dell'articolo sono riproduzioni di pagine di libri e cataloghi appartenenti alla collezione privata dell'autore.

Fig. 1: In alto Eugène Atget, *Paris Eugène Atget 1857 – 1927*, a cura di Kruse Andreas. Taschen, 2008.

Fig. 1: In basso Walker Evans in *The bitter years: the Farm Security Administration photographs through the eyes of Edward Steichen*. Thames & Hudson, 2012.

Fig. 2: In alto Paolo Monti in *Bologna Centro Storico. Catalogo per la mostra tenutasi a Palazzo d'Accursio, 1970*. Alfa, 1970.

Fig. 2: In basso Mimmo Jodice in *Napol 81 - Sette fotografi per una nuova immagine* a cura di Cesare De Seta. Electa, 1981.

Fig. 3: In alto Stephen Shore, in *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, catalogo della mostra curata da William Jenkins alla la George Eastman House di Rochester, New York, nel gennaio del 1975. Steidl, 2013.

Fig. 3: In basso Gabriele Basilico, in G. Basilico e S. Boeri, *Sezioni di paesaggio italiano*. Arti Grafiche Friulane, 1997.

Fig. 4: In alto Michael Wolf, *Architecture of Density*. Peperoni Books, 2012.

Fig. 4: In basso Peter Bialobrzeski, *The Raw and the Cooked*. Hatje Cantz, 2012.

Il progetto come scoperta. Il caso del nuovo Parco Michelangelo a Casoria

Enrico Formato

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 21, e.formato@unina.it

Anna Attademo

Università degli Studi di Napoli Federico II, DiARC - Dipartimento di Architettura, Ricercatore universitario, ICAR 21, anna.attademo@unina.it

Approcci

Il contributo tratta del progetto e della realizzazione di uno dei più grandi spazi pubblici del periurbano metropolitano di Napoli, realizzato, con il coordinamento scientifico degli autori, a partire dal 2016: il parco Michelangelo a Casoria, aperto alla libera fruizione nell'ottobre di quest'anno. Questa operazione, a tutt'oggi in corso, fonda su di un progetto adattivo alle contingenze, alla moltitudine (di istanze e di attori), alle contraddizioni e alla complessità della realtà contemporanea.

L'approccio contamina la Teoria dei sistemi - nata in ambito matematico, ingegneristico, nelle scienze naturali e nell'ecologia (Strassoldo 1977; Minati, 2010) - con un'attitudine realista, che si concretizza nell'apertura della prefigurazione alla retroazione del contesto in cui essa si definisce e prende forma (Belli, 2004; Negri, 2005; Esposito, 2010; Formato, 2017). Interrogandosi sulla difficoltà del progetto contemporaneo, se ne depotenzia il carattere deterministico, concentrandosi sul dispositivo che trasforma le domande in risposte, accettando l'evidenza che gli esiti della trasformazione non possano interamente essere previsti. Il progetto urbanistico ha consuetudine con questo campo di indeterminatezza, avendo da tempo abbandonato ogni presunzione determinista: il design diventa un'attività a servizio della conoscenza (Viganò, 2010) degli attori e delle relazioni che si svolgono nello spazio; un'attività svolta in modo multisettoriale, a più scale e con più tempi.

Da un lato, quindi, si relativizza il ruolo del progetto-disegno (design), maggiormente oggi inteso come produttore di conoscenza e strumento di visioning (per la costruzione di immaginari) che non come programma determinato di azioni nel tempo e nello spazio. Dall'altro lato, si rafforza il carattere analitico della condizione di fatto (la conoscenza), concentrandosi sulla definizione delle strategie e sui loro possibili inneschi (azioni). In questo senso, grande importanza assume lo studio dei "metabolismi urbani": flussi di energia, sostanze e persone che, transitando nello spazio fisico del periurbano, interagiscono con esso, attivano processi, subiscono accelerazioni e rallentamenti (Allen, et al. 2012). L'intero patrimonio urbano viene assimilato ad un ecosistema, dove ognuna delle componenti, organiche e minerali, culturali e natura-

li, interagisce con le altre. In particolare, nell'interfaccia periurbana, la visione patrimoniale diviene fattore chiave per una nuova sostenibilità, lavorando sui residui di un mosaico di aree urbanizzate disperse, terreni agricoli, spazi aperti e zone residenziali ad alta densità all'interno di un paesaggio discontinuo, ma anche sul cuore dei paesaggi di scarto. La caratteristica saliente di questi "wastescape" (Formato, Attademo, Amenta et al., 2017) risiede in una condizione di disconnessione rispetto al contesto topologico in cui sono inseriti: o perché esclusi dalla vita attiva della città; o perché aree iper-specializzate, "serventi", prive di valenza territoriale. Pertanto, obiettivo fondante del progetto di riattivazione e la loro messa in rete, mediante l'incremento dell'accessibilità, il riconoscimento del loro valore d'uso, la scoperta delle risorse che in essi già insistono.

L'esperienza qui illustrata intende raccontare come questa metodologia, fissata da un piano urbanistico nel 2013, dia luogo a un processo che sta fornendo esiti concreti alla scala urbana, nella costruzione di un parco, e che d'altronde potrebbe con successo venire esteso alla scala del progetto di architettura.

Introduzione al caso di studio

Casoria è uno dei più densi comuni della Città Metropolitana di Napoli. Sino alla fine degli anni 70, Casoria ha ospitato uno dei più importanti poli industriali del Mezzogiorno con industrie chimiche e siderurgiche, oggi in larga parte dismesse. Negli anni a seguire, si è sviluppato un fiorente settore terziario, di tipo direzionale e commerciale, ma attualmente anche questo settore è in forte declino. La decrescita economica e demografica ha tre le principali cause degrado degli insediamenti, inadeguatezza infrastrutturale, assenza di aree verdi, congestione, alti tassi di disoccupazione (Attademo e Formato, 2018).

Nel 2013, l'Amministrazione comunale ha adottato un Piano urbanistico comunale fortemente innovativo, composto da un Piano strutturale e da un primo Piano operativo volto alla realizzazione di un grande bosco pubblico periurbano. Il Piano è stato approntato da un ufficio pubblico di pianificazione, denominato "Laboratorio Step by Step" (SBS_lab),

composto da tecnici del Comune e ricercatori del Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli.

Lo scenario prefigurato dal Piano urbanistico comunale si basa sulla creazione di una foresta periurbana caratterizzata da usi sociali, connessioni pubbliche e servizi comuni. Questo nuovo parco è concepito come un assemblaggio ambientale, alimentato mediante fonti energetiche rinnovabili (fotovoltaico, piezo-elettrico, biomassa da compostaggio). Il parco prenderà corpo progressivamente, a partire dai vuoti inutilizzati e sottoutilizzati, la cui presenza è diffusa nel contesto periurbano: residui rurali, zone di rispetto delle grandi infrastrutture a rete e dell'aeroporto, lotti trasformati informalmente con usi non compatibili con il contesto ambientale, immobili confiscati per abusivismo o criminalità organizzata. La strategia si basa sulla riattivazione di questi wastescape, con il fine di innescare, nel tempo, una trasformazione urbana più ampia, da estendere al centro urbano: il bosco periurbano – la cui estensione in uno scenario ventennale sarà pari a circa un quarto del territorio comunale (3 kmq) – contribuirà a sovvertire l'attuale struttura territoriale. Il Piano urbanistico è concepito in modo flessibile e adattivo, come un dispositivo che agisce nel tempo e nello spazio, innescando trasformazioni ambiziose e complesse a partire da operazioni di semplice riappropriazione pubblica e naturalizzazione delle aree di scarto. Sulla base delle strategie e delle visioni del piano, il Comune di Casoria ha partecipato alla rete URBACT "Sub>urban", al fine di implementarne la realizzazione in un settore urbano specifico¹. L'operazione di rigenerazione si basa su di una strategia adattiva che, a partire dalla realizzazione di interventi fattibili nell'immediato, mira a una trasformazione profonda degli insediamenti, in chiave sostenibile ed inclusiva. A partire dalla riattivazione delle aree dimenticate – sottoutilizzate, dismesse, marginali – si prova a creare le condizioni per azioni di riconfigurazione urbanistica anche delle parti urbane più dense e complicate, a bassa qualità ed in crisi, ma di difficile rigenerazione, caratterizzate dall'elevata frammentazione proprietaria. Ruolo chiave è giocato dal riutilizzo, anch'esso progressivo, delle aree industriali dismesse, poste tra il centro urbano e la fascia periurbana.

L'esperimento del parco Michelangelo

Il parco Michelangelo, con una superficie di circa 3 ettari e la presenza di più di mille alberi, è oggi il più grande spazio verde pubblico di Casoria. Il parco è stato realizzato in un'area dismessa dall'Aeronautica militare trasferita alla proprietà comunale nel 2015, prossima alla Strada degli Americani e distante circa un chilometro dal centro cittadino.

Sulla base di un censimento delle aree verdi non utilizzate/sottoutilizzate in ambito periurbano, si è organizzato un evento pubblico di "ingresso" nell'area di via Michelangelo: un'azione di "social gardening" realizzata durante il Transnational Meeting della rete Sub>urban, nel novembre 2016. L'evento ha costituito il compimento di un percorso partecipativo durato un anno, in cui si erano definiti collettivamente gli usi e le condizioni di accessibilità che avrebbero regolato la vita del parco. Quest'atto ha costituito il passaggio dalla fase di dibattito collaborativo e avente ad oggetto la caratterizzazione funzionale e l'accessibilità dell'area - alla definizione concreta del parco. L'evento ha visto partecipare, con un workshop guidato dal paesaggista Miguel Georgieff dell'Atelier Coloco di Parigi, alcune decine di progettisti provenienti dalle diverse città della rete URBACT e di alcune centinaia di cittadini.

Il progetto del parco è partito dalla scoperta del patrimonio di biodiversità già presente nel sito. La rete dei percorsi e le nuove piantumazioni sono state disegnate nel corso del workshop, tracciando sul campo segni ed allineamenti, poi oggetto di "traduzione tecnica" da parte dei progettisti dell'ufficio tecnico comunale. Per i due anni successivi il sito è stato aperto ad eventi temporanei organizzati dalle associazioni e dalle scuole che avevano partecipato alle attività di URBACT.

In parallelo, è stata completata la realizzazione delle attrezzature di base necessarie all'apertura definitiva e stabile al pubblico (servizi igienici, recinzioni, messa in sicurezza dell'edificio centrale dell'area, ma anche nuove piantumazioni, etc.), attraverso risorse provenienti dal bilancio dell'ente². Tutti gli arredi (tavoli, panchine, ecc.) sono stati progettati collettivamente nell'ambito del processo partecipativo e realizzati attraverso un processo di sponsorship, sulla base di una manifestazione di interesse, a cui hanno partecipato aziende private e operatori del settore.





Il parco è frutto di un progetto aperto che non si è concluso con l'apertura all'uso pubblico e che si auspica possa sempre più ampliarsi, sperimentando forme innovative di gestione condivisa dello spazio.

Ricadute

Il programma URBACT, pur non finanziando direttamente le opere, ha agito da catalizzatore, destrutturando la trasformazione in un processo aperto a risorse ed attori imprevedibili. Mentre permaneva scetticismo, da parte della classe politica, sulla proposta di Piano urbanistico, la realizzazione del parco è stata accolta unanimemente come un processo positivo in cui tutti hanno trovato spazio e possibilità di azione. Questo processo ha trasformato uno spazio abbandonato, collettivamente sentito come periferico, in un'area pubblica oggi molto vissuta e apprezzata. In questo modo, l'idea fondante del Piano urbanistico, il grande bosco periurbano, letteralmente "inimmaginabile", si è resa manifesta nei fatti. Oltre a risorse, URBACT ha attirato nuovi "eventi": Casoria è stata, infatti, individuata come una delle città destinate ad ospitare gli eventi sportivi delle Universiadi 2019 in tre impianti sportivi - lo stadio San Mauro, il palazzetto dello sport e la piscina comunale - non lontane dal parco di via Michelangelo.

I fondi europei e nazionali per gli interventi di riqualificazione delle strutture sportive (pari a circa 3,5 milioni di euro) sono state inseriti nel Piano di azione locale di URBACT, e destinati alla riqualificazione dello spazio pubblico tra gli impianti sportivi, il centro urbano e il parco. A loro volta questi interventi hanno ottenuto un finanziamento di ulteriori 5 milioni, attraverso un bando competitivo della regione Campania. Infine, il Comune ha ottenuto un finanziamento di circa 400.000 euro, attraverso la partecipazione ad un bando della Città Metropolitana di Napoli, per la realizzazione di una "infrastruttura verde", di riconversione col tessuto compatto del centro abitato, in modo da collegare il nuovo parco ad ulteriori spazi pubblici urbani.

Parte di questi interventi finanziati sono stati oggetto di ulteriori approfondimenti progettuali nelle call 2016 e 2017 del programma Urban Innovative Actions. Sebbene le proposte presentate non abbiano ottenuto

i finanziamenti richiesti, la costruzione collettiva di progetti e prefigurazioni ha consentito di ampliare un portfolio di interventi possibili e pronti al maturarsi delle condizioni economiche o degli attori.

Conclusioni

Questa esperienza insegna come per realizzare un parco sia talvolta sufficiente scoprire e valorizzare una situazione di fatto già esistente. Il prossimo obiettivo è di moltiplicare le aree verdi di tale tipo nell'hinterland napoletano, alla scoperta di una "rete verde" di uso pubblico capace di migliorare sensibilmente la qualità della vita, il paesaggio e l'ambiente, della cintura periurbana di Napoli. Tuttavia, per gestire una rete pubblica di tale portata, è necessario anche valutare future forme di co-gestione, coinvolgendo sempre di più concretamente la cittadinanza non solo nel progetto ma anche nella presa d'uso e gestione di queste nuove terre comuni.

La conoscenza sistemica delle risorse territoriali, dei flussi e delle relazioni tra parti ed elementi, fornisce le basi per un'attività progettuale continua volta a "sovrapprodurre" ipotesi di trasformazione spaziale e funzionale del territorio ("research by design"), al fine di conoscerne e promuovere nuovi immaginari ("visioning"). Così, l'opera viene collocata in un quadro temporale aperto, in cui "l'azione di ripensamento, la correzione dell'errore, l'adattamento, il sabotaggio formale più o meno radicale, l'ibridazione funzionale, l'uso temporaneo e la trasformazione effimera (...), diventano azioni non solo consentite ma necessarie" (Formato, 2017: 94).

L'azione collettiva accomuna la fase realizzativa a quelle gestionale e progettuale, e, al di fuori di ogni retorica partecipativa (Russo, 2017), può aiutare a trasformare gli immaginari in realtà, avvicinando nuovamente i cittadini all'architettura, la vita contemporanea alla forma dello spazio in cui essa si dispiega.

Note

¹ "Sub>urban. Re-inventing the fringe" è una rete nata nel 2015 con il programma URBACT III, che ha unito nove città europee, differenti per storie e dimensione, intorno al tema della rigenerazione della urban fringe: Antwerp, Belgio; Baia Mare, Roma-





nia; Area metropolitana di Barcellona, Spagna; Brno, Repubblica ceca; Casoria, Italia; Düsseldorf, Germania; Oslo, Norvegia; Solin, Croazia; Vienna, Austria.

² L'investimento complessivo è pari a circa 200.000 euro, meno di 7 euro per metro quadrato.

Didascalie

Fig. 1: Natura e aree dismesse nel territorio del comune di Casoria.

Fig. 2: Social gardening durante il Transnational Meeting della rete Sub>urban (2016).

Fig. 3: Disegno dei percorsi nel corso del Social gardening.

Fig. 4: Miguel Georgieff (Atelier Coloco), studenti delle scuole di Casoria e progettisti provenienti dalle diverse città della rete URBACT nel corso del Social gardening.

Tutte le foto sono di Alessandro Capozzoli.

Bibliografia

Anna, Attademo; Enrico, Formato (a cura di), (2018), *Fringe shifts. Nuove forme di pianificazione per urbanità in transizione*, Trento-Barcellona, ListLab.

Adriana, Allen; Castan, Broto; Elizabeth, Rapoport (2012), *Interdisciplinary Perspectives on Urban Metabolism. A review of the literature*, in *Journal of Industrial Ecology*, 16(6), pp. 851-861.

Attilio, Belli (2004), *Come valore d'ombra*, Urbanistica oltre la ragione, Milano, Franco-Angeli,.

Roberto, Esposito (2010), *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.

Enrico, Formato (2017), *The Italian Thought. Consolidamento ermeneutico e attitudine progettuale*, in *CRIOS*, 13, pp. 91-96.

Enrico, Formato; Anna, Attademo; Libera, Amenta (2017), *REPAiR "wastescape" e flussi di rifiuti: Materiali innovativi del progetto urbanistico*, in *Urbanistica Informazioni*, March/April(272), 956-963.

Gianfranco, Minati (2010), *Sistemi: origini, ricerca e prospettive*, in L. Ulivi (a cura di), *Strutture di mondo. Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa*, Bologna, Il Mulino, pp. 15-46.

Antonio, Negri (2005), *La differenza italiana*, Roma, Nottetempo.

Michelangelo, Russo (a cura di), (2017), *Abitare insieme. Il progetto contemporaneo dello spazio condiviso*, Napoli, Clean.

Raimondo, Strassoldo (1977), *Sistema e ambiente. Introduzione all'ecologia umana*, Milano, FrancoAngeli.

Paola, Viganò (2010), *I territori dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*, Roma, Officina.

Il patrimonio della città informale nel lavoro di Urban Think Tank

Camillo Frattari

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottore di ricerca, ICAR 14, camillo.frattari@gmail.com

La nozione di Patrimonio, nell'accezione più alta di valore culturale condiviso, è il frutto non solo dell'attività degli studiosi, ma anche di azioni politiche. La *Convenzione sulla protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* adottata dall'UNESCO nel 1972, ad esempio, prevede l'identificazione e la tutela di beni di riconosciuto valore universale attraverso l'istituzione della *Lista del patrimonio mondiale*.

In particolare, essa stabilisce che il Patrimonio culturale¹ sia costituito da:

- monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;
- agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;
- siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico.

L'iscrizione di un bene alla Lista del Patrimonio Mondiale dipende dalla sua capacità di rappresentare: il genio creativo dell'uomo; l'interscambio dei valori umani sugli sviluppi dell'architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio; la testimonianza unica o eccezionale di una tradizione culturale o di una civiltà vivente o scomparsa; la costruzione di un esempio straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico o di un paesaggio che illustri uno o più importanti fasi nella storia umana; l'eccezionalità esemplare di un insediamento umano tradizionale, dell'utilizzo di risorse territoriali o marine, rappresentativa di una cultura (o più culture) o dell'interazione dell'uomo con l'ambiente, soprattutto quando lo stesso è divenuto vulnerabile per effetto di trasformazioni irreversibili.² Attraverso questo strumento sono stati dichiarati patrimonio dell'umanità opere artistiche o architettoniche ma anche paesaggi, città o agglomerati urbani, come Venezia e la sua laguna o i Sassi di Matera.

Questa prospettiva predilige il carattere storico e culturale degli insedia-

menti umani nel loro valore estetico e testimoniale, attraverso l'idea, forse illusoria, di considerare la conservazione del patrimonio come unico strumento di trasmissione e valorizzazione di un'eredità.

Qual è invece, il patrimonio della città contemporanea? O cosa, della città contemporanea, sta diventando eredità per le prossime generazioni? Per cercare di circoscrivere l'ambito di una possibile risposta bisogna innanzitutto capire cos'è la città contemporanea o meglio dov'è la città contemporanea. La complessità dei fenomeni urbani legati alla crescita dell'urbanizzazione mondiale ci fa dire che «la città è ovunque e in ogni cosa»³ ma, allo stesso tempo, evidenzia come questa mutazione coinvolga prevalentemente i margini della città, caratterizzati sempre più spesso da insediamenti informali.

L'esperienza di Urban Think Tank nei contesti informali

Urban-Think Tank (U-TT), fondato a Caracas nel 1998 da Alfredo Brillembourg e Hubert Klumpner, è un team di progettazione interdisciplinare che riunisce architetti, ingegneri civili, pianificatori ambientali, paesaggisti e specialisti della comunicazione, il cui lavoro di ricerca e progetto nel campo dell'architettura e della pianificazione urbana si concentra sulle aree urbane informali in contesti globali, coniugando soluzioni innovative, inclusione sociale e attività di formazione professionale e didattica.

Uno dei problemi principali degli insediamenti informali riguarda la divisione sociale causata da separazioni e distanze fisiche rispetto alla città pianificata che determinano scarsità di servizi e rendono difficili gli spostamenti dentro e fuori gli insediamenti. Nel 2003, l'U-TT ha iniziato a studiare la crisi della mobilità all'interno di San Agustín, un insediamento informale di Caracas in cui risiedono circa 40.000 persone. Questo quartiere, separato fisicamente dalla città a causa dell'autostrada e di un canale, è attraversato principalmente da lunghe e ripide scalinate, particolarmente pericolose durante le stagioni piovose.

Per risolvere il problema di San Agustín il governo aveva progettato un nuovo sistema stradale che consentisse agli autobus di attraversare tutto il quartiere. U-TT ha rilevato che questo progetto avrebbe causato la

demolizione di un terzo delle abitazioni esistenti e ha studiato una soluzione alternativa che consentisse di non incidere in maniera invasiva il tessuto urbano.

Metro Cable è un sistema di funivia che collega il barrio alla città sottostante attraverso una serie di stazioni. Il piano prevedeva, inoltre, degli edifici 'plug-in' cioè delle strutture flessibili, collegate a ciascuna stazione, che avrebbero fornito alloggi e programmi culturali-ricreativi per la comunità. L'intervento è stato realizzato nel 2010 conservando il patrimonio sociale ed economico rappresentato dal tessuto urbano e, sebbene le strutture 'plug in' non siano state totalmente costruite, le condizioni del quartiere sono notevolmente migliorate.

Sempre a Caracas, U-TT si è occupato di studiare la condizione estrema della *Torre David*, un grattacielo di 45 piani nato originariamente come sede del Centro Financiero Confinanzas, simbolo del potere finanziario dell'intera nazione. La costruzione della torre iniziata nel 1990 si interruppe pochi anni dopo a causa della morte del banchiere David Brillembourg e della crisi finanziaria che scosse il Venezuela nel 1994.

Quello che doveva essere l'edificio più importante della città, è divenuto, così, una rovina dalle dimensioni monumentali. Nel 2007 l'edificio si trasforma in un rifugio per oltre 1000 famiglie rimaste senza casa dando vita a un vero e proprio 'slum verticale' sviluppato su 28 piani privi di ascensore. Nel 2012, dopo un anno di ricerche U-TT ha iniziato a collaborare con la comunità documentando le modalità di riadattamento degli spazi e delle strutture esistenti; intervistando i residenti circa la loro esperienza ed elaborando, insieme al team di ingegneri della sostenibilità del SuAT/ETH, una serie di progetti di retrofit come le nuove reti infrastrutturali per la circolazione, l'acqua e l'elettricità.

Nel 2014 il governo ha deciso di mettere fine all'occupazione ed ha sfrattato i residenti, con il pretesto di trasformare l'edificio. Le famiglie sono state spostate in abitazioni sociali ai margini della città ma la Torre David resta ancora un enorme rovina abbandonata al centro della città.

Empower Shack è un progetto basato sulle ricerche per il miglioramento delle condizioni abitative negli insediamenti informali di Città del Capo. Con la collaborazione degli studenti dell'ETH di Zurigo, e della ONG

locale Ikhayalami, U-TT ha sviluppato un prototipo di abitazione per l'agglomerato di Khayelitsha, un insediamento costituitosi a seguito delle politiche di *apartheid*, caratterizzato da una alta densità di piccole baracche con acqua e servizi igienici condivisi.

Il progetto del prototipo è stato sviluppato a partire dall'analisi di alcune baracche modificate con l'aggiunta di un piano sopraelevato, che sono state analizzate attraverso le interviste e i disegni realizzati dai proprietari-costruttori. Le modalità di reperimento dei materiali e le tecniche costruttive adoperate dagli abitanti sono alla base di un prototipo di abitazione che espande verticalmente il volume esistente e riduce l'area occupata a terra, per incrementare lo spazio aperto tra gli edifici e ridurre il pericolo di incendio. La 'baracca potenziata' è una struttura a due piani con telai in legno rivestiti di pannelli metallici e un nucleo per i servizi igienici. Internamente può essere configurata per i desideri e le esigenze dei residenti, con la possibilità di scegliere tra una serie di facciate prefabbricate con varie configurazioni delle aperture. Il processo di costruzione della baracca è basato sulla modularità e sulla possibilità di aggregare diverse abitazioni per poter condividere spazi e infrastrutture. Il montaggio dei componenti richiede basse capacità tecniche e fa sì che la nuova baracca possa essere assemblata in un singolo giorno.

Il Patrimonio come valore sociale

La complessità dei fenomeni urbani contemporanei, legati alla crescita della popolazione e dell'impronta urbana, sfida la nozione di patrimonio. La città informale vive la contraddizione di trovarsi in una condizione estrema che necessita interventi radicali, e al contempo di essere un territorio fragile, a volte 'inesplorabile' o "intoccabile", che necessita di permanere nel proprio equilibrio instabile. Una situazione di emergenza paragonabile a quella dei centri storici nei secoli scorsi, inadeguati dal punto di vista igienico e funzionale alle necessità della 'vita moderna'. Le modalità con cui U-TT interviene sulla città informale rivelano le possibilità progettuali legate al riconoscimento del valore sociale del patrimonio preesistente. La complessità e la precarietà del tessuto urbano di San Agustín ne definisce l'identità più profonda, ed è ciò che consente





ai residenti di continuare a vivere in quel luogo, nell'equilibrio instabile tra necessità e opportunità. La Torre David è un'enorme archeologia del capitalismo abbandonata a sé stessa, il cui riuso, con il riadattamento degli spazi occupati, è paragonabile al processo di stratificazione storica, capace di conservare e al contempo aggiungere valore alla preesistenza. Nel prototipo di *Empower Shack*, gli insediamenti stessi della città informale sono considerati un patrimonio culturale, oltre che sociale ed economico, formato da tecnologie, materiali e conoscenze, essenziali per la costruzione dei nuovi insediamenti. Le ricerche e gli interventi realizzati da U-TT dimostrano come il valore sociale della preesistenza sia capace di definire una nuova nozione di patrimonio e generare un equilibrio progettuale tra conservazione e trasformazione per lo sviluppo della città contemporanea.

Note

¹ Vedi Art. 3 della Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e naturale dell'Umanità, 16 Novembre 1972.

² Vedi punto n.77 delle Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, 10 Luglio 2019.

³ Ash Amin e Nigel Thrift, Città: ripensare la dimensione urbana, p. 17.

Didascalie

Fig. 1: Metro Cable, San Agustín, Caracas. Foto di Daniel Schwartz, Urban Think Tank.

Fig. 2: Empower Shack, abitazione originale. Foto di Daniel Schwartz, Urban Think Tank.

Fig. 3: Empower Shack, nuova abitazione. Foto di Daniel Schwartz, Urban Think Tank.

Bibliografia

Alfredo, Brillembourg e Hubert Klumpner (2008), "Caracas Metro Cable: Bridging the Formal/Informal City", in Ilka & Andreas, Ruby (a cura di), Urban transformation, Berlino, Ruby Press.

Alfredo, Brillembourg e Hubert Klumpner (2012), Torre David, Zurigo, Lars Muller Publishers.

Alfredo, Brillembourg e Hubert Klumpner (2012), "Empower Shack", in Slum lab, n°9, 163-195.

Ash, Amin e Nigel Thrift. (2001), Cities: Reimagining the urban, Cambridge, Polity Press - trad. it. (2005) Città: ripensare la dimensione urbana. Bologna. Il mulino.

Il “carattere essenziale” del paesaggio come Patrimonio. Sei progetti per il territorio dei Monti Erei

Fabio Guarrera

Università IUAV di Venezia, dottore di ricerca, architetto, arch.
fabioquarrera@gmail.com

Premessa

«Se costruiamo in un paesaggio naturale cercheremo di interpretare il carattere e le esigenze pratiche; in un paesaggio urbano saremo ispirati dallo stesso principio, cosicché, il nostro atto intuitivo non troverà intero compimento se non sarà la personale interpretazione dei dati oggettivi; la ricopiatura delle forme tradizionali sarà ovviamente impossibile ma anche il disegno di una architettura, solo astrattamente soddisfacente al nostro gusto e alle condizioni della tecnica contemporanea, non sarà sufficiente a corrispondere ai nuovi sentimenti».

Ernesto Nathan Rogers, 1955

Il paesaggio agricolo siciliano, e in particolare quello dell'entroterra, conserva ancora pressoché inalterate alcune delle caratteristiche morfologiche e ambientali che hanno molto influito sull'immaginario dei viaggiatori del *Gran Tour*. Johan Wolfgang Goethe, ad esempio, con la sua ineguagliabile prosa, ne ha esaltato il contrasto tra l'aspra bellezza delle colline e l'opulenza dei fondovalle, soffermandosi in più occasioni sull'armonica presenza di piccole case agricole sparse sulle dorsali delle campagne. Gli stessi Jean Pierre Houël e Karl Friedrich Schinkel, con i loro straordinari disegni, ne hanno registrato le forme e il cromatismo, sottolineando il singolare rapporto che i monumenti archeologici stabiliscono con il territorio agricolo circostante.

Questo pittoresco ed espressivo paesaggio ci appare oggi – nonostante la presenza di alcuni elementi detrattori sopraggiunti negli ultimi cinquant'anni – come un enorme Patrimonio da conservare e salvaguardare. Non c'è dubbio che l'architettura contemporanea possa contribuire attivamente a questa conservazione; ma per fare questo, la stessa architettura, deve trovare delle appropriate strategie di tutela che permettano di trasformare e rinnovare il paesaggio, evitando di modificarne il suo “carattere essenziale”. È inevitabile, in sostanza, riconoscere e identificare le «qualità salienti, notevoli e fondamentali» (Taine, 1893) che rendono unico questo paesaggio, permettendo di differenziarlo da altri paesaggi. Parafrasando Rogers, si può affermare che è necessario ricostruire una dialettica progettuale, che sappia istituire un confronto efficace e diretto con «i particolari

e caratteristici contenuti ambientali» (Rogers, 1955) presenti nel territorio; contenuti che solo una attenta osservazione critica può permettere di comprendere e rivelare.

Sulla base di queste considerazioni, vengono di seguito presentati alcuni progetti elaborati nell'ambito di una ricerca intitolata "Vita dei Campi"¹ e realizzati nel contesto geografico dei monti Erei. Progetti che si pongono il problema fondamentale di interpretare il "carattere essenziale" del paesaggio agricolo dell'entroterra siciliano – e il suo ruolo attivo nel progetto dell'architettura – riattualizzando al presente alcuni principi insediativi ed elementi tipologici fondamentali, senza tuttavia ricorrere a rielaborazioni filologiche o a ricostruzioni stilistiche.

I sei progetti rientrano all'interno di tre macro-categorie che stabiliscono – come nell'edilizia tradizionale – differenti modalità di relazione visiva con il paesaggio circostante; tra queste: la casa, declinata nelle varianti insediative su promontorio, su mezzacosta e di fondovalle; la chiesa di campagna, declinata anch'essa in riferimento alla differente posizione sulle dorsali; la piazza urbana marginale collocata nei pressi di un santuario di mezzacosta, sul limite di un parco agricolo suburbano.

La casa sul promontorio, in virtù della posizione sopraelevata, offre una ampia apertura visiva sulle depressioni di fondovalle. La scelta di insediarsi su un promontorio va attribuita, storicamente, alla necessità di un controllo diretto, a trecentosessanta gradi, sulle tenute agricole circostanti. La posizione sopraelevata genera tuttavia dei limiti riferibili all'eccessiva esposizione dell'edificio ai venti di tramontana, per cui è ipotizzabile che il "tipo" era usato soprattutto per alloggi temporanei nei periodi del raccolto e della semina. Un dato, quest'ultimo, che condiziona anche la piccola dimensione delle abitazioni, generalmente caratterizzate da uno, due o tre vani.

Protetta dai venti freddi, ma ben esposta al soleggiamento, è invece la casa di mezzacosta, aggrappata sulle aride gogaie dei monti. In questo caso la disposizione planimetrica del "tipo" è quasi sempre accompagnata dal sistema di terrazzamento del profilo montuoso. Così come per la precedente versione, anche le misure della casa di mezzacosta sono solitamente modeste – da due a quattro vani, più spazi tecnici annessi – ma, a differenza di quella su promontorio, la posizione mediana sul profilo montuoso rende

l'abitazione vivibile tutto l'anno.

Scendendo verso le quote orografiche più basse, trova infine diffusione la casa di fondovalle caratterizzata, a sua volta, da tre sotto-tipi: la masseria a corte chiusa o aperta, l'azienda agricola a blocchi paralleli, il palazzetto baronale a blocco unico. In questi ultimi casi, a differenza di quelli precedenti, si registra una minore apertura del campo visivo sull'orizzonte, a vantaggio della posizione sempre prossima agli assi viari di fondovalle e quindi economicamente più vantaggiosa in riferimento alla produzione e alla vendita dei prodotti agricoli.

Come per le case, anche la posizione dei santuari e delle chiese di campagna segue un principio insediativo condizionato da una differente relazione con il paesaggio circostante. In questo caso, come già accennato, si possono individuare tre tipi di edificio sacro: il santuario su promontorio, quello di mezzacosta e quello collocato sulle depressioni vallive, solitamente tangente a un asse viario principale.

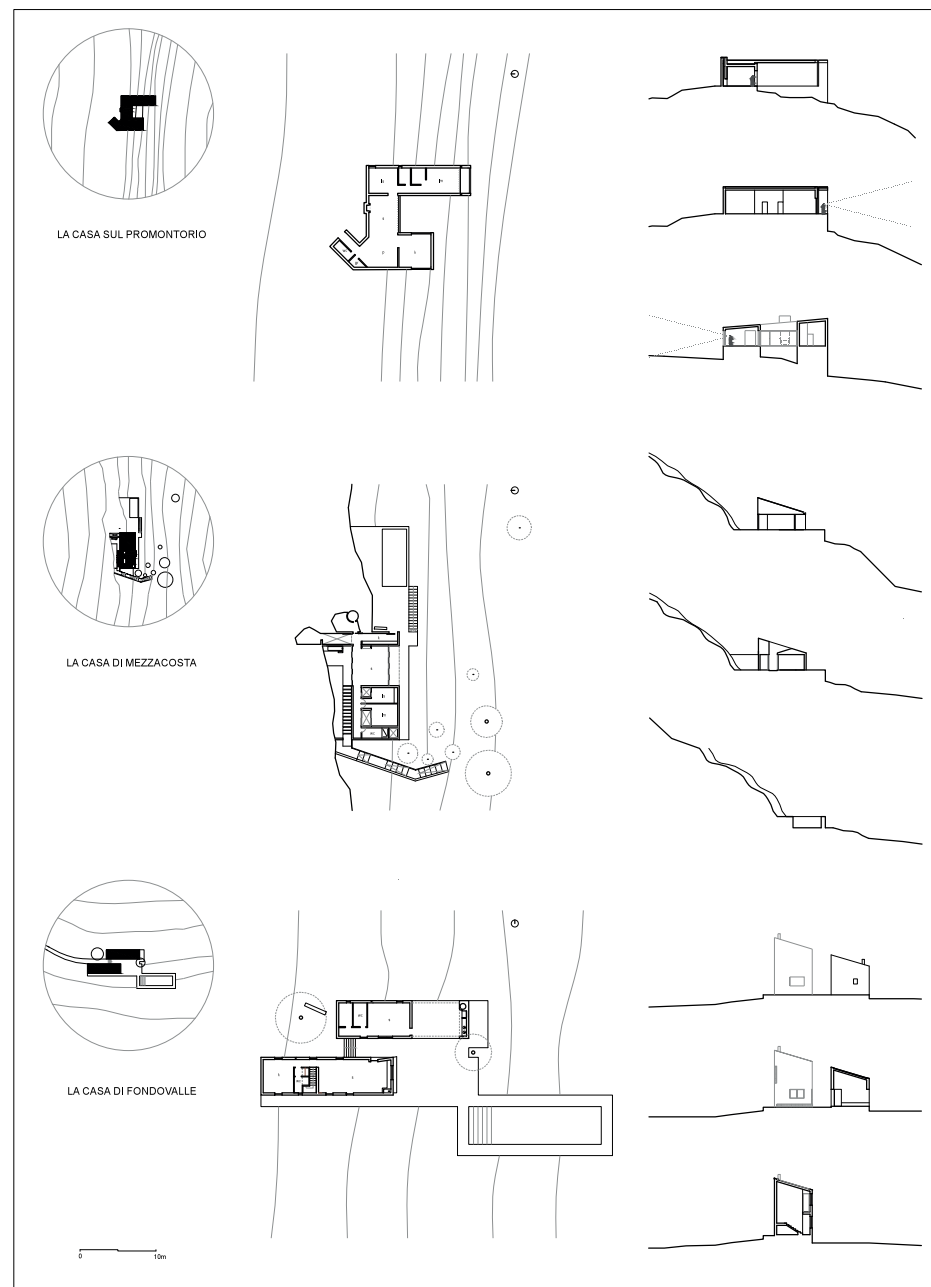
Sei progetti nel paesaggio degli Erei

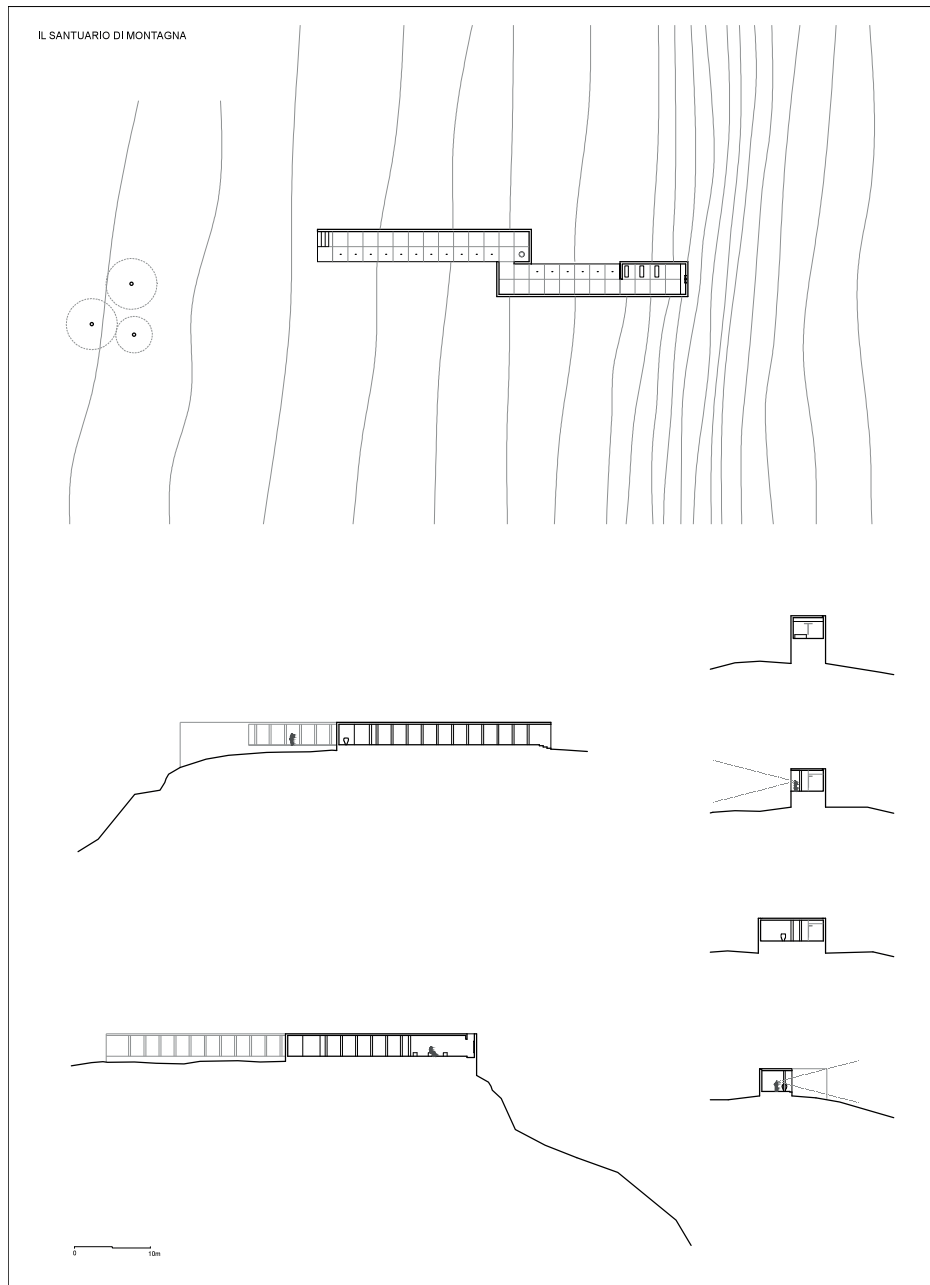
Al sistema insediativo su promontorio fa riferimento il progetto per la Casa A². L'area di intervento, collocata nel territorio di Assoro, è infatti protesa sulla valle del Dittaino a circa ottocento metri sul livello del mare. La committenza ha avanzato l'ipotesi di usare la casa come abitazione permanente, per cui è stato scartato il tipo a corpo unico su promontorio descritto in precedenza, a favore di un corpo di fabbrica a U con l'apertura protesa verso il fondovalle, per meglio rispondere alle esigenze di chiusura e protezione dai venti del nord. La U ha le braccia di diversa lunghezza e larghezza, che accolgono rispettivamente la zona notte e la cucina; il segmento centrale è invece adibito a soggiorno. Un principio di monoliticità volumetrica, garantito da un tetto a falda unica, lega le tre parti della U e predispone una linea di contrappunto alla direttrice naturale della valle. Il basamento, esteso a sottolineare la loggia della camera da letto, è rivestito con calcarenite bioclastica locale. Il resto del volume, intonato con una malta di calce aerea, sabbia e inerti locali, stabilisce, grazie al proprio cromatismo, un armonico rapporto con i colori della campagna limitrofa.

A differenza della Casa A, la Casa B³ riattualizza al presente l'impianto lineare tipico dei casolari agricoli di mezzacosta. Si tratta di una casa di vacanza collocata su un lungo basamento che si predispone come dispositivo ottico per l'osservazione dell'orizzonte di fondovalle. Quest'ultimo, aperto sulla valle del fiume Dittaino e caratterizzato a est dall'imponente profilo dell'Etna, è delimitato a ovest dal massiccio montuoso del monte di Assoro. Un articolato sistema di sezioni trasversali sottolinea la relazione dello spazio domestico con l'esterno. Due spazi aggrottati, ricavati dallo scavo della roccia a monte del volume dell'edificio, permettono all'abitazione di dotarsi di ambienti di servizio quali la cantina e la cucina con forno a legna. A contrappunto del volume dell'edificio trova collocazione, infine, sul basamento, la piscina esterna. Quest'ultima, disposta sul ciglio orientale del piano di fondazione si relaziona, a filo di margine, con l'orizzonte della valle.

Ultimo esempio, in riferimento al tema delle abitazioni, è il progetto per la Casa C⁴: rielaborazione del tipo a doppio impianto lineare affiancato e slittato, molto diffuso nei casolari agricoli di fondovalle. In questo caso la committenza ha richiesto un alloggio permanente che è stato organizzato in due blocchi separati di uguale dimensione planimetrica, ma di differente altezza: il blocco dell'abitazione con zona giorno al piano terra, zona notte e studiolo al primo piano; il blocco della dependance, ad unico livello, con un portico adibito a cucina all'aperto e barbecue. Un grande basamento unisce i due blocchi e protrae il piano di fondazione verso la piscina esterna. Quest'ultima, riproponendo la sagoma rettangolare dei due volumi della casa, introduce una terza figura planimetrica che compone, di fatto, un terzetto figurativo che non è insolito ritrovare negli impianti agricoli tradizionali. Particolare attenzione è stata posta anche in questo caso nella scelta dei materiali: calcestruzzo lavato a faccia vista per il basamento e intonaco di calce mescolata a inerti e sabbia locale per i volumi fuori terra. Piastrelle colorate con motivi decorativi tradizionali sono infine usate per sottolineare alcune parti dei due volumi.

Il tentativo di riattualizzare i caratteri tipologici e insediativi presenti nel territorio – e per questo riconosciuti come Eredità e Patrimonio da sal-





vaguardare e tramandare – è stata anche sperimentata, come già detto, nel progetto di due santuari e in quello per una piazza di margine urbano, nei pressi di un seicentesco complesso monumentale sulla mezzacosta occidentale dell’altipiano di Enna.

Nel primo caso, il Santuario di Montagna⁵, progettato in contrada Madalena ad Assoro, è riproposto il sistema insediativo delle chiese eremitiche su promontorio⁶. L’edificio stabilisce un doppio ruolo nei confronti del paesaggio: visto da lontano segna e sacralizza, con la sua significativa mole, il profilo orografico del monte, caratterizzandone il coronamento. Percependone il paesaggio dai portici, invece, l’orizzonte vallivo appare come ritagliato all’interno di un “piano sequenza” che apre la vista sulla campagna attraverso il dispositivo del colonnato. L’impianto planimetrico è caratterizzato da un lungo corpo lineare spezzato e leggermente slittato, chiuso da un muro continuo e da un portico che inverte la propria posizione a metà dell’edificio, rivolgendosi rispettivamente a est e a ovest. Un piccolo sacello, alla fine della *promenade*, definisce uno spazio di preghiera e di silenzio che si oppone – grazie ad una luce soffusa generata da un piccolo lucernaio – alla potente luce dell’esterno e ai suoni della campagna circostante. L’intero volume, rivestito con blocchi isodomi di pietra locale, riverbera con il cromatismo dell’arso sistema montuoso.

Alle piccole chiese di fondovalle si ispira, invece, il progetto per la chiesa di Santa Maria dei Pastorelli⁷ nella campagna a est di Enna, su un terreno adiacente l’autostrada A19, in contrada Mulinello. La piccola chiesa, affiancata da una mandria per il gregge, è concepita come uno spazio sacro in cui i pastori del territorio si recano per una preghiera durante le ore del pascolo. L’edificio, relativamente piccolo, si annuncia nel paesaggio esterno con una torre che affianca il volume della chiesa precludendo a un piccolo patio esterno caratterizzato dalla presenza dell’acquasantiera. All’aula si accede attraverso un portale che focalizza il quadro visivo sulla statua della Madonna, in posizione trasversale al presbiterio. Illuminata da una finestra bifora, l’aula è scarna e priva di ornamenti. Le pareti esterne sono rivestite con pietra locale pseudoisodoma a vista che richiamano le tecniche di murazione della zona;

quelle interne sono invece intonacate a calce.

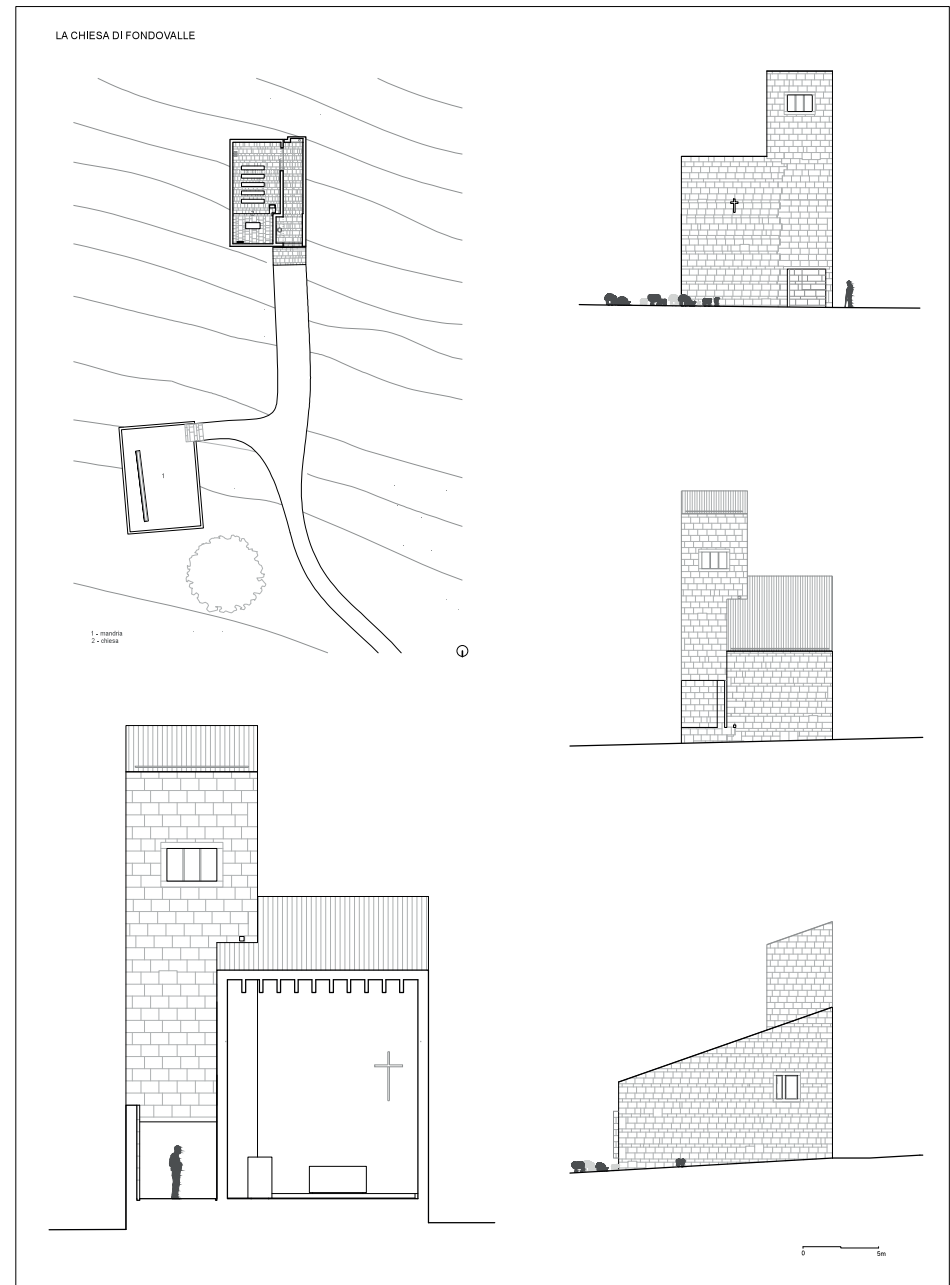
Ultimo, in ordine di tempo di realizzazione, è il progetto per una piazza di margine su un parco agricolo suburbano⁸, nei pressi del Santuario del Santissimo Crocefisso di Papardura di Enna, un sito di mezzacosta caratterizzato dalla presenza di antiche grotte, di una piccola chiesa fondata su un pilone arcuato e dall'antico lavatoio pubblico della città. Il progetto prevede la realizzazione di un ibrido tipologico ottenuto dall'unione di un volume a doppia altezza adibito a magazzini al piano terra e portico sul livello strada (a monte), cui fa da contrappunto una masseria a corte chiusa. Quest'ultima, concepita come presidio agricolo, permette il controllo e la gestione degli orti suburbani che si estendono verso il fondovalle. L'insieme dei due volumi completa il sistema monumentale dell'area di Papardura e permette di configurare un nuovo fronte architettonico sulla valle. Lungo il portico si prevede di realizzare liberi mercati contadini, un tempo presenti in questa area, proprio in virtù della fertilità del suolo e dell'abbondanza delle acque.

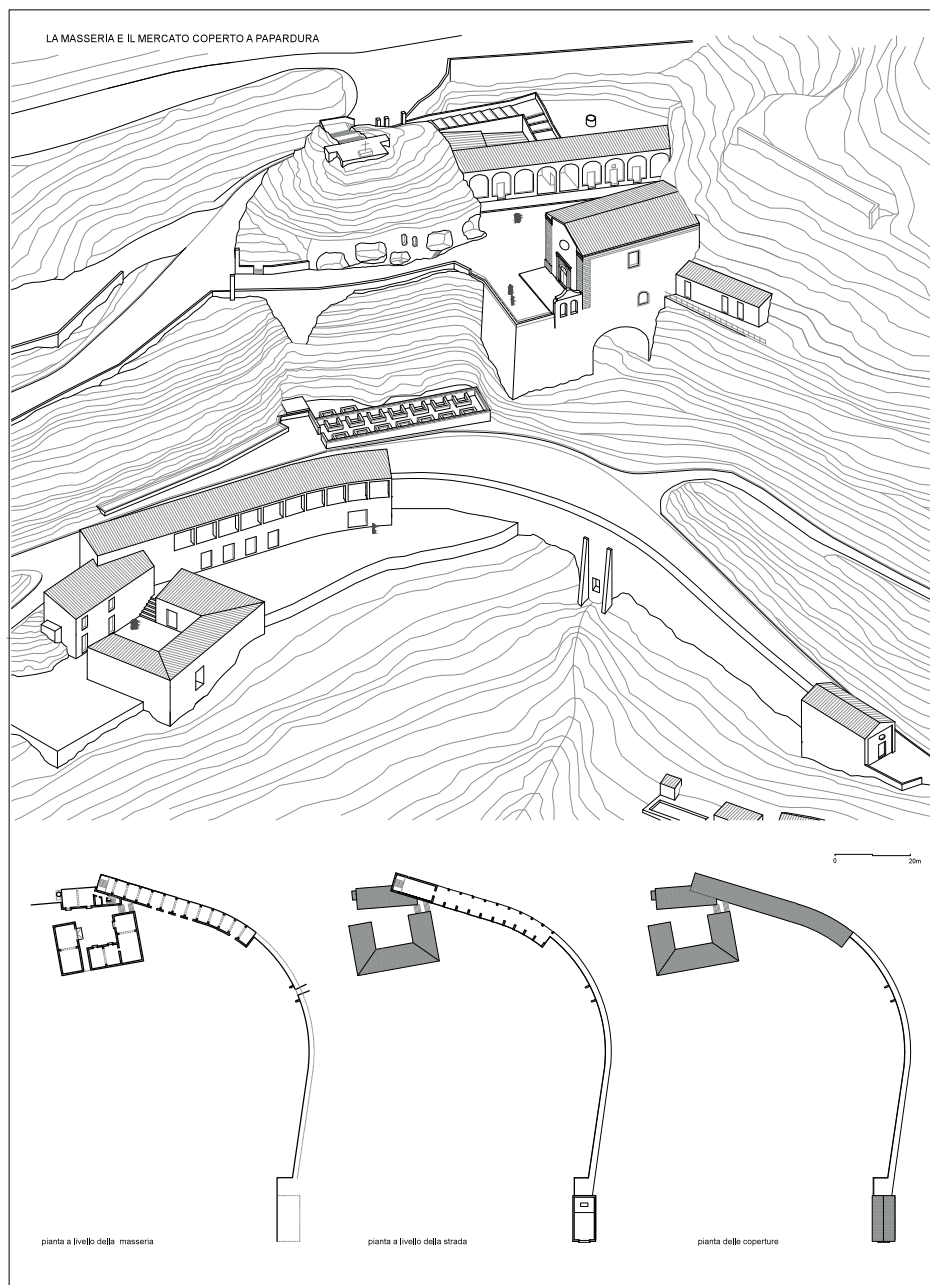
Conclusioni

I progetti esposti, unitamente alla premessa teorica, si propongono come possibile strategia progettuale nel contesto di un paesaggio caratterizzato da una forte identità estetica e culturale. Il richiamo ai "caratteri essenziali" del territorio, supportato da una lettura interpretativa delle invarianti tipologiche e insediative, fornisce gli strumenti utili per riattualizzare alcuni elementi figurativi storicizzati, senza tuttavia riproporre una pedissequa trascrizione filologica. Ciò che i progetti intendono dimostrare è, in sostanza, la possibilità di declinare al presente la millenaria e ancora attuale "Vita dei campi", in nome di un incommensurabile Patrimonio paesaggistico che è necessario salvaguardare e rinnovare.

Note

¹ "Vita dei campi" è una ricerca – iniziata con la tesi di laurea dello scrivente nel 2009 e tutt'ora in corso – che si propone di studiare l'architettura e i "caratteri essenziali" del paesaggio agricolo dell'entroterra siciliano. Il titolo è un chiaro omaggio alla raccolta di novelle "Vita dei Campi" di Giovanni Verga, ambientate nel paesaggio siciliano, del quale lo scrittore catanese coglie gli aspetti mitici e tipici della cultura contadina. Un





atteggiamento compositivo, quello sperimentato dal Verga, che fornisce una chiave interpretativa ai progetti esposti all'interno del presente saggio; progetti che guardano al passato e alla millenaria identità agricola della Sicilia, con spirito di rinnovamento e riattualizzazione.

² Co-progettisti: Francesco Castro e Marco Capizzi.

³ Co-progettisti: Francesco Castro e Antonio Inguì.

⁴ Co-progettisti: Francesco Castro, Marco Capizzi, Corrado Castro.

⁵ Si veda, ad esempio, il santuario di Maria Santissima del Rosario sul Monte Scalpello, percepibile lungo l'autostrada A19 Palermo-Catania, all'altezza di Catenanuova (En).

⁶ Co-progettista: Luca Ruggieri.

⁷ Co-progettista: Simone Spampinato.

Didascalie

Fig. 1: La casa su promontorio, la casa di mezzacosta, la casa di fondovalle

Fig. 2: Il santuario su promontorio

Fig. 3: La chiesa dei pastori

Fig. 4: La piazza marginale con portico e masseria

Bibliografia

Fabio, Guarrera (2019), "Sul carattere dell'architettura. Note per una teoria dell'ambientamento nel paesaggio italiano", in Mario, Saponaro – Mariangela, Turcchiarulo (a cura di), *Borghi fragili*, Altamura, LabEdizioni.

Fabio, Guarrera (2018), "Lo spazio poetico al limitare del margine urbano", in *Phd_Kore Review*, n°8, marzo 2018, Leonforte, Euno Edizioni.

Fabio, Guarrera (2018), "Learning from A19. Il paesaggio agricolo siciliano percepito dall'autostrada Palermo-Catania", in Mara, Balestrieri – Enrico, Cicalò – Amedeo, Ganciu (a cura di), *Paesaggi Rurali. Prospettive di ricerca*, Milano, FrancoAngeli/Urbanistica.

Bruno, Messina (2016), "Luogo e ambientamento nella cultura architettonica italiana", in Uwe, Schröder (a cura di), *Città Nera*, Berlino, Wasmuth Verla.

Michele, Cometa (1990), *Karl Friedrich Schinkel. Viaggio in Sicilia*, Messina, Sicania.

Cristian, Norberg Schultz (1979), *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa.

Ernesto, Nathan Rogers (1955), "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in *Casabella Continuità*, n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino; ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 279-286.

Ernesto, Nathan Rogers (1954), "Le responsabilità verso la tradizione", in *Casabella Continuità*, n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3; poi in Id. (1958), *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino; ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 274-279.

Hippolyte, Taine (1893), *Philosophie de l'Art*, Paris, Librairie Hachette et C., edizione italiana a cura di Setteneri, Ornella; Milano, Bompiani, 2001.

Diritto al paesaggio. Concezioni di patrimonio e progetto di architettura

Fabrizia Ippolito

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore associato, ICAR 14, fabrizia.ippolito@unicampania.it

Nell’ambito di un ripensamento del patrimonio in prospettiva progettuale, particolarmente incentrato sulla città e il paesaggio, una ricerca sui paesaggi italiani, fondata su una raccolta di dati e riferita al dibattito sul tema degli ultimi decenni, è il punto di partenza per guardare al paesaggio come patrimonio collettivo e delineare i tratti di un progetto di architettura che ne interpreti le condizioni e i materiali.

Alcune note di ricerca, rivolte al presente e radicate nel secondo Novecento inteso come passato ancora attivo, provano a mettere in relazione concezioni di patrimonio e aspetti del progetto di architettura in un’ottica di mobilitazione progettuale nei paesaggi italiani attuali¹.

Diritto al paesaggio. Un patrimonio collettivo / progetto di mobilitazione

Una riflessione sulla concezione di paesaggio, basata sulle evoluzioni culturali e normative degli ultimi decenni e riferita alle teorie degli anni '70 sul diritto alla città come diritto all’uso creativo dello spazio, propone una visione del paesaggio come patrimonio collettivo e un richiamo a un progetto di mobilitazione dell’architettura per l’interpretazione di un nuovo diritto al paesaggio. Nel Novecento i paesaggi italiani sono oggetto di contese a partire dal loro statuto di paesaggi. Tra il paesaggio come panorama e il paesaggio come ambito di vita delle popolazioni, che sembrano tendere il dibattito tra due opposti, molte diverse concezioni, nutrite da molte esperienze e molti sguardi, intervengono a complicarne le posizioni. Se il paesaggio è patrimonio comune, come nell’art 9 della Costituzione, è un patrimonio controverso: nella battaglia per la sua tutela, è panorama consegnato alla contemplazione, come nella legge Bottai e poi per molto tempo; è somma di zone particolari - le coste, i laghi, i fiumi, le cime di montagna – sottoposte a protezione, come nella legge Galasso; è insieme di natura e storia minacciato dal cemento, come nell’attivismo ambientalista, a partire da Antonio Cederna e Italia Nostra, o in quello costituzionalista più recente, con Salvatore Settis; d’altro canto, è proiezione degli interessi delle popolazioni, come nella Convenzione europea per il paesaggio, ma anche nelle mobilitazioni locali e nazionali – per l’acqua, contro le grandi opere - che sottopongono l’idea di bene comune a revisione; di fondo, la separazione tra

paesaggio, ambiente e territorio genera conflitti tra le amministrazioni competenti e tra le azioni di tutela, messa in sicurezza e pianificazione, mentre la distanza tra vincoli e abusi connota la costruzione quotidiana dei paesaggi. Se è un oggetto estetico, come nelle sue definizioni originarie, e nella teoria italiana di Rosario Assunto, è un oggetto estetico in trasformazione: dalle vedute dei Grand Tour di '600-'800 tradotte in tappe turistiche dalle guide Touring di metà '900, che sorvolano sulle trasformazioni del Paese, alle immagini del Viaggio in Italia dei fotografi di fine '900, avviato da Luigi Ghirri, che le rivelano con interesse nuovo, passa un'affezione per il banale guadagnata attraverso viaggi di formazione inversi, dall'Italia verso altri Paesi, l'esempio di altre campagne fotografiche d'autore – F. S. A., America anni '30; Datar, Francia anni '80 -, e la frantumazione della veduta in una moltitudine di sguardi. È paesaggio culturale, in ogni caso, soggetto a molti riconoscimenti di valore; esplorato da molti campi di ricerca, dall'agricoltura alla geografia, con Emilio Sereni e Eugenio Turri, alla storia, con gli Annali, alle nuove reti tra urbanistica arte e architettura, come Stalker, Multiplicity o Villard, rispecchia il Paese da molte angolazioni: nelle forme dell'agricoltura racconta lavoro e lotte nelle campagne; nell'accumulazione di nuovi segni rivela un'epoca di Grande Trasformazione; nella storia delle sue rappresentazioni offre un contrappunto alla storia d'Italia; attraversato come campo ibrido, scomposto in sezioni, indagato nelle sue mutazioni, sfuma nella città contemporanea. Il richiamo al diritto al paesaggio echeggia le tesi degli anni '70 sul diritto alla città, che tornano in questi anni ad alimentare mobilitazioni urbane, ampliandone l'ambito ai paesaggi, aggiornandole alle condizioni attuali dei territori e confrontandole con le questioni del dibattito progettuale. L'ipotesi è che, in un momento nel quale la città e il paesaggio e le loro rispettive interpretazioni tendono a intrecciarsi, le istanze economiche e sociali tendono a incrociarsi con quelle ambientali e le rivendicazioni dei diritti di cittadinanza a intrecciarsi con il riconoscimento del valore comune delle risorse e degli spazi, il paesaggio possa rappresentare un terreno di confronto e di condivisione e l'affermazione del diritto al paesaggio una ragione di mobilitazione. Riprendere le tesi sul diritto alla città può voler dire assumerne lo spirito

creativo e combattivo, l'interesse per il valore d'uso dello spazio, l'interpretazione dei conflitti come occasioni di rivolta, l'attenzione alle lacune come luogo delle possibilità e ai residui come materiali di reazione, la capacità di accogliere usi incerti, di approfittare di interstizi e spazi vaghi e di intercettare marginalità diffuse, e la proiezione verso un'utopia sperimentale che trova nella realtà il proprio fondamento. Rivolgerle al paesaggio, aggiornarle a questi tempi e reinterpretarle in un'ottica progettuale può voler dire riconoscere la frantumazione del paesaggio come condizione, la società della moltitudine come risorsa, le pratiche d'uso come occasioni d'intervento. Nei paesaggi italiani frantumati attuali, dove iniziative diffuse reinventano con l'uso il senso degli spazi, l'affermazione del diritto al paesaggio può servire a rintracciare nella moltitudine di elementi, soggetti, tempi, usi e situazioni gli indizi, i temi e gli strumenti di un progetto latente di mobilitazione.

Paesaggi frantumati. Un patrimonio inedito / materiali di progetto

Un'indagine sui paesaggi italiani attuali, fondata su una raccolta di dati e riferita al dibattito degli ultimi decenni, propone uno sguardo inconsueto sul paesaggio e rivela un patrimonio inedito di materiali per il progetto di architettura. Dalla metà del Novecento il consumo di suolo è più che raddoppiato. Il dato, che lancia allarmi sulle condizioni del paesaggio e sulla città dispersa, richiamando all'indagine quantitativa dopo anni di investigazioni qualitative dei paesaggi, e alla riduzione dopo anni di espansione urbana, se da una parte sollecita alla cura dall'altra rischia di appiattare la visione sul disastro; disaggregato, letto come somma di vicende e materiali che si distribuiscono in maniera variegata, può restituire ritratti di paesaggi. Sono paesaggi alimentati dal cemento e fondati sullo scavo, che oscillano tra espansione e ritrazione: il consumo di cemento, che raggiunge negli anni '70 e poi di nuovo prima della crisi 800 kg/abitante/anno, lascia sul suolo migliaia di cave, almeno 5.000 attive e 13.000 inattive, legali e illegali, bonificate o da bonificare; l'urbanizzazione, quadruplicata dagli anni '50, concentrata per il 60% nelle pianure e più veloce del 30% sulle coste, lascia da parte l'entroterra montuoso, dove si trovano 2/3 dei 5.000 piccoli Comuni. Sono paesaggi costruiti

non sempre legalmente, dove dagli anni '50 si contano oltre 4.600.000 abusi, soprattutto al Sud, e dagli anni '80 in 20 anni si sono susseguiti 3 condoni. Paesaggi per lo più fatti di case, dove mancano le case popolari: su un totale di circa 30.000.000, il 20% delle case sono vuote e il 10% sono seconde case, mentre le case popolari sono il 5%, contro il 25% di media dell'Europa, e l'investimento pubblico è calato dai 34.000 alloggi all'anno degli anni '80 ai 1.900 degli anni 2000. Paesaggi frammentati dalle infrastrutture, che attendono grandi opere e ne raccolgono i residui: segmentati da 200.000 km di strade e autostrade e 16.000 km di ferrovie, e punteggiati da 800 tra porti e attracchi, 122 aeroporti e 224 avio superfici, vedono aggiornare, dalla legge obiettivo del 2001, l'elenco delle grandi opere prioritarie e, fino alle 800 attuali, il registro delle opere pubbliche interrotte. Paesaggi di produzione sparsa e agricoltura frantumata, dove su circa 5.000 imprese l'80% sono piccole e sopravvivono per 1/6 alla terza generazione, e dove la superficie agricola utilizzata, diminuita del 28% dagli anni '70, è suddivisa tra aziende di 7,9 ettari di media, contro i 14 ettari di media dell'Europa. Ricchi di scarti: oltre ai paesi in estinzione, alle case vuote, alle opere interrotte, 6.000 km di binari ferroviari, 700.000 capannoni, quasi 3.000 miniere, 9.000 ettari di industrie, 150.000 ettari di suolo contaminati. In questi paesaggi la natura avanza dove l'uomo arretra o è troppo presente, e una larga parte di territorio è ad alto rischio: la superficie forestale è aumentata del 50% in 50 anni, il 30% del suolo è in stato avanzato di desertificazione, il 42% delle coste è soggetto ad erosione; è a rischio idrogeologico l'80% dei Comuni, a rischio sismico il 36%, e dagli anni '50 si allunga il bollettino dei disastri: Polesine, Vajont, Firenze, Agrigento, Friuli, Irpinia, Val di Stava, Valtellina, Belice, Piemonte, Sarno, San Giuliano di Puglia, Abruzzo, Messina, Genova, Emilia, Sardegna. Ma sono bei paesaggi, vincolati per il 50% della superficie e visitati ogni anno da 300.000.000 di turisti, dove dagli anni '80 sulle coste, malgrado la Galasso, le costruzioni sono aumentate del 23% e dove Venezia, riempita da 20.000.000 di visitatori all'anno, ha perso il 65% degli abitanti in 50 anni. Tradotti in numeri, composti in sequenze, associati per temi e raccolti in scenari, in un montaggio aperto a ricombinazioni, i frantumi del paesaggio italiano

sono a disposizione di nuove interpretazioni. A differenza dei brandelli d'Italia (Cederna 1991) portati a monito da una militanza intesa come denuncia dello stato del paesaggio, sono incentivi a una nuova militanza interpretata come attività di reinvenzione dei paesaggi.

Visioni di paesaggio. Un patrimonio esemplare / repertorio di progetti

Una ricognizione nei progetti per il paesaggio italiano, dal secondo Novecento a oggi, propone un patrimonio esemplare di riferimento per una mobilitazione progettuale dell'architettura nei paesaggi attuali che affondi in un repertorio sedimentato di progetti.

Il Novecento lascia il progetto di architettura per il paesaggio italiano come campo aperto di sperimentazione. Dai progetti del verde e dell'architettura alle grandi opere di costruzione e di riparazione, dalla modernizzazione alle sue ricadute, nel lavoro di modificazione dei paesaggi che accompagna le trasformazioni del Paese risiede un patrimonio di molti tentativi. Il progetto del verde mitiga l'impatto delle trasformazioni sviluppando capacità di adattamento, come nei lavori di Pietro Porcinai per l'autostrada del Brennero o il parco archeologico di Selinunte, dove la mitigazione è reinterpretazione delle caratteristiche dei luoghi, prima di ridursi, con l'avanzata del cemento, a risarcimento di luoghi consumati, per rinnovarsi in progetto di riciclo. Di fronte alla cementificazione, l'architettura ribadisce fiducia nei luoghi e nel progetto, come nei due Casabella negli anni '60 sulle coste, che compongono piani, progetti e morfologie di litorali in una collezione di luoghi peculiari, Punta Ala, l'Elba, Manacore del Gargano, le pinete di Lignano o di Arenzano, destinati a perdersi nel dilagare dell'omologazione, o a sopravvivere in reperti scelti, come le case di Marco Zanuso, Ignazio Gardella o Vico Magistretti, mentre le coste sono affidate ai vincoli di conservazione e la realtà si allontana dal dibattito dell'architettura, che negli anni '90 ritrova un Paese senza paesaggio, secondo Franco Purini, bisognoso più che di conservazione di un progetto di restauro. In un progetto implicito di trasformazione del Paese, le grandi opere rispondono alle urgenze di modernizzazione producendo dei paesaggi: dai villaggi della riforma agraria, come in Sila, ai rimboschimenti delle Regioni del Mezzogiorno,



alle grandi aree industriali, come la Fiat di Mirafiori, ai loro suoli, come la colmata a mare dell'Italsider di Bagnoli, alle basi petrolchimiche, come porto Marghera, termoelettriche, come Caorso o il Garigliano ora dismesse, e idroelettriche, come il sistema del Vajont poi disastroso, ai quartieri INA casa delle periferie moderne, all'autostrada del Sole, progettata con uno sguardo all'esempio americano e uno alle particolarità delle valli e gli Appennini da attraversare con gallerie ponti e viadotti, una moltitudine di opere converge in un'opera composita di costruzione, che si frantuma col frantumarsi delle urgenze in occasioni, mentre sui nuovi scenari sfocati di agricoltura industriale, energia rinnovabile e infrastrutture leggere si stagliano i suoi avanzi, come Bagnoli da bonificare. E se la riduzione dei rischi collaterali a quella costruzione produce miriadi di interventi di ingegneria della natura - sulle montagne le stabilizzazioni dei pendii e delle scarpate, sulle coste le massicciate, i ripascimenti, le scogliere e i pennelli di difesa -, che vanno diminuendo con l'avanzare delle grandi opere come il Mose, la riparazione ai danni dei suoi fallimenti sollecita mobilitazioni collettive dell'architettura - Giuseppe Samonà, Agostino Renna, Ludovico Quaroni, Vittorio Gregotti, con molti altri -, in soccorso dei contesti disastrosi, per rifare la città a partire dalle case, come nel Vajont dopo la frana, nell'Irpinia o nel Belice terremotati, dove proseguono scosse di assestamento alla ricostruzione, mentre nell'incalzare di nuovi disastri i soccorsi si sciolgono in aiuti sparsi, in Abruzzo quello di Renzo Piano, fino a nuova mobilitazione.

Note

¹ Il contributo fa riferimento alla ricerca 'Paesaggi frantumati', avviata nell'ambito del Padiglione Italiano della XII Biennale di Architettura di Venezia (2010) e sviluppata negli anni successivi, sfociata nel libro F. Ippolito, *Paesaggi frantumati. Atlante d'Italia in numeri*, Milano, Skira, in corso di stampa. Il testo rielabora e integra, alla luce di avanzamenti recenti della ricerca, un primo saggio di sintesi pubblicato in F. Ippolito, 2015, *'Il paesaggio che cambia'*, in A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945-2000*, Milano, Silvana Editoriale

Didascalie

Fig. 1: fotografia di Filippo Romano, selezionata per la copertina del volume Skira, tratta dal lavoro: F. Romano, *Statale 106*, 2016.

Osservare l'esistente per progettare il riuso. Fotografare come prima fase del progetto

Alessandro Lanzetta

Sapienza Università di Roma Sapienza, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, alessandro.lanzetta@uniroma1.it

Progettare in contesti vincolati o, addirittura, nel corpo vivo delle architetture di pregio, è un'operazione rischiosa, quasi sempre schiacciata dal valore intrinseco dell'oggetto dell'intervento. L'architetto progettista, infatti, è spesso imprigionato nel recinto normativo del concetto di Patrimonio, dominato dal valore storico-estetico dei contesti e degli edifici. Eppure, nella maggior parte dei casi, il bene su cui si interviene è un'opera a più mani, frutto di stratificazioni temporali che, nel contesto italiano, possono anche risultare millenarie.

Nel caso di opere di un passato remoto, gli strati sovrapposti che le hanno prima formate e poi modificate sono stati prodotti per adeguarle a nuovi "usi comuni" e a nuove funzioni urbane. Nel caso di opere più recenti, vale per lo più lo stesso concetto, ma con alcune precisazioni: i manufatti architettonici, urbani e paesaggistici della modernità, generalmente, non hanno avuto il tempo di cambiare funzione e son passati direttamente dall'uso originale alla condizione estetico-funzionale di rovine. Non solo: molte opere del passato più recente sono incomplete, realizzate solo parzialmente, con evidenti incongruenze tra le intenzioni d'uso di autore e committenza e il loro reale utilizzo, formale o informale.

Individuare l'uso comune dello spazio - quello storico, quello attuale e quello potenziale - è un tema centrale della progettazione a ogni scala. Si tratta, inoltre, molto probabilmente, dell'unica maniera di tutelare realmente il Patrimonio senza isolarlo nel ghetto storico-estetico del bene d'interesse archeologico, architettonico o artistico, che di solito ne comporta un'alienazione dalla vita urbana. Recinzioni, musealizzazioni, ingressi controllati e a pagamento, infatti, non solo snaturano gli spazi, ma li rendono economicamente irraggiungibili a molte fasce della popolazione più svantaggiata, quelle tra l'altro più adatte alla loro fruizione, come i giovani lavoratori, gli studenti e la popolazione anziana, oggi ancora avida di stimoli ed esperienze culturali.

Per individuare l'uso comune dello spazio c'è però bisogno di strumenti adatti: la fotografia è, appunto, il principale dispositivo visivo per riconoscere le caratteristiche, le peculiarità e le potenzialità d'utilizzo degli edifici, dei contesti urbani e del paesaggio. L'impiego della fotografia nelle discipline architettoniche non è certamente una novità: dalla sua invenzione all'inizio del XIX secolo, è stata usata da moltissimi architetti e ingegneri come strumento tecnico di lavoro, adatto a impostare i principi della progettazione,

a documentarne le varie fasi, a immortalarne il risultato finale prima che il tempo ne sporcasse la sintetica purezza. Molti storici e critici dell'architettura la utilizzarono nei loro trattati, come dispositivo scientifico e oggettivo di documentazione, non senza forzarne le inquadrature, i tagli, i chiari e gli scuri e la resa grafica.

Ne è senza dubbio un esempio emblematico la canonica rappresentazione in bianco e nero delle architetture del Movimento Moderno, rigidamente utilizzata anche nel periodo in cui la fotografia a colori imperversava nelle riviste delle altre discipline. Il bianco e nero restituiva gli edifici dell'avanguardia come una sorta di neoclassicismo contemporaneo dei «volumi puri sotto la luce», in cui il colore era una nota realista che poteva distogliere dai messaggi razionali della forma. Questa lente purista, promossa anche da Sigfrid Gideon, ha così negato per anni alcuni espressivi aspetti coloristici presenti nei lavori di molti maestri, come per esempio i dettagli degli edifici di Mies Van Der Rohe, Le Corbusier e, soprattutto, Adolf Loos. Non è un caso, invece, che le immagini fotografiche delle opere di Frank Lloyd Wright, divulgate dalle disinibite riviste americane, sia di settore che commerciali, siano state spesso pubblicate a colori.

Molti maestri del Novecento, come Le Corbusier, Giuseppe Pagano, Bernard Rudofsky, Bruno Zevi, Ludovico Quaroni, Reyner Banham, Robert Venturi e Denise Scott Brown, Aldo Van Eyck, Giancarlo De Carlo e Rem Koolhaas, utilizzarono invece il mezzo fotografico come base delle indagini critico-teoriche e non solo come mero supporto iconografico a testi e ricerche. Nel caso di Pagano, come ha recentemente evidenziato Federico Bilò, la fotografia fu l'elemento fondativo di una precisa pratica visiva etnografica, che sovrapponeva lettura morfologica e lettura antropologica dello spazio, al fine di supportare le teorie razionaliste degli anni Trenta, basate sullo slogan *La forma segue la funzione* e quindi sul valore d'uso dell'architettura. Una visione teorico-critica che si palesò già nel 1936, nella famosa mostra *Architettura rurale italiana*, curata dall'architetto istriano assieme a Guarniero Daniel alla Triennale di Milano, e che si protrasse fino ai tragici eventi della metà degli anni Quaranta: «Dopo le prime foto realizzate sull'architettura rurale, inizia il vero viaggio di Pagano alla scoperta dell'Italia, che lo impegnerà dal 1936 fino al 1944 circa, negli anni

fotograficamente più prolifici» (Musto, 2007, p. 51; Bilò, 2019 p. 27).

Questa visione etnografica dell'architettura, basata sull'uso del mezzo fotografico, fu in parte condivisa da Bernard Rudofsky, che fondò la sua monumentale ricerca sul vernacolare proprio su un catalogo personale e tendenzioso di immagini fotografiche. In Rudofsky, però, manca la carica ideologica filo-funzionalista e il rigore scientifico della ricerca di Pagano, che in qualche modo ne limitò la diffusione all'ambito italiano. Se è vero che alla base delle vicende della ricostruzione italiana del Secondo dopoguerra c'è l'indagine visiva di Architettura rurale in Italia, è pur vero che la mostra *Architets Without Architecture* al Moma nel 1964, incentrata proprio sull'impatto delle immagini, ebbe un'enorme risonanza internazionale. Il catalogo, infatti, entrò nelle librerie di quasi tutti gli architetti del periodo, rilanciando in un contesto assai più ampio le intuizioni di Pagano, ripulite da ogni carica ideologica. Quella di Rudofsky, insomma, fu quasi una versione di *Architettura rurale* più poetica, più pittoresca e, così, pienamente utilizzabile nella nuova fase postmoderna dell'architettura. Egli infatti aggiunse alle funzioni primarie dello spazio urbano e architettonico dei contesti informali, intuite dall'architetto istriano, quelle proprietà d'uso che potevano essere adattate alle caratteristiche edoniste e ludiche della vita contemporanea, basata sul consumismo e sul pieno godimento del tempo libero (Lanzetta, 2016).

Tornando al punto centrale della questione, possiamo azzardare che, nel caso del riuso dei beni del Patrimonio, la fotografia può essere la prima fase di una corretta progettazione "critica," poiché permette un'indagine dell'esistente allo stesso tempo oggettiva e interpretativa. Non stiamo parlando della fotografia da rivista patinata, che esalta le qualità formali e le intenzioni compositive dell'architetto, quanto piuttosto di quella più disinvoltata dell'esploratore, che si perde nel paesaggio scattando immagini con quella distrazione che Walter Benjamin riteneva essenziale per «far sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte» (Benjamin, 1966, p. 34). Quest'operare, infatti, fa emergere il «carattere indiziario» (Krauss, 1996) della fotografia, ossia il fatto che essa è sempre fisicamente forzata dalla presenza di un qualcosa che esisteva in quel preciso luogo e in quel preciso istante in cui scattiamo. Se assumiamo la fotografia come momento essenziale

dell'analisi visiva di un luogo, di un'architettura o di un paesaggio in cui ci accingiamo a operare, siamo infatti obbligati a considerare nell'azione creativa progettuale le tracce materiali e immateriali lasciate dall'uomo, dalla natura e dal tempo.

Alcune istantanee scattate nel Parco dell'Appia Antica (Lanzetta, 2017), così, possono aiutare a comprendere l'uso comune, ludico e «basso» (Bataille, 1920; Bois-Krauss, 2003), che Luigi Canina impresso nel 1850 all'antico tracciato: due turisti, molto pittoreschi, si aggirano tra le rovine come comparse in costume di scena; un ciclista in abiti tecnici si allena sull'antico basolato. Queste immagini, infatti, palesano che ormai le «fratture della modernità alla spirale temporale» (Jameson, 1989) rendono impossibile il ripristino di qualsiasi situazione originaria e che solo attualizzando con un progetto la funzione ludica di "Giardino delle meraviglie" pensata da Canina, con le *Folies* incarnate dalle rovine, si può ri-trasformare la strada in un «monumento vivo» (Cloquet, 1901).

Analogamente, incontrare alcuni ragazzi nella proteiforme superficie delle strutture del *Ponte sul fiume Basento* (1967- 1981) di Sergio Musmeci, chiarisce senza dubbio le intenzioni dell'autore. La plastica membrana continua di cemento armato, conformata da dossi e avvallamenti concavi e convessi che sfiorano prima la carreggiata e poi suolo e fiume, è infatti utilizzata come *skate park* e come tunnel per innamorati. Un meraviglioso percorso interno, spontaneo e informale, che ricalca quello progettato dall'architetto, mai attrezzato e quindi mai aperto ufficialmente al pubblico per oscuri motivi o deliranti normative.

Infine, perdersi sulle colline attorno al *Viadotto sul lago di Guardialfiera* (1966 -1974) di Filippo Arredi permette di scoprire chilometri di stradine panoramiche che portano a belvedere attrezzati completamente abbandonati. Strutture di paesaggio chiaramente progettate per cogliere il sublime andamento curvilineo sull'acqua della delicata infrastruttura, costruita quando i magnifici piloni di cemento del viadotto erano visti come un messaggio di speranza per il rilancio del Mezzogiorno.

L'immagine fotografica, in questi casi, svela gli usi che gli autori, il tempo e i fruitori hanno impresso a questi beni del Patrimonio, costringendo gli architetti che li devono ripensare a non ignorarli con inutili e immotivati





gesti formali, ma piuttosto a introiettarli nella loro creatività.

Didascalie

Fig. 1: Turisti inglesi al IV miglio dell'Appia Antica (ph. A. Lanzetta, 2015)

Fig. 2: S. Musmeci, *Ponte sul Fiume Basento*, 1967-1981 (ph. A. Lanzetta, 2018)

Fig. 3: F. Arredi, *Viadotto sul lago di Guardialfiera*, 1966-1974 (ph. A. Lanzetta, 2018)

Bibliografia

Walter Benjamin (1966), *L'opera d'Arte nell'epoca della sua riproducibilità Tecnica. Arte e società di Massa*, Torino, Einaudi.

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

Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (2003), *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori.

Luis Cloquet (1901), *La restauration des monuments anciens*, in "Revue de l'Art Chrétien", XLIV, 1901.

Fredric Jameson (1989), *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.

Rosalind Krauss (1996), *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Alessandro Lanzetta (2016), *Opaco mediterraneo. Modernità informale*, Melfi, Libria.

Alessandro Lanzetta (2017), *Usi e Fotografie*, in Alessandra Capuano, Fabrizio Toppetti (a cura di), *Roma e l'Appia. Rovine, utopia e progetto*, Macerata, Quodlibet, pp. 134-151, 198-223.

Gabriella Musto (2007), *Un architetto dietro l'obiettivo. L'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, Napoli, Università degli Studi di Napoli «Federico II», pdf on line <http://www.fedoa.unina.it/1655/>.

Giuseppe Pagano, Gualtiero Daniel (1936), *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli.

Bernard Rudofsky (1964), *Architecture Without Architects*, Garden City, New York, Doubleday & Company.

Tracce di un patrimonio territoriale perduto

Nicoletta Nicolosi

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, nnicolosi@unict.it

Da un punto di vista dell'area vasta, il territorio della provincia di Catania, esteso circa 3500 km², è caratterizzato da un forte contrasto fra le aree montane e pedemontane dell'Etna e la vasta pianura alluvionale. La Piana di Catania, forse l'unica vera pianura della Sicilia, soprattutto dal punto di vista dell'estensione territoriale, ha avuto origine dalle alluvioni del fiume Simeto e dei suoi principali affluenti. Delimitata ad ovest dai Monti Erei, a sud dagli Iblei, a nord dagli estremi versanti dell'Etna e ad est dal mare Jonio, l'area comprende anche alcune zone collinari. L'area territoriale del bacino di alimentazione del fiume Simeto, maggior fiume siciliano per estensione di bacino idrografico che si estende su una superficie di circa 4.000 Km², presenta una conformazione geologica e strutturale estremamente complessa, determinata da sovrascorrimenti tettonici che hanno interessato negli anni la maggior parte delle formazioni geologiche affioranti. La vulnerabilità alluvionale di quest'area costituisce un sistema complesso ed è diretta conseguenza di variabili condizioni che ne favoriscono localmente l'instaurarsi di processi di deterioramento della qualità delle risorse idriche tali da rendere necessario il Piano di Tutela delle Acque della Regione Siciliana. L'elemento che sembra però di maggiore rilievo è la diffusa presenza di derivazioni abusive delle acque del fiume portate avanti sia con pompe che con vere e proprie opere idrauliche non autorizzate.

Riserva Naturale Oasi del Simeto

La Riserva Naturale Orientata Oasi del Simeto (sino al 1975 individuata come Oasi di protezione faunistica) situata alla foce del fiume omonimo, è stata istituita con D.A. del 30/5/1984 con relativo regolamento che ha avuto attuazione con D.A. 30/5/1987. L'Oasi si estende per circa 2.000 ettari, interessa il Comune di Catania ed è gestita dalla Provincia Regionale di Catania. Zona umida estremamente importante in quanto tappa fissa delle rotte di tante specie di uccelli migratori, un tempo era costituita da una palude estesissima che venne drenata e prosciugata nell'immediato dopoguerra per la presenza della malaria. La Riserva comprende l'area della foce e le golene del fiume Simeto, le aree dunali della costa jonica, le zone palustri e gli stagni salmastri denominati sa-

latelle, l'area umida della depressione di lago Gurnazza e lo specchio di acqua dolce del lago Gornalunga. La Riserva comprende inoltre alcune aree agricole ed aree urbanizzate, interessate da insediamenti per residenze stagionali prevalentemente abusivi. All'interno dell'area perimetrata, la Zona A di Riserva Integrale presenta un'estensione pari a circa 448 ettari mentre la Zona B di Preriserva si estende per circa 1.360 ettari. L'area della foce del Simeto, oltre ad essere un'importante stazione ornitologica, ospita un insieme di habitat di rilevante valore geobotanico e naturalistico; la vegetazione naturale presente in tutta l'area dell'Oasi è quella tipica degli ecosistemi umidi costieri.

Nonostante la sua importanza lo scarso interessamento da parte della gestione amministrativa durante gli anni, ha determinato un ingente danno ecologico all'interno dell'Oasi. Queste aree hanno subito, dagli inizi degli anni '90 del secolo scorso, un processo di graduale impoverimento legato ad una serie di concause connesse a differenti problematiche in cui l'ambiente ed il paesaggio sono stati compromessi in maniera critica.

Il concetto di tutela storicamente è legato al vincolo. Funziona?

L'intera Riserva naturale Orientata è sottoposta ad un vincolo paesaggistico di tutela di livello 3. La tutela e la valorizzazione di questo patrimonio paesaggistico devono essere perseguiti attraverso misure orientate alla conservazione del patrimonio naturale ed interventi di manutenzione e rinaturalizzazione delle formazioni vegetali al fine del potenziamento della biodiversità, miglioramento della fruizione pubblica e recupero ambientale. Tutto ciò, secondo le indicazioni del sistema vincolistico vigente, dovrebbe attuarsi attraverso la valorizzazione dei percorsi panoramici con individuazione di itinerari finalizzati alla fruizione dei beni naturali e culturali.

Per gli agglomerati abusivi esistenti i piani di recupero urbanistico dovrebbero prevedere l'eliminazione di quelle strutture che appaiono incompatibili, per ragioni naturalistiche e paesaggistiche, con le finalità istitutive della riserva, contenere altresì prescrizioni in rapporto alla tipologia costruttiva e all'ambientazione delle costruzioni nonché una

disciplina specifica relativa ai limiti ed alle caratteristiche di manufatti necessari alle attività agricole e garantire infine la piena salvaguardia degli ambienti umidi presenti nell'area di protezione (pre-riserva).

Il processo di dialogo e di riflessione tra le comunità, ha accompagnato attraverso tavoli di lavoro partecipati e occasioni di confronto attivate dalle Istituzioni del territorio, l'iter di costituzione del Patto del Fiume Simeto i cui Comuni siciliani interessati sono: Adrano, Belpasso, Biancavilla, Centuripe, Motta S. Anastasia, Paternò, Ragalna, S.M. di Licodia, Regalbuto, Troina.¹

Il percorso intrapreso dalla Comunità della Valle del Simeto ha avuto inizio da lontano e non senza difficoltà. Nonostante ciò la comunità in azione ha saputo, negli anni, condividere valori e voleri e costruire in maniera democratica una visione diversa di futuro. Tale dialogo collettivo ha condotto, nell'aprile 2012, alla firma di un Protocollo di Intesa, da parte di Amministrazioni e associazioni, con unico scopo quello di giungere alla redazione di un Patto di Fiume per la difesa e valorizzazione della Valle del Simeto.

Il Patto per il Fiume Simeto fa parte della grande famiglia degli Accordi di Paesaggio e, in linea con la Direttiva 2000/60/CE sulla Gestione Comunitaria delle Acque, si configura come un documento programmatico di sviluppo, sottoscritto volontariamente da tutti i soggetti che si vogliono impegnare nella costruzione di un futuro ispirato ai principi di sostenibilità ambientale, economia e sociale.

Il Patto Del Fiume Simeto

Il Patto, un piano di natura contrattuale, nasce il 18 maggio 2015 nella sede del Rettorato di Catania. L'Ateneo, i comuni etnei di Adrano, Biancavilla, Belpasso, Motta Sant'Anastasia, Ragalna, Santa Maria di Licodia, i comuni ennesi di Centuripe, Regalbuto, Troina, il consorzio di Bonifica di Enna e il presidio partecipativo del Patto di Fiume Simeto stipulano ufficialmente il Patto. Verranno sostenute e implementate azioni di salvaguardia, tutela attiva e valorizzazione del patrimonio naturalistico, ambientale, culturale, sociale ed economico della Valle del Simeto, attraverso pratiche di cittadinanza attiva volte alla cogestione respon-

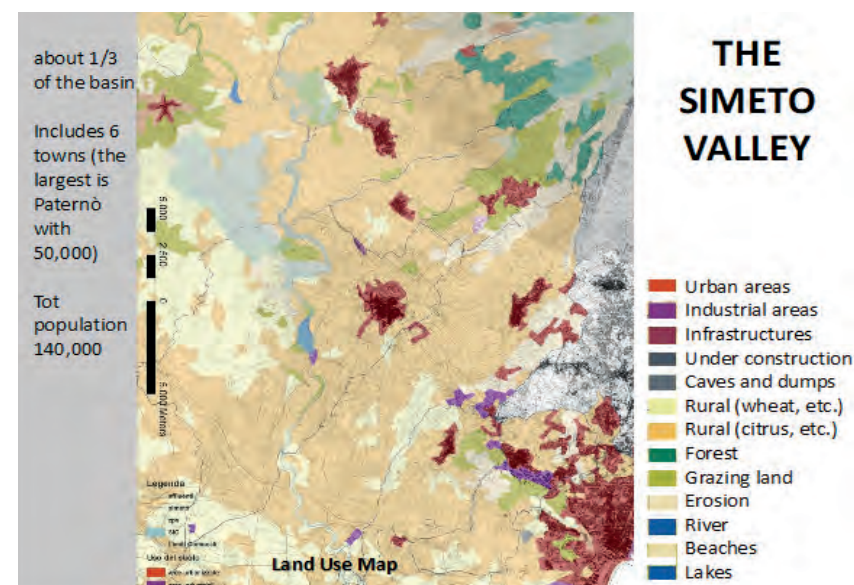
sabile e partecipata dell'intero territorio con obiettivi precisi per quanto riguarda i profili urbano-territoriale, paesistico, idrologico, ecologico, economico e socio-culturale, oltre che dei suoi ecosistemi rappresentativi. Il documento identifica: principi, azioni concrete e singole per la promozione dello sviluppo della Valle del Simeto in un'ottica ambientale, economica e sociale. La finalità del Patto è stata quella di migliorare la qualità della vita delle specie antropiche (viste come interdipendenti dalle altre specie viventi e dalle risorse naturali della Valle) incrementando le opportunità (lavoro, cultura, rapporti sociali e affettivi) per vecchi e nuovi abitanti attraverso: la rilettura di valori ed errori del passato; la riconfigurazione delle politiche e delle pratiche dell'abitare sulla base di un principio di ricucitura del rapporto tra uomo, società e ambiente; l'attuazione dei principi dell'economia sostenibile e solidale (riuso, riciclo, inclusione sociale, emancipazione); la rigenerazione del rapporto tra le attività insediate ed il sistema fiume, inteso non solo come asta fluviale ma considerato lungo tutta l'ampiezza del suo territorio (componenti ambientali, sociali, produttive, ecologiche, ecc.), attraverso un sistema di valori e regole condivise.

Le azioni da mettere in campo, in parte già avviate spontaneamente da vari attori del territorio, hanno focalizzato la necessità di attuare progetti e strategie integrati e partecipati, realizzati nella valorizzazione delle tradizioni e delle innovazioni connesse alle opportunità che le tecnologie (Information Communication Technologies -ICTs) offrono.

Proposta progettuale in ambito didattico

Occasione di confronto è stato il piano di città ecologica agraria realizzata a Bahia (Brasile) nel 2011 2 che ha visto un primo passo avanti nello sviluppo di una fattoria biologica di 11.000 ettari e di una comunità agricola sostenibile.

La proposta vuole rappresentare un'opportunità per la conservazione degli *habitat* esistenti; uno sviluppo responsabile per la comunità sostenibile negli ecosistemi sensibili di questo territorio della Regione siciliana, abbracciando anche concetti di sostenibilità per l'ambiente co-struito, naturale e sociale.





La strategia progettuale e la conservazione rispondono alla sensibilità ecologica del sito. Il progetto generale ha voluto adottare un approccio innovativo per anticipare la conservazione ecologica prima dello sviluppo. Inizialmente sono stati identificati percorsi di drenaggio idrologico ecologicamente sensibili ed una rete di verde preservato è stata sviluppata per fornire corridoi verdi naturali.

Altro referente è stato individuato nel progetto di una Biblioteca degli Alberi proposta a Milano tra il 2006 ed il 2018³. Il parco, terzo nella città per grandezza, ha funzione di connettore urbano, *campus* culturale e giardino botanico. I percorsi sono stati tracciati in diverse aree (residenziali, commerciali, governative) attorno al sito, creando una griglia di connessioni che si sovrappongono e si incrociano l'una con l'altra. Questi percorsi, insieme ai campi irregolari residui nella zona centrale, superano i dislivelli creando pareti sonore e ponti. La rete dei tracciati lineari che attraversa il parco, consente facile accesso e permeabilità all'interno dell'area.

Dopo un primo momento di analisi la proposta ha messo in luce sette fasi progettuali differenti. Fase 1: individuazione di polarità esistenti e potenziali tra di loro connesse (centro Polifunzionale Torre Allegra, foce del fiume Simeto, villaggio Primosole beach, castello del Duca di Misterbianco e sottoponte); fase 2: intersezione dei due ideogrammi e adozione di un collegamento tra il sottoponte e il centro polifunzionale che permette la creazione di un'area da cui muovere la costruzione della griglia secondo il metodo progettuale che Ferrater utilizza a Barcellona nel giardino Botanico; fase 3: griglia strutturata in sottomultipli tali da disporre di uno strumento reale per il controllo delle forme. Il limite della superficie è stato considerato "come spessore e non come un tratto" (Gillet Clement); fase 4: la griglia diventa strumento di controllo su una parte della superficie dell'Oasi ma non si sostituisce a quella; considerando le caratteristiche orografiche più significative, la griglia si modifica e si adatta al suolo esistente; fase 5: la lettura dei percorsi già esistenti ci ha permesso di analizzare i rapporti e le relazioni in atto tali da comprendere quali sarebbero stati quelli utili al progetto e quali quelli da modificare; fase 6: a completamento dei percorsi esistenti ne sono

stati inseriti di nuovi che hanno permesso l'accesso e l'attraversamento di specifiche parti di paesaggio delimitate dall'Oasi del Simeto; fase 7: individuazione e cernita dei percorsi esistenti e di nuova progettazione.

I Nodi progettuali

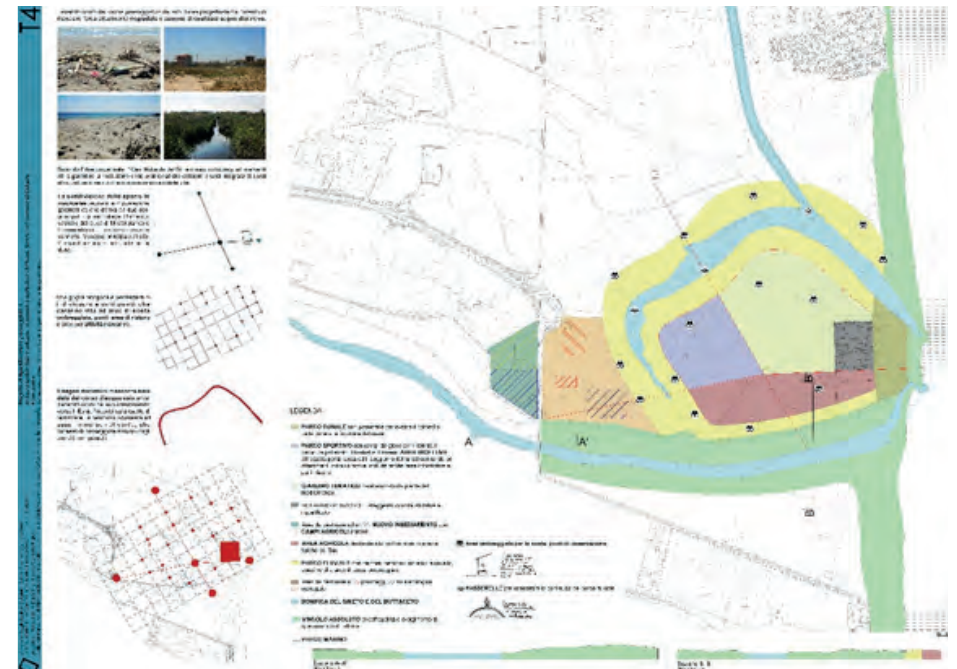
Le Dune: presenti all'interno dell'area, diverse volte manomesse dall'uomo, compromesse dall'abusivismo edilizio ad esse limitrofo e dai movimenti della terra. L'ecosistema dunale è un sistema elastico che tende a ricostruirsi. Il tempo insieme all'azione mirata da parte dell'uomo possono contribuire ad una radicale riqualificazione dell'ambiente dunale e del paesaggio circostante.

I Percorsi: la sinuosità dei percorsi è data dalle forme naturali ed organiche del terreno, ma sono presenti anche riferimenti geometrici specifici che, attraverso la loro modulazione, hanno permesso di creare una logica costruttiva che ne ha facilitato la lettura anche in sezione.

Punti di osservazione e sedute: passerelle in legno che comprendono piattaforme rialzate per il *birdwatching* che consentono la vista da specifici punti di osservazione sull'area.

Pareti e tetti verdi: un sistema di vegetazione rampicante appoggiato ai balconi e alle pareti rigenera l'immagine del quartiere esistente degradato. L'idea è quella di reintrodurre diverse specie autoctone di piante e fiori selvatici sul tetto verde e sul sito al fine di proteggere l'ecosistema locale e contestualmente di incoraggiare lo sviluppo partecipativo, creando un tessuto sociale e familiare e promuovendo il potenziale uso di acqua piovana riciclata capace di aumentare la biomassa vegetale e la qualità dell'aria.

Giochi e sedute: ispirato dagli attributi esistenti del sito, l'approccio è stato quello di creare un ambiente immersivo mantenendo le scelte di design circoscritte ad una semplice gamma di materiali ed elementi naturali. La proposta botanica è stata caratterizzata da tracce e sentieri che si snodano tra alberi densamente piantati. Avventurarsi attraverso il bacino d'acqua, farsi strada attraverso la vegetazione in un percorso di equilibrio.



Pavimentazione: la strada diventa uno spazio condiviso, il suo disegno vuole conciliare i molteplici usi che vi sono espressi.

Note

- ¹ Nota "Strategia Nazionale Aree interne Regione Siciliana Area prototipale sperimentale Simeto-Etna". Bozza di strategia.
- ² Nota Supermass Studio, Gaone, Buro Happold Engineers e Samach + Seo Architects, Città Agraria, 2011.
- ³ Nota arch. P. Blaisse (Inside Outside Studios) insieme a Studio Giorgetta.

Didascalie

- Fig. 1: La Valle del fiume Simeto @ Saija Laura
- Fig. 2: Valle del fiume Simeto, processo di intensa urbanizzazione. @ Saija Laura
- Fig. 3: Area individuata dalla Riserva Orientata Oasi del Fiume Simeto. Edificazione abusiva sulla foce del Fiume @ Saija Laura
- Fig. 4: progetto di riqualificazione paesaggistica, restauro ambientale e sviluppo economico della foce del fiume Simeto nel comune di Catania. Morfogenesi del progetto. Docente: prof.ssa Zaira Dato, prof. Fausto Nigrelli, collab. alla didattica: arch. Nicoletta Nicolosi, arch. Sandra Saviotto, arch. Giuseppe Mangiafico, studenti: E. Chines, G. Linguanti, R. Sorge

Bibliografia

- Saija L. (2018) *"From Ecosystem Services to Ecological Devices: The Coped Summer School Experience In The Simeto River Valley, Italy"*. In *Journal of Urban Management*;
- Saija L., Pappalardo G. (2018) *"An argument for action-research inspired participatory mapping"*. In *Journal of Planning Education and Research (JPER)*;
- Occhipinti F. (2017), *Per un parco agricolo in riva al mare*, prefazione Gilles Clement, Siracusa;
- Saija L. (2016) *"Ricerca-Azione: Il Patto di Fiume Simeto, tre anime e gli anticorpi"*. In *Sentieri Urbani* n 21, dicembre, pp. 52-58;
- Clément G. (2016) *Manifesto del Terzo paesaggio*, F.De Pieri a cura di Quodlibet;
- Saija L. (2012) *"Proactive Conservancy in a Contested Milieu: From Social Mobilization to Community - Led Resource Management in the Simeto Valley (Sicily, Italy)"*. *Journal of Environmental Planning and Management*;
- Paolo G. Albano Testi e cartografie a cura di: Paolo G. Albano, Remo Bertani, Kim Bishop, Maurizio Bonasera, Roberta Brunelli, Giovanni Cafiero, Antonio Condorelli, Matilde Costa, Paola Cozzo, Giuseppe Frangiamone, Lisa Gelhaus, Giovanni Leonardi, Giuseppe Lo Pilato, Luciano Messori, Pierluigi Molducci, Paolo Rigoni, Fausto Ronsisvalle, Riccardo Santolini, (2010), *Piano di Gestione del sito "Fiume Simeto" Sintesi tecnica*,

Bologna, Realizzazione a cura di NIER Ingegneria SpA;

Preziosi M. a cura di (2007) *Carlos Ferrater: opere e progetti*, Milano ed. Mondadori

Electa collana Documenti di architettura;

Inventario delle regolamentazioni legate alla Rete Natura 2000. Decreto 17 ottobre 2007 n. 184 Ministero dell'Ambiente e della Tutela del Territorio e del Mare;

G.A.L. (Gruppo di Azione Locale) Terre dell'Etna e dell'Alcantara - Piano di Sviluppo locale (approvato con D.D.S. n. 1895 del 10-12-2004 ed aggiornato al 29-04-2005)

Dato Toscano Z. (2002) *La costa ed il retrocosta nella Sicilia orientale, un laboratorio progettuale sulle aree del Mediterraneo*, Gangemi;

Nicolosi N. (2017) *Librino: la rigenerazione di un limite urbano ed il contributo di Giacomo Leone*, sta in: Dato Toscano Z., Cortesi I., Arezzo di Trifiletti C., *Il vivere periferico*, Officina edizioni;

Linee Guida del Piano Territoriale Paesistico Regionale (D.A. n. 6080 del 21/05/1999).

Sitografia

- <https://pattosimeto2013.wixsite.com/pattodelsimeto/progetto>
- <http://www.supermassstudio.com>
- <https://www.insideoutside.nl/>

Strategie di sovrascrittura: nuovi ordini e relazioni sul/nel litorale Domitio

Ciro Priore

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, cultore della materia, ICAR 16, ci.priore@studenti.unina.it

Martina Russo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, cultore della materia, ICAR 16, martina.russo7@studenti.unina.it

Il presente scritto, muovendosi dall'esperienza svolta in tesi di laurea condivisa, vuole provare ad individuare una possibile strategia di intervento alternativa per la risignificazione di territori campani fortemente degradati e trascurati sul piano politico e sociale negli ultimi decenni. Per onestà intellettuale bisogna però precisare che, proprio mentre scriviamo, l'assessore regionale Bruno Discepolo sta presentando pubblicamente attraverso un laboratorio di pianificazione partecipata, il *'Masterplan del Litorale Domitio-Flegreo - dal preliminare al programma integrato di valorizzazione'*. Questo, peraltro, conferma come il litorale Domitio, caso studio della nostra tesi di laurea, appaia paradigmatico ed esemplificativo di molti caratteri che contraddistinguono territori di questo tipo. La nostra ipotesi è che se i luoghi che appartengono al litorale Domitio, pur persistendo nella loro condizione di scarto, riescono a suscitare immaginari forti e generativi, si potrebbe provare a disporne come materiale di progetto. Accanto alle indispensabili attenzioni della politica pianificatoria, tali immaginari potrebbero concorrere ad individuare strategie per valorizzare potenziali che ci appaiono presenti ma inespressi. Nel presente scritto tenteremo di individuare un livello di significato altro con l'ausilio dell'immaginario di altri ambiti culturali che, a nostro parere, innestandosi su un materiale fino ad oggi ritenuto inutilizzabile, potrebbe contribuire a dare una linea di narrazione capace di concorrere alla sua riattivazione. Manipolando immaginari desunti dal cinema che molto si è interessato negli ultimi decenni a questi luoghi, e generando immagini/icone, le comunità e i progettisti che dovessero cimentarsi con proposte su questi territori potrebbero disporre criticamente dello scarto come 'patrimonio' non più fallito ma, auspicabilmente, caricato di futuro.

Fuoco d'artificio

Percorrere il litorale Domitio è come 'fare zapping' tra una moltitudine di condizioni paradossali: una serie di spazi dal programma interrotto che conservano lo spettro di un sogno fallito seguono altri in cui il programma è completamente legato da ogni logica di pianificazione. Si tratta di un sistema territoriale costiero che si sviluppa tra il promontorio di Monte

di Procida e quello di Gaeta e che è stato edificato in un lasso di tempo estremamente breve tra gli anni sessanta e settanta, quasi interamente per iniziativa privata, sostanzialmente con le stesse modalità speculative finalizzate a fare cassa a partire dalla evidente vocazione turistica. Il litorale Domitio, così come lo conosciamo, si è stratificato partendo da una sostanziale condizione di tabula rasa che, in meno di dieci anni, vede l'identità debole e tranquilla dei campi coltivati e paludosi totalmente soppiantata da quella più eccentrica e rumorosa dei villaggi turistici e degli stabilimenti balneari. Come un spettacolo pirotecnico, il litorale Domitio, dopo un'esplosione istantanea, si è spento lentamente in una nube puzzolente di zolfo, difficile da respirare. A partire dagli anni ottanta, infatti, una reazione a catena di eventi drammatici ha investito il litorale: da un lato il bradisismo di Pozzuoli e poi il terremoto in Irpinia che hanno aumentato la domanda abitativa, dall'altro le inchieste sull'abusivismo che hanno di fatto decretato come illegali intere conurbazioni, hanno infranto quello che era nato come un sogno vacanziero italiano nella sua fase espansiva e ottimistica, trasformandolo rapidamente nel sistema caotico che oggi osserviamo. La svalutazione turistica del litorale, inoltre, ha portato a due effetti concatenati: la diffusione di edifici incompiuti e abbandonati in conseguenza del fallimento del programma originario (labile, ma comunque presente) e l'arrivo di nuovi cittadini abusivi che hanno approfittato della possibilità di disporre illegalmente di edifici abbandonati e case sequestrate in virtù del sostanziale disinteresse da parte della mano pubblica per questi luoghi. La condizione complessa a cui è stato costretto il litorale si è andata sommando ad un patrimonio edilizio che già nasceva non pianificato e progettato per essere abitato in maniera continuativa, in assoluta assenza di assistenza, in primis sul piano scolastico, sanitario e dei servizi. Ad oggi quello che resta è un territorio frammentato, fatto di isole che si affacciano su un limbo indefinito, ma dove forte, pur se violentata, è la presenza del sistema naturale originario. Gli scarti urbano-paesistici che ne sono risultati, uniti ai molteplici immaginari a cui essi rimandano, da un lato rendono difficile un approccio canonico di indagine con gli strumenti del progetto, dall'altro fanno del litorale Domitio un territorio di possibilità perenni

dove immaginare altre vie di sperimentazione progettuale. Quella del litorale Domitio oggi, è perciò una condizione al contempo congelata ma anche fluida: dopo il fallimento si è dovuto fare i conti con l'impossibilità concreta di modificare il territorio e quindi con il conseguente immobilismo che ciò ha determinato. Ma in virtù del suo essere anarchico ed informale, il territorio si è dimostrato fortemente flessibile: l'assenza di un programma ordinatore ha fatto sì che gruppi etnici eterogenei, attività ricettive, attrezzature sportive e per l'intrattenimento, basi militari, imprese agricole, oasi naturalistiche e organizzazioni criminali siano riuscite a convivere e a conquistare ciascuna una propria specifica fetta di territorio. Oggi, come nella Fedora di Calvino¹, il litorale si presenta come un 'multiverso' in cui tutte le realtà compresenti, diverse ed eterogenee, convivono con la memoria delle vite che hanno vissuto e che si sono tradotte in un tilt schizofrenico in cui il 'come-se-fosse' è diventata identità: potremmo quindi dire che ogni luogo sul litorale non è null'altro se non l'immaginario al quale rimanda o rimandava.

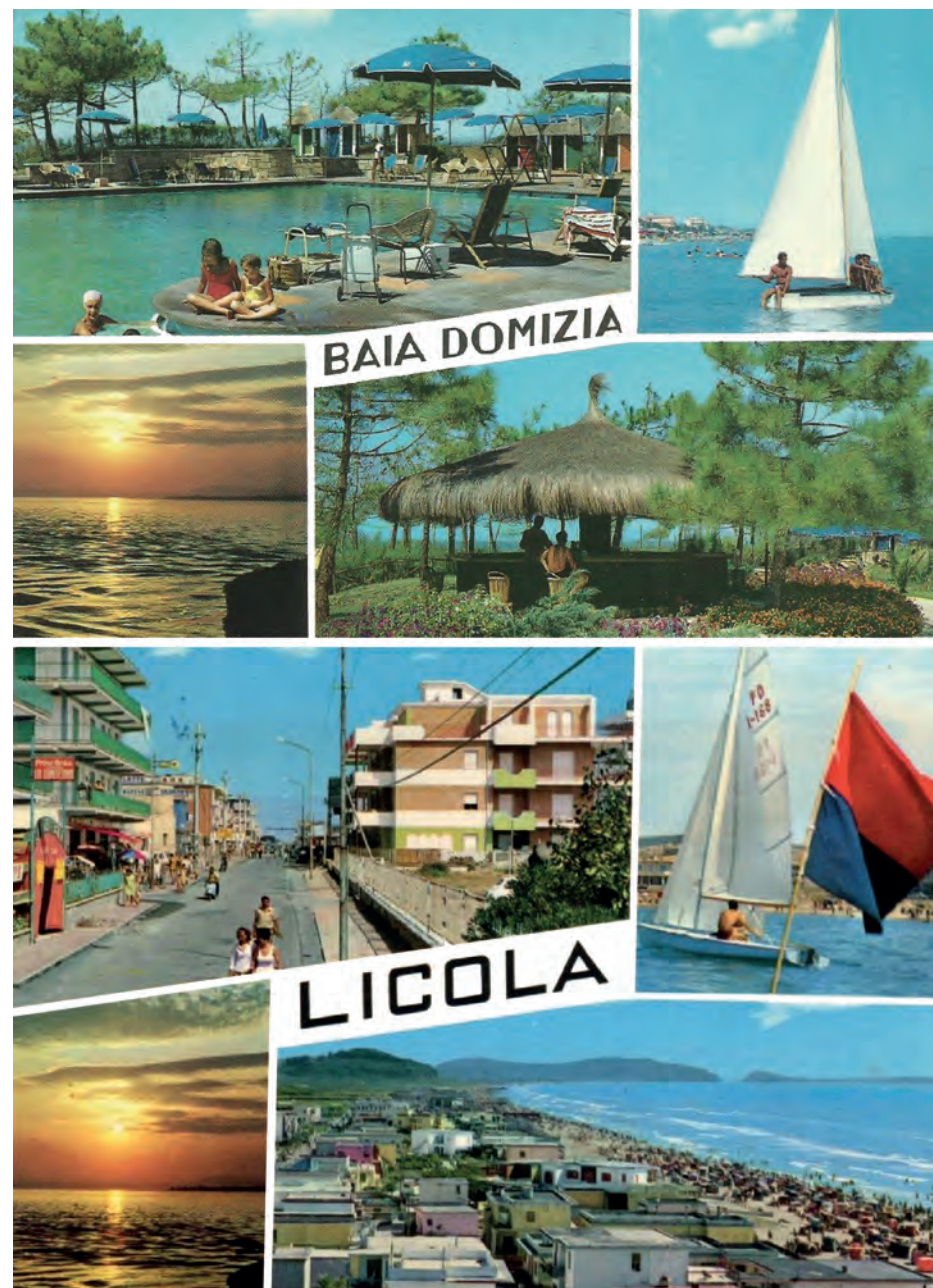
Territorio come testo, lacerato ma leggibile

Per sovrascrivere nuovi ordini e relazioni, bisognerebbe essere in grado di manipolare e di farsi manipolare contemporaneamente dall'ordinario e dallo straordinario, aspetti che in un territorio fallito spesso convivono. La ricerca di Venturi, Scott Brown e Izenour su Las Vegas² ci insegna che non esistono temi di primo e second'ordine ma, anzi, tutto ciò che con uno sguardo convenzionale può risultare ordinario, rischia di veicolare un messaggio altro, a volte più incisivo di quanto non sembri possibile. A partire dagli anni settanta le fotografie di Ghirri e di Shore³ così come i film di Wenders e Pasolini⁴ hanno inaugurato una stagione di interesse per tutto ciò che, pur essendo banale ed ordinario, riesce a far trasparire atmosfere e immaginari manipolabili se osservato con uno sguardo nuovo o semplicemente nuove inquadrature. Questa visione è stata assorbita da molti lavori cinematografici contemporanei ambientati sul litorale Domitio. In *Dogman* e ne *L'Imbalsamatore*, entrambi di Garrone, così come in *Indivisibili* di De Angelis o in *Fortapàsc* di Risi, il Villaggio Coppola è prepotentemente protagonista. Il cinema degli ulti-

mi anni ha difatto contribuito a costruire quello che potremmo definire come 'surrealismo Domitio', reinterpretando luoghi e scenari, talvolta aggiungendone di nuovi, rendendo in tal modo il litorale attore più che mera scenografia. L'arte, il cinema e la fotografia da un lato infatti estetizzano i luoghi banali e falliti divenendo nuovi strumenti di comprensione e accettazione dell'esistente, dall'altro sembrano suggerire nuovi possibili scenari. Analogamente alla Roma rappresentata da Piranesi in cui archeologia, mito e invenzione si intrecciano, o ai collage pittorici di Canaletto in cui le architetture palladiane ricreano l'immagine di una Venezia che non esiste ma che dà senso ulteriore alla Venezia concreta, così nella rappresentazione cinematografica del litorale Domitio possono trovare spazio tutte le visioni vere e verosimili che lo alimentano e di cui si alimenta. «Fabbricare delle immagini» come scrive Augé, è al tempo stesso «appropriarsi dello spazio e trasformarlo»⁵. Come un archeologo, l'architetto può riesumare criticamente l'immaginario potenziale di luoghi che non sembrano avere altro valore al di fuori della sola esistenza di coloro che lo abitano. Le mappe dell'artista/architetto Eugenio Tibaldi per il progetto *Seaside* costruiscono un nuovo paesaggio che certamente parte dall'osservazione critica del litorale Domitio ma che subito si trasforma in visione progettante. Tibaldi individua nuove icone, legge attentamente il testo che emerge dal litorale fino ad arrivare a definirlo come un intreccio di 'superluoghi': in contrapposizione ai 'nonluoghi', questi sono degli spazi fisici e mentali da dove si dipanano racconti, storie, esperienze. Leggendo il «territorio come palinsesto»⁶, si può dunque ricercare la memoria di eventi e forme che l'hanno trasformato, ma anche intenderlo come un soggetto che interagisce a piene mani con gli immaginari, le visioni e le possibilità di cui è stratificato.

Sovrascrivere

Un modello rigenerativo dovrebbe auspicabilmente stabilire nuovi ordini e mettere in piedi un network di relazioni reali o virtuali. L'introduzione di un piano programmatico che sovrascriva nuove gerarchie attraverso un'ampia infrastruttura territoriale di microprogetti e macrocollegamenti potrebbe essere, a nostro avviso, un'alternativa alla progettazione intro-





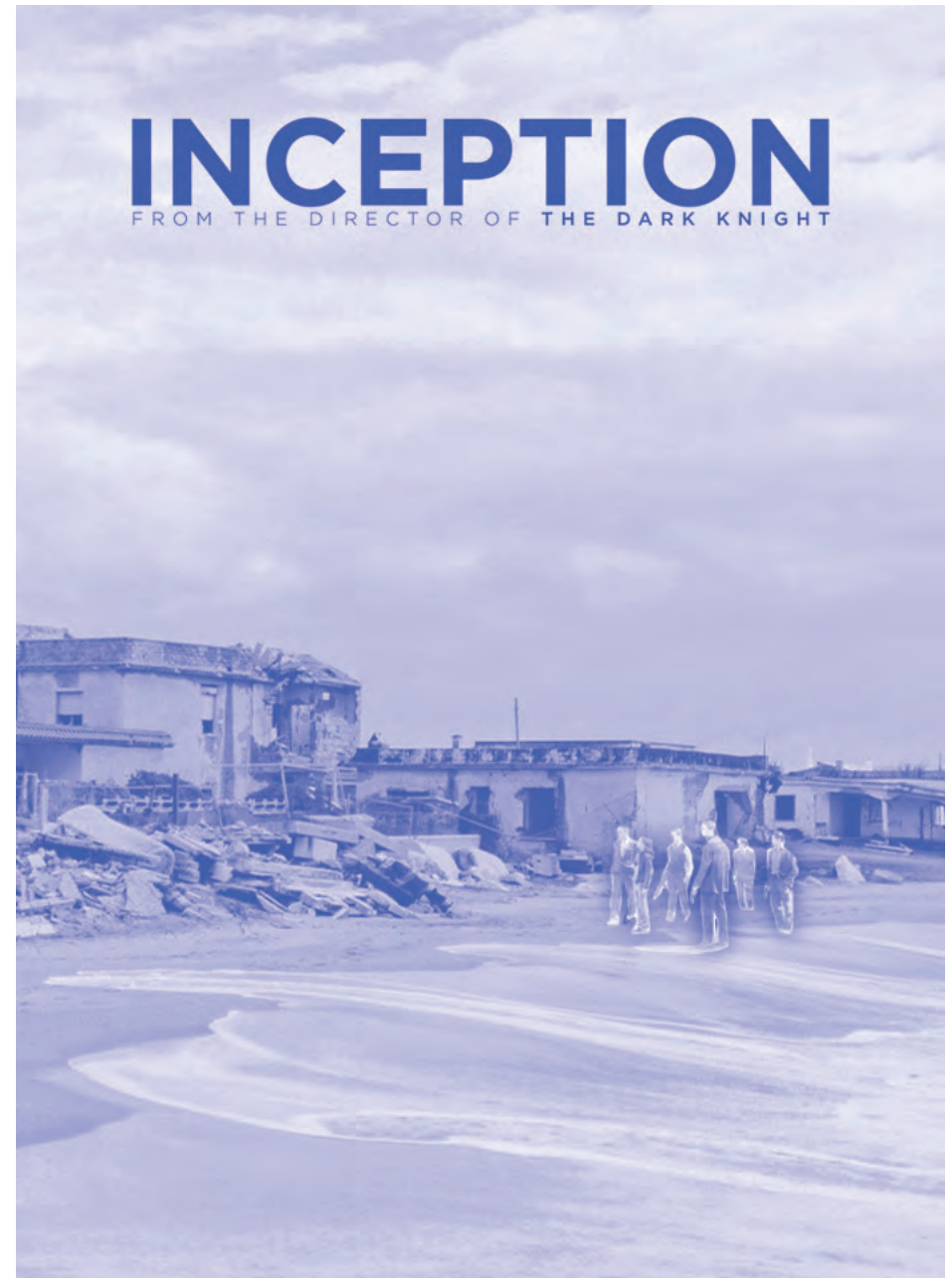
versa ed esclusivista oggi adottata. Il litorale avrebbe bisogno di nuovi luoghi condivisi con ritrovati caratteri condivisibili: i primi possono essere individuati negli scarti già ampiamente diffusi sul territorio (già al centro di un dibattito di rigenerazione), mentre i secondi possono essere ricercati a partire da quegli sguardi che ne hanno evidenziato un valore nuovo, fin'ora non espresso se non nella virtuale concretezza del cinema. Approcci contemporanei vicini a queste modalità di intervento si possono individuare, per esempio, nei lavori del collettivo belga Rotor Architecture: per la sistemazione del *Grindbakken*, una struttura in disuso sul molo di Ghent, hanno scelto di individuare e preservare trentasei tracce (graffiti, scritte, mufte, vecchie canaline) restituendolo come spazio pubblico, omaggio a sé stesso e alla sua specifica memoria. Ancora più interessante ci appare essere l'intervento *From up here, it's a whole other story* proposto alla biennale *Manifesta 12 Palermo* nel 2018. Rotor individua nei progetti residenziali falliti sul Monte Gallo il pretesto per innescare un cambio di prospettiva sulla città e il paesaggio circostante: ripercorrendo un'infrastruttura assopita di sentieri nascosti, mette in rete i telai incompiuti rendendoli macchine per osservare la città ed esplorare scenari possibili di interventi e reinterpretazioni nel suo rapporto col territorio. Lavorare sovrascrivendo infrastrutture territoriali può essere il pretesto sia per incorporare un nuovo immaginario (un nuovo filtro), sia per individuare relazioni differenti rispetto a quelle che persistono che per rovesciare le gerarchie consuete introducendo nuovi ordini. Il lavoro dello studio spagnolo Ecosistema Urbano sui network di Philadelphia o sugli *Eco-Boulevard* di Madrid sembra andare nella stessa direzione: individuano nei vuoti della città, in edifici pubblici in attesa di rigenerazione o in scarti abbandonati, la possibilità di introdurre nuovi catalizzatori capaci di sovrascrivere un'alternativa rete energetica, sociale, di comunicazione tra le parti della città rigida e bloccata.

Durante la nostra ricerca di tesi *Domitio Studios - Reinterpretare il Litorale*, un lungo processo di lettura critica ci ha indotto a chiederci se essere un'unica grande attrazione territoriale potesse essere il programma che sembrava mancare al litorale. La frammentazione di identità e immaginari sembrava dover essere ricostruita attraverso un piano strategico

composto da una nuova infrastruttura capace di ribaltare le relazioni spaziali esistenti e da un filtro reinterpretativo che, preso in prestito dal cinema, introduceva un nuovo ordine programmatico. In *Domitio Studios* gli scarti urbani vengono letti come set attuali o in potenza, vengono aperti alla disposizione dei cineasti per essere reinterpretati e quindi messi in rete attraverso una funivia per farli emergere come nodi centrali del processo rigenerativo. Insomma la tendenza ad essere degli studios e ad accogliere continue visioni cinematografiche emersa prepotentemente dalla nostra lettura critica, viene eretta a programma ordinatore e l'infrastruttura immaginata che la sostanzia, già necessaria a riconnettere pezzi di territorio troppo frammentati e separati, contribuisce a sovrascrivere le nuove gerarchie che sono stabilite sulla base di una scala di valori cinematografici. In questo modo si prova a modificare radicalmente il sistema di relazioni spaziali attualmente presente e ad unificare tutte le identità che convivono o si scontrano.

Architetto come interprete

L'approccio al progetto rigenerativo che abbiamo seguito vede l'architetto muoversi su un duplice binario: uno critico/analitico in cui opera servendosi della propria formazione insieme tecnica, umanistica e comunicativa, e un altro direzionale/procedurale in cui recepisce azioni e le gestisce o individua possibilità e le attiva col progetto. Parafrasando Geddes, potremmo dire che il territorio costruito «più che un luogo nello spazio è un dramma nel tempo»⁷. L'urbanista scozzese è stato forse il primo a comprendere l'importanza del progettista come figura capace di smuovere le coscienze collettive e accompagnare la città verso una comprensione autonoma, quasi anarchica, dei fenomeni urbani con lo scopo di ottenere una riprogettazione corale e partecipata. Geddes aveva una visione politica di una città in cui la capacità interpretativa e riflessiva di intellettuali e artisti potesse guidare la comunità verso un futuro alternativo. Questo approccio può trovare un'interessante applicazione sugli spazi residuali ed emarginati. La città abbandonata e immobile viene invasa da un doppio stimolo: uno reale e stabile che si concretizza in una rete di punti strategici, un sistema ampio e diffuso





di 'applicativi' urbani, e uno più onirico, quasi visionario, che tende a stimolare la fantasia collettiva sovrascrivendo un immaginario nuovo e verosimile. La nostra ricerca prova a dare un contributo a un territorio desolante e al contempo magnifico mettendo a punto esperienze progettuali e teoriche di carattere strategico e di indirizzo con un metodo più adattivo, a cavallo tra la grande e la piccola scala.

Note

- ¹ Italo, Calvino (2012), *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, cit, p. 31: «In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro.»
- ² R. Venturi, D.S. Brown, S. Izenour (2015), *Imparare da Las Vegas*, Macerata, Quodlibet.
- ³ Vedi *Uncommon Places* (1972-1979) di S. Shore; *Kodachrome* (1970-1978) di L. Ghirri.
- ⁴ Vedi *La Terra vista dalla Luna* episodio diretto da P. Pasolini, Productions Artistes Associés, 1967; *Paris, Texas* diretto da W. Wenders, Road Movies Filmproduktion, 1984.
- ⁵ Marc, Augé (2016), *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, cit, p. 108.
- ⁶ André, Corboz, "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n° 516, settembre 1985.
- ⁷ Luigi, Mazza (2016), "Cittadinanza e Diritto alla città in Patrick Geddes e Henri Lefebvre", in *Contesti città territori progetti*, n° 1, 2016, pp 18-35.

Didascalie

- Fig. 1: collage di cartoline anni settanta.
- Fig. 2: Lago Patria, foto di Martina Russo, 2017.
- Fig. 3: Locandina del film *Inception*, fotomontaggio su Bagnara di Castelvolturno.
- Fig. 4: *Domitio Pier*, progetto per una stazione della funivia sul porto di Pinetamare.

Bibliografia

- Giovanni, Corbellini (2016), *Lo spazio dicibile*, Siracusa, Lettera Ventidue.
- Rem, Koolhaas (2010), *Singapore Songlines*, Macerata, Quodlibet.
- Rem, Koolhaas (2015), *Delirious New York*, Milano, Electa.
- Jacques, Derrida (2011), *Adesso l'Architettura*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Gabriele, Mastrigli (2016), *Superstudio Opere 1966-1978*, Macerata, Quodlibet.
- Yona, Friedman (2016), *Utopie Realizzabili*, Macerata, Quodlibet.
- Marc, Augé (2016), *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gruppo Strum (1972), "Utopia Fotoromanzo", in *Casabella*, n° 368-369, 1972.
- Patrick, Geddes (1915), *Cities in evolution*, Londra, Williams & Norgate.
- Manuel, Orazi (2015), *Yona Friedman: The Dilution of Architecture*, Zurigo, Park Books.

Opere per la difesa dai rischi e luoghi urbani derivati nella città di Siviglia

Nicola Davide Selvaggio

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 14, nicoladavide.

selvaggio@poliba.it

In territori soggetti a rischio idrologico interpretare la relazione tra “forma costruita” della città e “forma naturale” della geografia è fondamentale per definire strategie di mitigazione dei rischi volte a rafforzare i caratteri costitutivi del patrimonio architettonico e paesaggistico che si va a trasformare.

In questo contesto, il ruolo che ha l'architettura è di indagare sul valore e la misura da attribuire alla struttura formale del sostrato fisico.

Riconoscere le forme strutturanti della geografia fisica, nella progettazione di opere di regimentazione e prevenzione dai rischi, significa mettere in forma tali morfologie naturali.

Spesso le opere realizzate, oltre ad assumere una funzione di salvaguardia e mitigazione rispetto al rischio, possono declinarsi secondo altre ragioni, più legate alla “misurazione” (misura dei luoghi) o alla costruzione di modalità “percettive” degli stessi. Le capacità di strutturazione possedute da queste architetture, alla scala dell'insediamento, sviluppa un lavoro sulla “misura” di questi elementi nella dimensione del “paesaggio aperto”.

Sovraintendendo a questi temi formali, diventa utile e necessario stabilire un ordine che sia in grado di costruire un sistema unitario più ampio che lavori sulle forme delle opere di difesa e sui tipi e le forme dei paesaggi e delle città.

Portate a questo grado di espressività, la costruzione di queste opere, solitamente pensate rispetto a una dimensione tutta “tecnica” di salvaguardia dal rischio, può diventare per il progetto di architettura un'importante occasione nella conformazione e nel rafforzamento dei caratteri della città e dei suoi paesaggi.

Il caso dei territori andalusi spagnoli bagnati dal fiume Guadalquivir e in particolare l'esempio della città di Siviglia sono un ottimo esempio di come un paesaggio urbano si sia strutturato e conformato grazie alla realizzazione di importanti opere di difesa dal rischio idrogeologico.

Siviglia e il bacino del Rio Guadalquivir

Il bacino idrografico del fiume Guadalquivir disegna a scala territoriale la più grande forma d'acqua andalusa essendo il corso idrico principa-

le della regione spagnola. Esso viene a trovarsi per quasi tutta la sua estensione in una condizione di pianura pedemontana. La idromorfologia dell'alveo del *Rio Guadalquivir* risulta avere in planimetria una condizione geometrica di tipo sinuoso-meandrica.

Grazie a tale conformazione idrogeologica l'"ansa fluviale", intesa come porzione di terra tra meandri fluviali contigui, ha favorito la costituzione dei più importanti insediamenti urbani andalusi (*Siviglia, Cordoba, etc*). In queste condizioni di tangenza o di interposizione tra le anse fluviali, le forme urbane e insediative risultano essere fortemente influenzate dalla idromorfologia di questo particolare territorio spagnolo.

Gli insediamenti costruiti scandiscono e segnano nel paesaggio le forme costitutive dell'acqua, esaltando le condizioni di densificazione tra le anse fluviali e conferendo ai luoghi una particolare morfologia derivata. Tali luoghi costruiti sono però soggetti a rischio idrogeologico connesso alla particolare condizione morfofluviale. Fenomeni esondativi nella piana alluvionale o erosivi delle anse e degli arginamenti naturali del *Rio Guadalquivir* costituiscono i più grandi fattori di rischio per questi luoghi. Le opere di difesa dal rischio idrogeologico di questi territori sono state per lungo tempo e ancora oggi uno strumento di progettazione del paesaggio e delle forme urbane derivate dalla difesa. A scala territoriale il bacino idrografico del *Guadalquivir* conta numerosissime (80 c.a) dighe e bacini (*Embalses*) collocati tra le *Sierra Morena* a Nord e la *Cordillera Betica* a Sud, e che di fatto rappresentano la prima grande difesa per il controllo dell'acqua del bacino idrico del *Guadalquivir* e di *Siviglia*. Il territorio disegnato da questa puntellata di grandi opere come dighe e bacini, perfettamente integrate nelle forme naturali montane, struttura i paesaggi della difesa idrica definendoli come luoghi della narrazione del patrimonio architettonico e paesaggistico montano andaluso.

Siviglia e i luoghi derivati dalla difesa dai rischi

La città più fortemente caratterizzata dalla morfologia fluviale del *Rio Guadalquivir* e dai suoi rischi annessi è quella di *Siviglia*.

Il caso della città andalusa, è un esempio di come la forma dell'acqua per la difesa dal rischio esondativo del *Guadalquivir* e la forma derivata

dell'insediamento urbano e periurbano abbiano trovato una soluzione felice nella descrizione di un ordine formale unitario.

Nel corso di quasi un secolo il corso del fiume *Guadalquivir* è stato sensibilmente deviato e trasformato. Tali operazioni sono da ricondurre sempre a una tecnica di intervento di sistemazione fluviale che prende il nome di "corda" o "drizzagno". Attraverso questa tecnica si costruisce un canale artificiale che tagliando i meandri fluviali, favorisce lo smaltimento delle piene esondative e migliora il deflusso delle acque. Nel caso di *Siviglia* queste grandi operazioni a difesa delle esondazioni ne hanno soprattutto definito la forma urbana, forma derivata dalla difesa dal rischio esondativo.

I tre grandi interventi di taglio di meandri fluviali o "*Cortas*" in spagnolo per la città spagnola sono stati la *Corta di Tablada*, *Corta di Triana* e la *Corta della Cartuja*. Attraverso queste tre grandi operazioni di sistemazione fluviale la idromorfologia del *Guadalquivir* si è totalmente modificata in relazione alla sua geometria naturale.

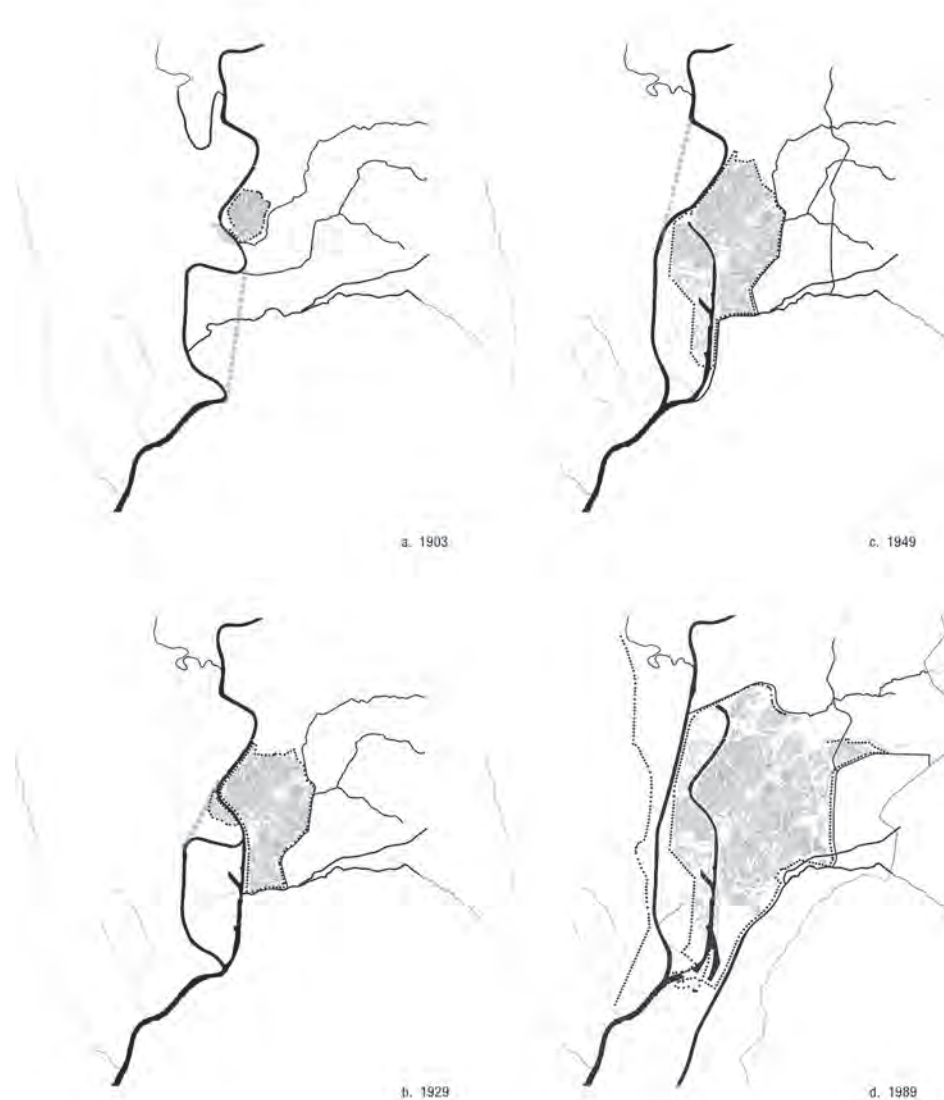
La *Corta di Tablada* (Fig. 1 a-b) è stata la prima grande opera di difesa per la città di *Siviglia* avvenuta tra il 1903 e il 1929. Fino ad allora il corso del *Guadalquivir*, ancora tutto naturale, vedeva collocare il primo nucleo urbano sivigliano nel meandro centrale dei cinque che ne disegnavano l'intorno fluviale. In questa posizione, ai bordi dell'ansa, sorgeva anche il primo porto fluviale. Causa rischio esondativo dovuto alla posizione di arenale su cui si veniva a trovare, si scelse di progettare e costruire un canale artificiale che per più di 6 km tagliava il grande meandro a Sud di *Siviglia*. Grazie alla costruzione di quest'opera si può spostare il porto fluviale sul nuovo canale, più sicuro e navigabile. Si costruiscono anche le prime arginature del vecchio molo urbano a difesa della città. I nuovi muri di difesa, costruiti sulle nuove geometrie fluviali, definiscono la nuova forma urbana e la conseguente espansione di questa fase. I luoghi che si vengono a creare sono fortemente caratterizzati da questi interventi. Nel vecchio molo (*Antigo Muelle de Sevilla*) si realizza un argine litico gradonato verso la città e un grande muro argine sull'altra sponda fluviale (Fig. 2) a difesa del quartiere di *Triana*. Le nuove forme degli argini rinnovano il carattere che questa stanza urbana definisce

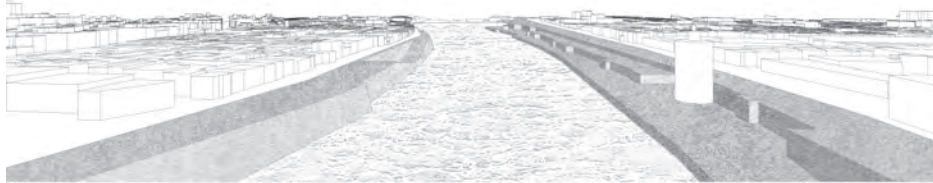
con l'acqua, permettendo condizioni di affaccio dai luoghi sicuri della difesa e costruendo terrazze urbane sulle arginature del fiume (Fig. 3). Con la *Corta di Triana* (Fig. 2 b-c), che prende il nome dall'antico quartiere prima citato e unico nucleo urbano al di là del fiume e del centro storico di Siviglia, tra il 1929 e il 1949 si esegue l'operazione di taglio del secondo meandro a Sud di *Siviglia*. Si costruisce il secondo canale artificiale a continuazione della direttrice naturale del fiume a Nord. Tale operazione di taglio permette per la prima volta che i nuovi muri di difesa vengano costruiti nelle nuove aree alluvionali derivate dai canali artificiali. Il nuovo corso d'acqua descrive un fiume non più in tangenza alla città, ma nella città.

La deviazione per canalizzazione infatti restituisce alla forma urbana varie aree dove la città può crescere ed espandersi. Tale espansione è però sempre controllata dalle geometrie strutturanti dei nuovi muri di difesa. La costruzione di numerosi ponti per la connessione delle due aree urbane formatesi racconta questa nuova condizione di una città con il fiume al centro. Attraverso la costruzione di strade o ferrovie che corrono sui nuovi grandi muri di terra per le esondazioni fluviali, i luoghi urbani, risultano ancora fortemente connessi alle forme della difesa.

Tali forme della difesa quasi obbligano nei loro limiti la crescita urbana, a fronte sia di una maggiore sicurezza, definendo aree sicure dal rischio, sia di una chiara strutturazione urbana derivata.

In occasione della *Expo del '92*, tra il 1972 e il 1989 si effettua l'ultima-grande deviazione del fiume con la *Corta de la Cartuja* (Fig. 2 c-d). Il nuovo canale artificiale per un'estensione di quasi 8 km, permette di liberare dal rischio esondativo la grande ansa naturale rimasta a nord di Siviglia per la costruzione della nuova Esposizione Universale. Si realizzano ulteriori e imponenti muri di difesa in un ambito più territoriale che urbano, anche a causa della crescente estensione della città. Il nuovo corso del *Guadalquivir*, regimentato con arginature artificiali di terra ad est e ovest dell'alveo, occupa tutta la piana fluviale fino ai piedi dei monti che la definivano. Il vecchio corso del fiume invece viene a trovarsi ora in una condizione di darsena fluviale che scorre nella città, interrotto dalla deviazione del canale della *Cartuja*. I luoghi che erano della diesa





di questi spazi, perdono il carattere difensivo e si conformano e rinnovano come luoghi urbani sull'acqua.

L'evoluzione morfologica del *Guadalquivir* ha visto la costruzione di grandi opere di difesa quali muri, argini e drizzagni, architetture difensive dalle grandi forme che, conferendo una nuova identità al paesaggio fluviale del *Guadalquivir* di *Siviglia*, ne hanno rinnovato il carattere.

L' Interpretazione delle forme del territorio attraverso le opere di difesa, e la ricostruzione del territorio dove necessario, ha definito la crescita urbana della città di *Siviglia*, che è di fatto strettamente collegata alla sua difesa e alla costruzione dei luoghi da essa derivati.

Didascalie

Fig. 1: Evoluzione morfologica e urbana della città di Siviglia derivata dalla difesa dalle esondazioni del Guadalquivir. Costruzione della Corta de Tablada (a), Corta de Triana (b) e Corta de la Cartuja (c). Siviglia contemporanea (d).

Fig. 2: Vista assometrica del Muelle Antiguo di Siviglia con le arginature litiche in evidenza.

Fig. 3: Vista prospettica del Muelle Antiguo di Siviglia.

Bibliografia

Antonio Barrionuevo Ferrer (2005), *Sevilla. Las formas de crecimiento y construcción de la ciudad*, Siviglia, IUCC.

Antonio Barrionuevo Ferrer, Thilo Gumbsh (2018), *Canal del Guadalquivir. obra, fecundación de la Tierra, Paisaje*, Siviglia, Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. Confederación Hidrográfica del Guadalquivir.

Antonio Pinero Valverde, Victoriano Sainz Gutierrez (2004), *Puerto y Ciudad*, Siviglia, Secretariado de Publicaciones de E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

Pablo Arias Garcias, Luis Recuenco Aguado, (1999), *Consideraciones Sobre la Nueva Ciudad Sevilla Ante la revisión de su Planamiento*, Siviglia, Secretariado de Publicaciones de E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

Carlo Ravagnati, Giancarlo Motta (2008), *Alvei Meandri Isole e altre Forme Urbane*, Bologna, Collana di architettura Franco Angeli.

Navarra Marco (2012), *Abiura dal Paesaggio. Architettura come trasposizione*, Genova, Il Melangolo.

Carlo Moccia (2012), Firenze, *Ksour*, Aion edizioni.

Carlo Moccia (2016), Firenze, *Realismo e Astrazione*, Aion edizioni.

Matera, analisi di resilienza urbana

Aurelia Sole

Università degli Studi della Basilicata, SI – Scuola di Ingegneria, professore ordinario, ICAR 02, aurelia.sole@unibas.it

Ruggero Ermini

Università degli Studi della Basilicata, DiCEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, professore associato, ICAR 02, ruggero.ermi@unibas.it

Raffaele Albano

Università degli Studi della Basilicata, SI – Scuola di Ingegneria, assegnista di ricerca, ICAR 06 - ICAR 02, raffaele.albano@unibas.it

Leonardo Mancusi

RSE S.p.A. Ricerca sul Sistema Energetico – Dipartimento Sviluppo Sostenibile e Fonti Energetiche, leonardo.mancusi@rse-web.it

L'analisi dell'area urbana di Matera, condotta confrontando l'andamento dei deflussi superficiali relativi a molteplici scenari pluviometrici e di assetto urbano, ha consentito di valutare gli impatti delle trasformazioni operate sul territorio. In particolare, esprimendo attraverso opportuni indicatori le variazioni dei principali parametri idraulici (altezze, velocità, portate) che hanno immediata conseguenza sulle condizioni di fruibilità e pericolosità dei luoghi urbani.

Impatti dell'urbanizzazione

L'espansione degli spazi urbani produce, generalmente, un aumento delle aree impermeabili ed un'espansione delle reti di drenaggio artificiali; ciò determina modifiche sostanziali nell'entità e nella rapidità dei fenomeni di deflusso superficiale che si verificano in occasione di eventi pluviometrici critici (Dams et al. 2013, Fox et al 2012). La presenza di superfici meno permeabili fa crescere la quantità di precipitazione che si trasforma in deflusso superficiale, in quanto si riduce l'infiltrazione, e modifica i tempi di sviluppo dei fenomeni, in quanto vengono alterati i percorsi seguiti dalle particelle d'acqua (forme, pendenze, scabrezze). L'idrologia urbana concentra sempre più la propria attenzione su tali aspetti e cerca di mettere a punto tecniche per contrastare tali fenomeni (Hirshman et al 2008), anche affrontando il conseguente fenomeno del crescente inquinamento dei deflussi (Taylor et al 2009) e del carico che questi rappresenta sui corpi idrici ricettori (Fletcher et al 2013).

Il contesto materano

Il contesto materano, nel tempo, è stato sede di notevoli trasformazioni (Ermini et al 2010) con cospicui aumenti della popolazione e un incisivo sviluppo urbanistico che hanno determinato conseguenti aumenti del consumo di risorse (suolo, acqua).

Il sistema abitativo originario, nel suo ordine preesistente corrispondeva alle sole aree dei quartieri dei Sassi Barisano e Caveoso e fondava la sua struttura insediativa sull'attenta regimazione delle acque di precipitazione e sotterranee che consentiva l'accumulo di risorsa

idrica preziosa per la sussistenza di uomini ed animali ed il controllo dei deflussi superficiali. Il sistema, tuttavia, non garantiva alcun tipo di gestione degli scarichi fognari in quanto le acque nere venivano raccolte e poi sversate direttamente nei due torrenti (Grabiglioni) che incidevano le due valli.

Oggi, invece, sono presenti moderne infrastrutture idriche e fognarie che assicurano il *Servizio Idrico Integrato* (acquedotto, fognatura, depurazione), ma le profonde trasformazioni dell'equilibrio acqua-suolo-urbanizzazioni, conseguenti allo sviluppo urbano, hanno alterato la risposta idrologica e idraulica del territorio e si registrano più frequenti fenomeni di alluvionamento sia nei Sassi, che nelle altre aree urbane. Di conseguenza, si determinano situazioni di criticità diffusa che possono assumere particolare rilevanza, anche in conseguenza del maggior numero di persone esposte a tali disagi.

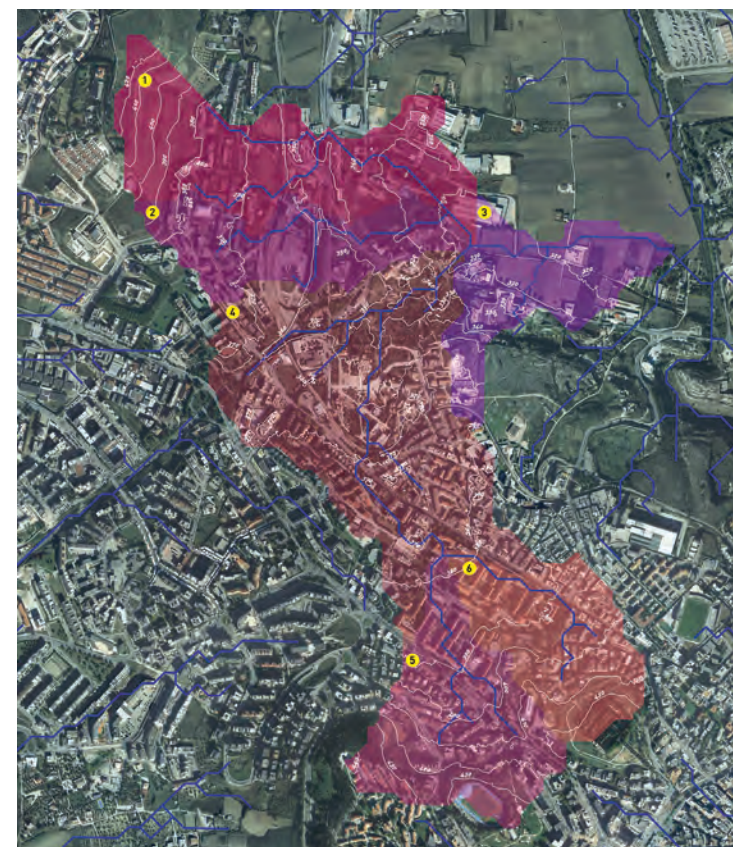
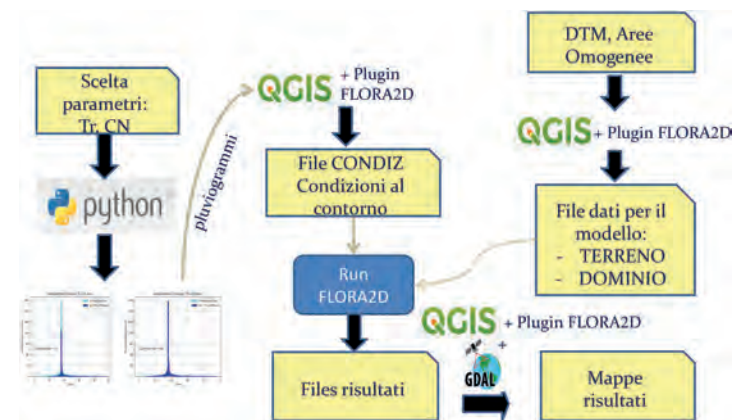
Non di meno, l'aumento dei deflussi superficiali, unitamente al maggior traffico veicolare e di persone, determina maggiori concentrazioni di sostanze inquinanti nelle acque di dilavamento superficiale con il conseguente impatto negativo sull'ambiente.

Le caratteristiche evolutive del contesto materano permettono di analizzare i diversi scenari urbani, valutandone le differenti risposte idrologiche e misurandone i conseguenti impatti.

Analisi criticità idrologica

Gli effetti prodotti dall'urbanizzazione sull'andamento dei deflussi superficiali sono stati valutati utilizzando in modo combinato un modello idrologico ed uno idraulico (come mostrato nello schema rappresentato in Fig. 1).

Il modello idrologico è utilizzato per generare le precipitazioni da fornire come ingresso al modello idraulico che, a sua volta, valuta i deflussi elementari delle singole aree, le altezze d'acqua e le portate in ogni cella. Il modello idrologico considera le curve di possibilità pluviometrica della zona, e calcola gli ietogrammi della pioggia efficace, cioè della quota parte che non infiltrandosi nel terreno da origine al deflusso superficiale.



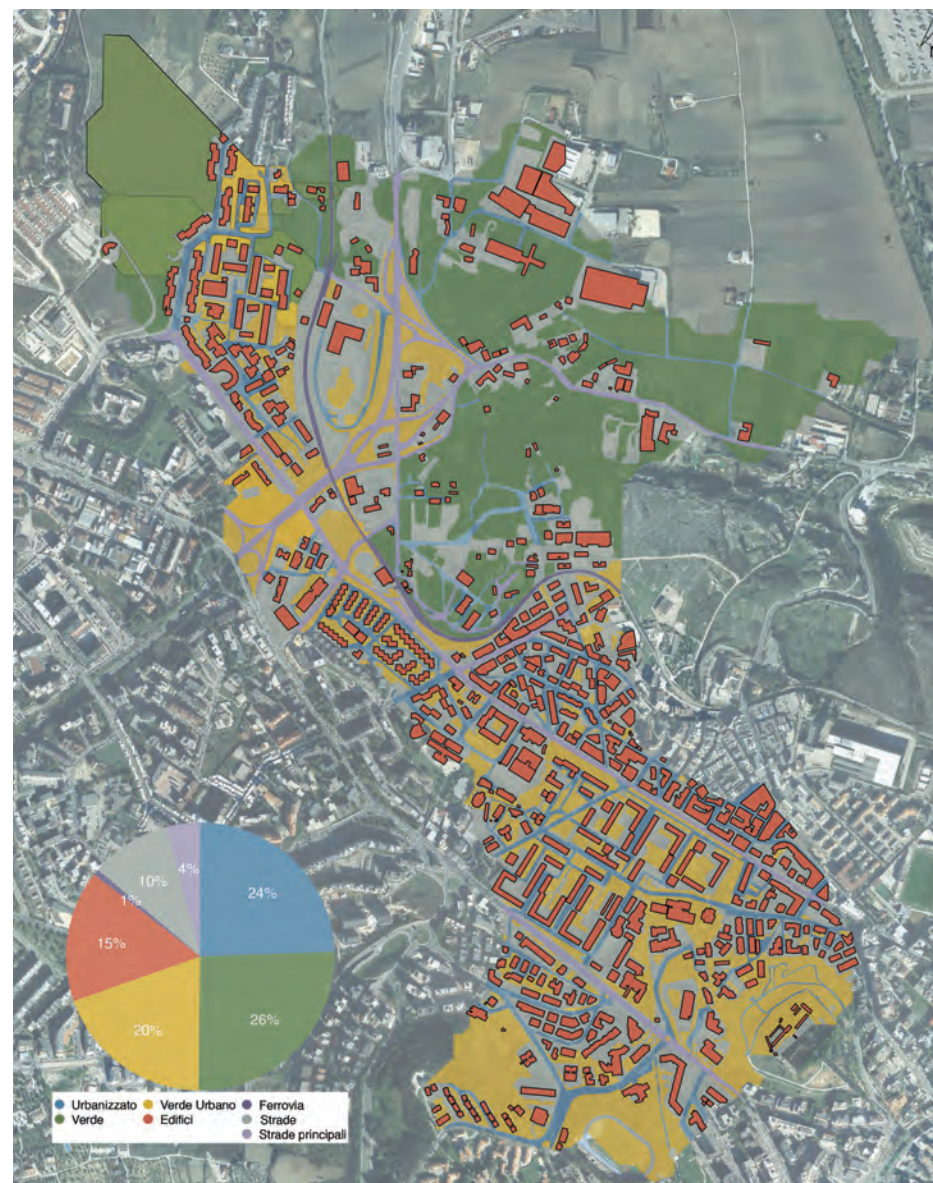
Gli ietogrammi calcolati dal modello idrologico sono applicati in input al modello idraulico bidimensionale FLORA2D (*FL*ood and *RO*ughness *AN*alysis) messo a punto dall'Università degli studi della Basilicata in collaborazione con RSE (Sole et al 2014) al fine di calcolare il flusso idrico superficiale generato dai volumi di pioggia efficace caduta.

Diversamente da molti degli esempi disponibili nella letteratura tecnico-scientifica per i quali la valutazione dei deflussi delle acque piovane e le relative misure di mitigazione sono fornite localmente a scala di singolo lotto urbano, le valutazioni idrologiche ed idrauliche realizzate in questo studio sono ottenute mediante analisi di tipo distribuito, operando su tutto il bacino/sotto-bacino imbrifero. Anche il moto delle acque superficiali è valutato tenendo conto della morfologia del territorio calcolando le altezze d'acqua e le velocità in ogni cella elementare di calcolo.

Tale approccio consente di simulare in maniera più affidabile il fenomeno di allagamento urbano e di valutarne la sua intensità, in termini di altezze d'acqua e velocità della corrente fluida.

Effettuando l'analisi per i diversi bacini (Fig. 2), morfologicamente indipendenti, che costituiscono il contesto urbano è così possibile mettere a punto un approccio che permette di rappresentare efficacemente la distribuzione spaziale dei parametri idraulici fondamentali (velocità, altezze d'acqua, portate), con riferimento a differenti scenari idrologici e di urbanizzazione.

Le simulazioni sono state condotte su una porzione del territorio comunale della città di Matera dell'ampiezza di circa 560 ha, all'interno della quale sono intervenute significative modifiche delle aree urbanizzate (Fig.3). In particolare sono stati considerati eventi di precipitazione con tempi di ritorno non particolarmente severi ($T_r=30$ anni), allo scopo di valutare situazioni relativamente frequenti e per le quali si siano già verificate situazioni di criticità in passato. Per semplicità ed a vantaggio di sicurezza si è assunto trascurabile il contributo della rete fognaria e valutato lo scorrimento in superficie di tutta la pioggia efficace. Questa assunzione equivale a considerare il caso di default della rete fognaria.



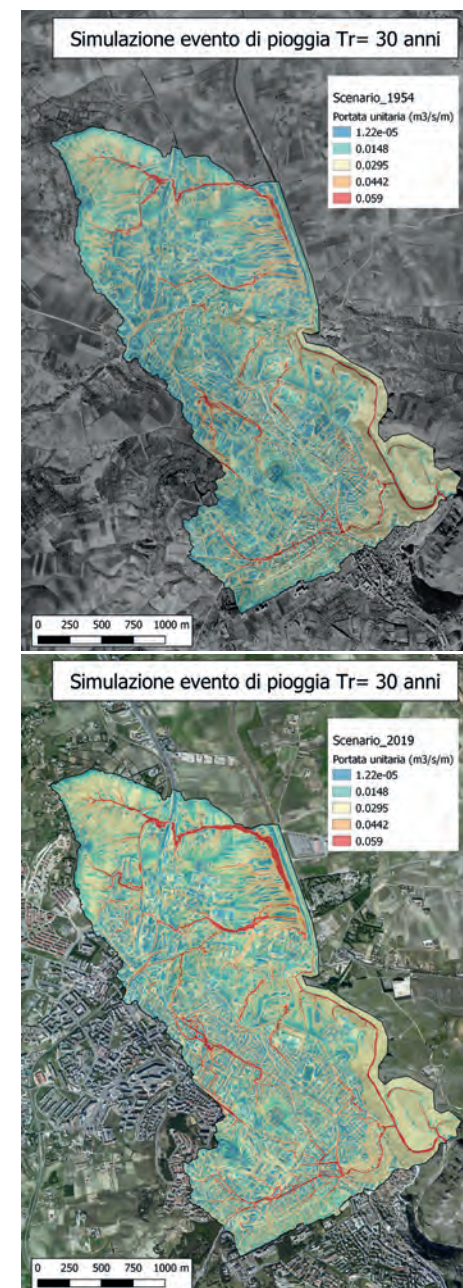
Attraverso le simulazioni sono state valutate le altezze d'acqua e le portate in ogni porzione elementare del bacino che è stato scomposto in celle quadrate di lato 2 metri.

Il confronto tra i valori dedotti nelle diverse aree e situazioni consente di sintetizzare attraverso indici numerici gli effetti delle trasformazioni operate.

I due scenari analizzati corrispondono alle situazioni urbane corrispondenti agli anni, rispettivamente, 1954 e 2019 (Fig. 4 e Fig. 5): la prima condizione corrisponde allo stato in cui l'urbanizzato era concentrata nei Sassi e nella parte attualmente del centro della città, mentre la seconda situazione comprende l'espansione urbana avvenuta fino ad oggi con un incremento della impermeabilizzazione su diverse aree del bacino imbrifero, soprattutto nella porzione di monte.

In ciascuna porzione delle aree di trasformazione il cambiamento del grado di impermeabilizzazione del suolo nei due scenari 1954 e 2019 contribuisce in modo ponderato, proporzionalmente all'estensione della propria superficie, alla modifica dei parametri idrologici del sottobacino analizzato. Infatti, i processi di urbanizzazione spesso determinano la sostituzione di suoli naturali e permeabili, con superfici impermeabili come tetti, strade e parcheggi, riducendo così le infiltrazioni dell'acqua meteorica nel sottosuolo. La rimozione della vegetazione naturale comporta, inoltre, una riduzione dell'intercettazione e dell'evapotraspirazione. L'effetto di questi processi induce modifiche del ciclo idrologico, alterando i modelli di deflusso naturale, sia in termini di volumi di deflusso, che di valori di picco, sottoponendo i convenzionali sistemi di raccolta delle acque meteoriche a carichi superiori alla loro capacità idraulica, comportando inondazioni più frequenti e intense.

L'analisi condotta nelle due situazioni esaminate consente di mettere in evidenza che gli spazi urbani più soggetti a fenomeni di alluvionamento (Fig. 5 aree di colore rosso) coincidono quasi sempre con aree stradali o piazze. Nella simulazione riferita alla situazione 2019 si osservano, in tutte le aree, aumenti cospicui sia dei tiranti (altezze d'acqua) che delle portate, pur considerando eventi pluviometrici della stessa pericolosità (probabilità).



Un confronto più efficace tra le due situazioni esaminate è stato condotto ricavando la distribuzione spaziale (Fig. 6) delle differenze tra le altezze d'acqua ($H_{2019} - H_{1954}$) e dell'indice di *Invarianza Idraulica* (Fig. 7)

$$\text{InvId} = Q_{2019}/Q_{1954} - 1$$

che permettono un esame immediato delle variazioni idrauliche intervenute tra i due scenari posti a confronto.

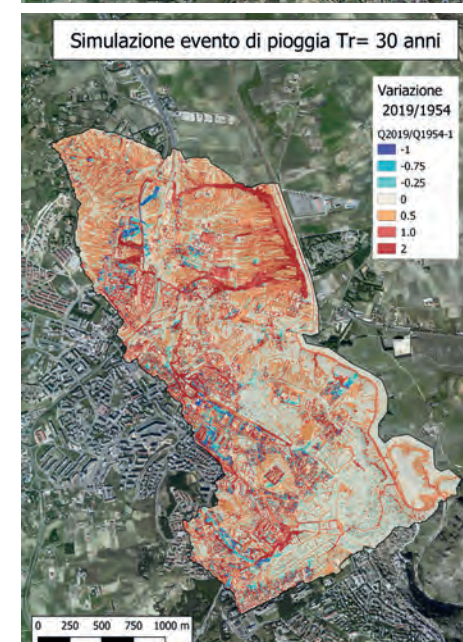
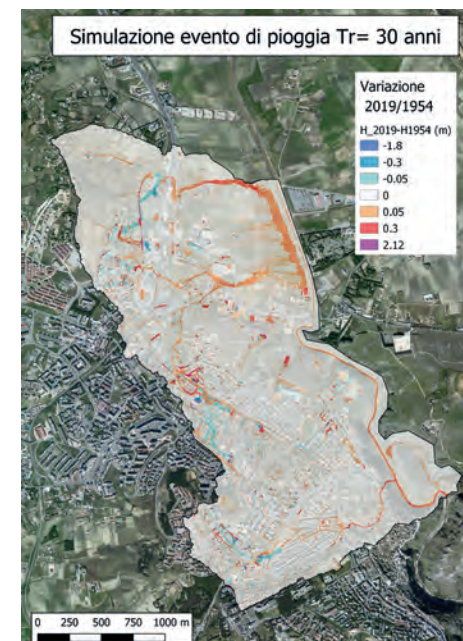
In particolare, il secondo indice esprime la variazione adimensionale tra i deflussi ricavati nei due scenari considerati (pre-urbanizzazione 1954 e post-urbanizzazione 2019) e si è già rivelato idoneo a rappresentare gli impatti di trasformazioni urbane (Campisano et al 2016).

La distribuzione spaziale dei predetti indici evidenzia un diffuso incremento della magnitudo delle grandezze idrauliche considerate, esteso a tutta l'area di studio e con valori più estremi in corrispondenza della rete stradale e delle aree poste più a valle.

Le poche aree in cui si riscontrano valori negativi degli indici, ovvero in cui si osserva un decremento della portata nella situazione corrente rispetto allo scenario del 1954, sono quelle in cui sono stati realizzati nuovi edifici che hanno deviato il flusso di acque meteoriche verso le zone o le strade ad esse adiacenti incrementando il deflusso e sovraccaricando le aree più a valle (in prossimità della sezione di chiusura). Nelle aree di valle, anche laddove non sono stati operati aumenti dell'urbanizzazione (aree già saturate), si riscontrano ugualmente evidenti aumenti delle portate e dei livelli di criticità, dovuti principalmente, agli effetti delle urbanizzazioni operate a monte.

Nelle situazioni più critiche si rilevano aumenti anche del 100% dei deflussi e dei tiranti, confermando così l'impatto prodotto dall'effetto combinato: impermeabilizzazione del suolo, accelerazione del processo di trasformazione delle precipitazioni in deflussi.

In molte delle aree analizzate il fenomeno si traduce, come in molte parti d'Italia, in rigurgito dei tronchi fognari, allagamenti e disservizi vari che limitano la fruibilità degli spazi urbani e creano situazioni di pericolo.



Conclusioni

Attraverso l'uso degli strumenti modellistici è possibile simulare in ambiente GIS la risposta idrologica e idraulica di un contesto urbano sottoposto all'azione di probabili eventi pluviometrici. Ciò permette di valutare gli effetti prodotti dalle trasformazioni ipotizzate e, conseguentemente, fornisce un valido supporto nel confronto delle differenti alternative possibili.

È ormai indispensabile che anche a livello urbano gli strumenti di pianificazione e gestione urbanistica e territoriale convergano verso approcci integrati che consentano di considerare anche l'equilibrio idrologico dei contesti. Il tema si pone oggi con sempre maggiore urgenza in quanto le situazioni che ci troviamo ad affrontare risentono di un progressivo peggioramento di tutte le componenti fondamentali da cui dipende il Rischio di alluvionamento (Pericolosità, Esposizione, Vulnerabilità) e, conseguentemente, cresce il rischio stesso. Infatti, oltre all'incremento della Pericolosità conseguente alle alterazioni del clima, crescono le dimensioni delle aree trasformate e quindi l'esposizione e, con il progressivo invecchiamento del patrimonio infrastrutturale, cresce anche la vulnerabilità.

Matera, grazie anche al riconoscimento dei Sassi come Patrimonio Unesco e alla più recente nomina a Capitale Europea della Cultura, vive un periodo di estremo tumulto culturale che la porta ad essere al centro dell'attenzione di un'ampia platea che si estende oltre i confini nazionali.

In analogia con la sua storia passata (Vergogna, Riscatto, Simbolo), Matera potrebbe quindi svolgere il ruolo di divulgatore di un approccio water sensitive nella pianificazione urbana favorendo la diffusione di politiche di sviluppo urbano che tengano conto delle dinamiche dei deflussi idrici superficiali e, quindi, accompagnino verso lo sviluppo di condizioni di contesto caratterizzate da minori criticità e maggiore resilienza.

Approcci come quello illustrato risultano particolarmente utili anche per effettuare analisi di rischio e definire conseguenti azioni di intervento, contrasto o allerta.

Didascalie

Fig. 1: Analisi idrologica con FLORA-2D in ambiente GIS, schema di appoggio.

Fig. 2: Analisi idrologica, Matera nord.

Fig. 3: Evoluzione urbana, Matera nord.

Fig. 4: Deflussi unitari, scenario 1954.

Fig. 5: Matera nord, scenario 2019.

Fig. 6: Impatti idraulici in ambiente urbano, variazioni tiranti idrici 1954-2019.

Fig. 7: Impatti idraulici in ambiente urbano, variazione invarianza idraulica 1954-2019.

Bibliografia

Alberto Campisano, V. Pappalardo, C. Modica, F. Martinico (2016), "Supporting urban development master plans by hydraulic invariance concept: the case study of Acquicella catchment", Lyon, in *Atti Novatech Conference*.

Jef Dams, J. Dujardin, R. Reggers, I. Bashir, F. Canters, O. Batelaan (2013), "Mapping impervious surface change from remote sensing for hydrological modeling", in *Journal of Hydrology*, n°485, april 2013, pp 84-95.

Ruggero Ermini, L. Didio, S. Pascale, F. Sdao (2010), "Infrastrutture idrauliche storiche nella città di Matera", Roma, in *Atti VI Rassegna Urbanistica Nazionale*, INU Edizioni.

Tim D. Fletcher, H. Andrieu, P. Hamel (2013), "Understanding, management and modeling of urban hydrology and its consequences for receiving waters: a state of the art", in *Advances in Water Resources*, n°51, January 2013, pp 261-279.

Dennis Fox, E. Witz, V. Blanc, A. Dervieux (2012), "A Case Study of Land Cover Change (1950–2003) and Runoff in a Mediterranean Catchment", in *Applied Geography*, n°32, march 2012, pp 810-821.

Aurelia Sole, A. Cantisani, L. Giosa, L. Mancusi (2014), "FLORA-2D: A new model to simulate the inundation in areas covered by flexible and rigid vegetation", in *International Journal of Engineering and Innovative Technology*, n°3, February 2014, pp 179-186.

Kevin Taylor, P. Owens (2009), "Sediments in urban river basins: A review of sediment-contaminant dynamics in an environmental system conditioned by human activities", in *Journal of Soils and Sediments*, n°9, august 2009, pp 281-303.



S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,6} Recuperare Patrimoni tra natura e memoria

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,6} Recuperare Patrimoni tra natura e memoria

La sotto-sessione “Recuperare patrimoni tra natura e memoria” intende riflettere sul recupero e sulla ri-costruzione di una identità dei luoghi, con particolare riferimento alla scala del paesaggio. Un recupero che passa attraverso il riconoscimento del valore naturalistico di certi ambiti oppure, in altri casi, attraverso la possibilità di mettere in valore le tracce della memoria sedimentata che sovente risulta invisibile. In che modo il progetto può costruire dispositivi che consentono una inedita modalità di fruizione della natura per scoprire valori dimenticati o crearne di nuovi? In che modo, dall'altro canto, le tracce della storia possono essere riattivate per rivitalizzare ambiti territoriali e parti urbane?

Gioconda Cafiero, Aurosa Alison

Il progetto come tutela di un patrimonio sensibile: dalla Stimmung ad un'estetica delle città

Giulia Cervini

L'alterazione della linea di terra nel progetto di paesaggio.
Una lettura del giardino funerario di Malmö di Sigurd Lewerentz

Cristiana Cellucci

Una narrazione alternativa della città bianca dell'UNESCO: la vitalità dello spazio esterno

Amanzio Farris

Lo spazio del belvedere come luogo del riconoscimento

Silvana Kutzt, Chiara Rizzi

Dalla vergogna al feticcio. Demolizione come tattica di bellezza?

Renzo Lecardane

Natural emotion: progetti di itinerari naturalistici e nuovi accessi al patrimonio archeologico di Tindari

Federica Marchetti

Il Patrimonio Architettonico come Contenitore e Contenuto di Narrazione della Città Contemporanea

Antonello Monaco

Architettura Natura. Per il restauro del paesaggio mediterraneo

Federica Morgia

Il Domaine de Versailles: segni della storia ed esplorazioni progettuali

Maria Rita Pinto, Serena Viola, Katia Fabbricatti, Donatella Diano, Anna Onesti, Patrizio De Rosa, Francesca Ciampa, Simona Schiazzano

Il recupero del patrimonio costruito: sperimentazione a Praiano, residenza d'artista

Enrico Prandi

Il progetto di architettura, città, paesaggio nell'esperienza di Luigi Vietti

Laura Pujia

Patrimonio diffuso e luoghi dell'apprendimento: il progetto degli itinerari culturali

Riccardo Renzi

Aleppo e il metodo della memoria

Gennaro Rossi

Esperire la città e il paesaggio. Il movimento come catalizzatore di trasformazioni del patrimonio architettonico

Guendalina Salimei, Giusi Ciotoli, Angela Fiorelli, Anna Riciputo con Michele Astone, Martina Fiorentini, Marzia Ortolani

Fiuggi Città Ideale

Strategie e progetti per un modello sperimentale di laboratorio della salute a Fiuggi

Lea Stazi

Palestrina Passa e Cammina, 4 km di Mura da riscoprire

Claudia Tinazzi

Incidere il paesaggio: luoghi della memoria e della cultura in Sicilia

Fabrizio Toppetti

Il paesaggio italiano come patrimonio esteso: il caso della bassa valle del Nera

Giovanni Francesco Tuzzolino

Amman. Il progetto di architettura tra modernità e tradizione

Marco Veneziani

Inquadratura e sottolineatura nel rapporto tra architettura e paesaggio in architettura

Claudio Zanirato

Le tracce del passato negli intrecci del presente

Annarita Zarrillo

Il progetto di architettura come interpretazione del paesaggio

Il progetto come tutela di un patrimonio sensibile: dalla *Stimmung* ad un'estetica delle città

Aurosa Alison

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, docente a contratto, M-FIL 04, aurosa.alison@me.com

Gioconda Cafiero

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 16, gioconda.cafiero@unina.it

Progetto e tutela

Il portato della riflessione delle scienze umane intorno al rapporto tra uomo e spazio, estesosi per tutto il Novecento, ha avuto importanti ripercussioni sull'Architettura, dal punto di vista del pensiero critico e teorico, ma anche da quello operativo e progettuale. Se August Schmarsow, definendo l'Architettura come arte dello spazio, ha sottolineato l'importanza del vuoto come spazio esperibile, Von Durkheim e Minkowsky hanno approfondito il senso dello spazio vissuto come prospettiva che attribuisce valenze non metriche ma qualitative al tempo come alle distanze nell'esperienza dello spazio architettonico, definendo lo spazio vissuto come incontro tra l'interiorità dell'abitante e l'esteriorità dello spazio fisico, concepibile sia con i sensi che con la mente, non indipendentemente da uno solo dei due, attribuendo una valenza cognitiva alla sensorialità e quindi sottolineando il legame tra la forma del costruito, la sua materialità e la soggettività dell'uomo che lo abita.

La questione della tutela del Patrimonio non può essere concepita indipendentemente da quella del progetto architettonico in contesti stratificati, dal momento che ogni azione progettuale in Architettura può essere intesa come trasformazione dell'esistente, essa avviene sempre modificando un contesto e non può porsi come atto di invenzione assoluta; non può esservi vera tutela, inoltre, senza il reinserimento di ciò che vogliamo tutelare nel flusso della vita attiva di una città. La preesistenza, ulteriormente, non è data solo dal contesto fisico, materiale, ma anche da quello immateriale, ovvero dallo stato dell'arte e dalla cultura dell'abitare connessa al luogo ed ai suoi abitanti, che si esprime sotto forma di bisogni o tradizioni, ma anche di rimandi ad un sistema di valori di cui è portatrice. La città è un sistema di spazi concatenati ed interagenti ed il progetto, inteso come modificazione della realtà, non può che fondarsi sulla conoscenza, sull'analisi e sulla interpretazione del contesto preesistente, dal quale estrae le regole del suo farsi, alla luce dello stato dell'arte, che agisce come una sorta di pregiudizio teorico da verificare poi nella specifica condizione dello spazio su cui agisce il progetto stesso. Il progetto in tal modo si oppone all'idea di estrarre il patrimonio, cristallizzandolo, dal flusso della storia e della vita, riconoscendo che il

valore del patrimonio stesso è proprio nel suo testimoniare e consentire sia la storia che la vita.

Nessuna arte, come l'architettura, ha il potere di contenere in sé la storia e di attualizzarla continuamente attraverso l'abitare. Non è sufficiente, per mantenere vitale il senso storico di un'architettura, agire con rigore filologico sulla sua dimensione materica, è necessario fondare il progetto sull'ascolto del riverbero tra le forme del costruito ed i processi legati all'uso ed al vissuto. Ciò non avviene soltanto dallo studio puntuale della materialità del costruito, esplorato attraverso il disegno, il confronto con fonti testuali, grafiche ed iconografiche. L'esperienza fisica dei luoghi integra il dato oggettivo con aspetti meno facilmente descrivibili e misurabili, ma fondamentali nel momento in cui si guarda allo spazio dell'architettura come il luogo di vita dell'uomo; divengono così importanti anche gli aspetti tattili, percettivi, le qualità connesse all'atmosfera dei luoghi ed alla loro storia. In tal modo si esplorano le vocazioni dei luoghi ad accogliere nuovi o vecchi usi e si fonda un giudizio critico, presupposto indispensabile sia per la tutela che per ogni azione progettuale, non sulla sola lettura delle forme e dei dati misurabili.

La Progettazione, che è parte del prendersi cura del Patrimonio, ricava dalla riflessione Estetica una maggiore consapevolezza delle modalità di percezione dello spazio abitato comprendendolo quale spazio vissuto. Il progetto si concepisce così in veste di tutela di un'estetica del possibile, ovvero di come una città incarna l'insieme inscindibile di fenomenologie del sentire e dell'abitare. Le modalità peculiari della fruizione dell'architettura, che si esplica attraverso l'uso, che richiede il tempo lungo dell'abitare, si riflettono anche nel confronto con i valori del patrimonio storico e nella comprensione del valore della persistenza.

Il progetto, lungi dal ridursi ad una mera azione didascalica o cosmetica, può proporsi come uno strumento di reale tutela, di un patrimonio inteso né come insieme di luoghi da cristallizzare né come materia da manipolare arbitrariamente; si propone invece di esplorare il possibile, non attingendo ad un vocabolario fisso di forme, ma cercando un equilibrio, caso per caso, tra modelli teorici forniti dallo stato dell'arte, istanze espresse dal contesto e dai destinatari, suggestioni e strade

proposti dal luogo. L'attenzione alla misura umana, non solo fisica ma anche concettuale, non pertiene alla misura fisica del campo di azione del progetto stesso ma alla distanza ed inclinazione dello sguardo con cui esso guarda all'architettura come espressione che include il vissuto: in tal modo conferisce al progetto la attitudine a pensare "con cura" che è basilare per una accezione della tutela come custodia del fuoco e non delle ceneri.

Patrimonio sensibile

La tutela delle nostre radici, così come l'atmosfera¹ del nostro vissuto, è un tema che riguarda la predisposizione alla salvaguardia di ciò che percepiamo vivendo un luogo o uno spazio. La questione nodale sta nell'anteporre alla nostra teorizzazione, il concetto cardine dell'estetica, intesa come chiave di lettura di una fenomenologia della percezione² riguardante la realtà che ci circonda. Volendo evidenziare il punto di partenza per la lettura del patrimonio sensibile come quello dell'esperienza, intesa come immersione nel contesto urbano (città) così come in quello privato (casa), utilizziamo l'estetica per distinguere due punti fondamentali sui quali si base la nostra esperienza con la realtà: 1) La Necessità, 2) L'Esistenza. Attraverso questi due passaggi, possiamo identificare la Realtà come sintesi e, contemporaneamente, scopo della salvaguardia del nostro patrimonio sensibile.

1) Abitare per necessità:

Riprendendo il concetto dell'*ingens sylva* di Vico³, l'esperienza corporea è quella che ci rimanda al concetto primigenio dell'abitare, che precede la necessità e che fa parte del nostro bagaglio genetico. A questo proposito, nella *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty introduce il concetto di 'corpo' come chiave d'accesso alla comprensione sensibile della realtà. «Il possesso di un corpo comporta la facoltà di cambiare livello e di "comprendere" lo spazio, come il possesso della voce, quello di cambiar tono»⁴.

Dal corpo nasce infatti, la nostra 'volontà di salvezza', laddove il primo sentimento denotato dalla paura ripercorre in seconda battuta la 'volontà di salvezza del proprio corpo'. Tale necessità disegna un primo profilo

della 'configurazione dello spazio': «A questo punto non si deve perdere di vista che tutti gli scopi dell'uomo sono aspetti dello scopo fondamentale: difendersi dal pericolo in cui vivendo ci si trova, trovare un rimedio contro l'orrore della vita, salvarsi dal dolore e dalla morte. La costruzione di un riparo contro l'inclemenza del tempo e le insidie delle belve e dei nemici - la costruzione della casa - è una delle forme più originarie di quella volontà di salvezza»⁵. Questa riflessione di Emanuele Severino ci rimanda all'origine che Vitruvio descrive dell'abitare nel *De Architectura*: «Il poter camminare diritti e non boccone, e riguardare la magnificenza del Mondo, e delle Stelle, e secondariamente far colle mani e colle articolazioni tutto quel che volevano, cominciarono alcuni a fare i tetti di frondi, altri a scavare spelonche sotto i monti, ed altri ad imitazione de' nidi e delle case delle rondini a fare di fango e virgulti luoghi, sotto i quali si potessero ricoverare»⁶.

2)Abitare VS esserci⁷

Il problema dell'essere, secondo Heidegger, si manifesta nella costituzione dell'esserci, e cioè di una presa di coscienza dell'uomo di essere al mondo⁸. L'esserci/*Dasein* ci appartiene apriori e preannuncia l'esperienza della realtà che ci circonda. In *Costruire, abitare, pensare*, una conferenza tenuta nel 1951⁹ al convegno di Darmstadt sui rapporti fra l'Uomo e lo Spazio, Heidegger definisce gli ambiti originari del costruire. «Questo tentativo del pensiero non presenta in alcun senso il costruire dal punto di vista dell'architettura e della tecnica, ma cerca di raggiungere il costruire in quell'ambito originario a cui appartiene ogni cosa che è»¹⁰. Il costruire ha già in sé un abitare. L'essenza dell'abitare si sviluppa rispetto ai vari canoni dell'essere-in-un-luogo. «Il rapporto dell'uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell'abitare. La relazione di un uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza»¹¹. L'abitare conserva tratti esistenziali attraverso i quali essere-nel-mondo. Con Heidegger, la consapevolezza dell'esserci corrisponde ad abitare e viceversa.

Stimmung & Estetica della città

Nel 1913, Georg Simmel, introduce il concetto di *Stimmung*¹², intenden-





do l'approccio sensibile che l'uomo interpone con il paesaggio circostante. In questo modo, la questione della pervasività s'intensifica dal punto di vista dell'esperienza del luogo e del reale. In questo contesto, la salvaguardia del patrimonio sensibile occorre per tutelare un'"intonazione d'animo"¹³ indispensabile per appropriarci del cosiddetto *genius loci*, fondante per una predisposizione primigenia allo spazio.

Otto F. Bollnow ha inoltre approfondito il concetto di *Stimmung*, come qualcosa che appartiene tanto all'interiorità che al paesaggio, soggettiva ed oggettiva al tempo stesso, attraverso la quale lo spazio ci viene dato a-cognitivamente e come fattore importante per la identificazione di un luogo¹⁴. Essa si manifesta nel fare parte dello spazio esperito, non potendo più distinguere il tutto dalle singole parti che lo compongono e che possono essere individuate analiticamente. Il concetto di *Stimmung* può essere esteso dallo spazio intimo della casa a quello condiviso della città, fino a quello del paesaggio, e sottolinea l'importanza della sensibilità nella comprensione e fruizione dello spazio costruito, in tempi recenti ribadita anche nell'ambito urbano, ad esempio nelle riflessioni compiute da Richard Sennett relativamente alle relazioni tra corpo fisico e forma degli spazi urbani, e dell'atmosferico, ripresa negli studi di Hermann Schmitz e Tonino Griffero. Nel caso della città, salvaguardare il patrimonio sensibile, significherebbe salvaguardare la stratificazione simbolica e semiotica delle nostre esperienze percettive all'interno del contesto urbano. Non ultime quelle riguardanti l'immersione sensibile. «In questo senso, familiare può dirsi l'atmosfera (carattere) di una città che permetta anche ai nuovi venuti, ad esempio grazie a uno schema reticolare uniforme, di disporre più liberamente della propria esistenza e di sentirsi così subito a casa propria. Inospitale, per contro, è l'atmosfera di una città priva d'identità, urbanisticamente incoerente, controintuitiva nella sua viabilità, percepita solo come il luogo di soggiorno forzato e lavoro ecc.»¹⁵. La questione identitaria, quindi, si appoggia totalmente sul contesto del vissuto, laddove l'esperienza corrisponde all'identità stessa. Altro punto di partenza, per illustrare la *Stimmung*, è ancora una volta quello estetico, cioè a dire quello del bello inteso dal punto di vista classico e introdotto da Renato De Fusco attraverso alcune conside-

razioni sul gusto¹⁶ e sul piacere: «E veniamo a parlare di quel “bello” in architettura frutto di un gusto classicamente inteso. Esso va cercato nella percezione degli spazi, nell’esperienza di esserci, nel saper vedere le sue molteplici articolazioni»¹⁷. De Fusco utilizza la *Stimmung* per delineare le condizioni favorevoli all’abitabilità di uno spazio, in cui attraverso l’equilibrio fra la vastità e l’intimità di un luogo si raggiunge il piacere di vivere. Potremmo sostenere che spingendoci oltre la nostra sfera emozionale, come quella di uno spazio intimo come quello della casa natale o del ricordo¹⁸, adoteremo la nostra esperienza come strumento interpretativo della sensibilità collettiva della città. Ciò vuole dire che, a partire dalla nostra esperienza sensibile, saremo in grado di denotare ciò che del contesto urbano dev’essere salvaguardato da un punto di vista estetico, identitario e fenomenico.

Note

¹ Cfr. Tonino, Griffero (2017), *Atmosferologia*, Mimesis, Milano.

² Cfr. Maurice, Merleau-Ponty (1945), *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

³ Maurizio, de Vitta (2008), *Dell’Abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino, p.15-16.

⁴ Maurice, Merleau-Ponty (2003), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, p.335.

⁵ Emanuele, Severino (2003), *Tecnica e Architettura*, Raffaele Cortina, Milano, p.87.

⁶ Vitruvio, *De Architectura*, Tradotta e commentate dal marchese Berardo Galiani, Fratelli Terres, Napoli, MDCCXC, p.114.

⁷ Cfr. Aurosa Alison, *Dasein ist Architektur: L’esperienza dell’essere-nel-mondo-costruito*, in *Per una Filosofia dell’interno architettonico*, a cura di (A. Alison), Diogene Edizioni, Campobasso, 2017, pp. 17-27.

⁸ Martin, Heidegger (1999), Lettera a Edmund Husserl del 22 ottobre 1927, in *Edmund Husserl - Martin Heidegger Fenomenologia*, a cura di Renato Cristin, Milano, Edizioni Unicopli, p.147

⁹ Martin, Heidegger (1976), *Costruire, Abitare, Pensare*, Colloquio del 05/08/1951 di Darmstadt su Uomo & Spazio, in *Saggi e Discorsi*, a cura di Giovanni Vattimo, Milano, Edizioni Mursia.

¹⁰ Ivi, p.96.

¹¹ Ivi, p.106.

¹² George, Simmel (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Armando Editore, Roma.



¹³ Tonino, Griffero (2017), *Atmosferologia*, Mimesis Edizioni, Milano, 2a ed, p.80

¹⁴ Cfr. Otto F., Bollnow (1963), *Mensch und Raum*, Stuttgart.

¹⁵ Ivi, p.91.

¹⁶ Renato, De Fusco (2016), *Il gusto come convenzione storica in arte, architettura e design*, Altralinea Edizioni, Firenze.

¹⁷ Ivi, p.71.

¹⁸ Cfr. Gaston, Bachelard (1957), *La Poétique de l'espace*, Puf, Paris.

Didascalie

Fig. 1: Chiesa del Gesù Nuovo, Napoli. Dettaglio del bugnato fotografato da Le Corbusier (©FLC/SIAE)

Fig. 2: Tufo giallo napoletano

Figg. 3-4: Pavimentazioni stradali in basolato

Bibliografia

Gaston, Bachelard (1957), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

Renato, De Fusco (1964), *L'idea di architettura, storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Edizioni di Comunità.

Walter, Benjamin (2007), *Immagini di città*, Torino, Einaudi.

Tonino, Griffero (2016), *A home is not a house. Abitare è coltivare atmosfere*, in S. Pedone, M. Tedeschini (a cura di), *Abitare*, Milano, Mimesis, p.154, Sensibilia n°8.

Tonino, Griffero (2017), *Atmosferologia*, Milano, Mimesis Edizioni.

Tonino, Griffero (2017) *Il ritorno allo spazio (vissuto)*, in M. Di Monte, M. Rotili (a cura di), *Spazio fisico/ Spazio vissuto*, Milano, Mimesis, pp.207-239, Sensibilia n°3.

Emanuele, Severino (2003), *Tecnica e Architettura*, Milano, Raffaele Cortina Editore.

Ernesto Nathan, Rogers (1968), *Esperienza dell'architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Richard, Sennet (1994), *Flesh and stone, The body and the city in western civilization*, New York, Norton & company.

Georg, Simmel (2018), *The Art of the City: Rome, Florence, Venice*, Londra, Pushkin Press.



Una narrazione alternativa della città bianca dell'UNESCO: la vitalità dello spazio esterno

Cristiana Cellucci

Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara,
DdA - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 12,
cristiana.cellucci@gmail.com

Introduzione

Tel Aviv, la "prima città ebraica moderna autoprodotta", è stata riconosciuta come la più grande aggregazione urbana di edifici residenziali e commerciali dell'*International Style* (Monterescu, 2007). Fondata nel 1909 fu costruita dai primi anni '30 fino al '48, sulla base del piano urbano di Patrick Geddes, da una serie di architetti di formazione Europea che interpretarono le principali tendenze del Movimento Moderno attraverso il filtro delle tradizioni culturali e delle condizioni climatiche locali, delineando come indicato nel report di nomina di Tel Aviv, per la *World Heritage List* «*an outstanding example of the implementation of a synthesis of the modern movement architecture into a new cultural context*»¹.

Tale processo di adattamento dei valori storici modernisti al contesto socio-ambientale è leggibile a varie scale e in vari periodi temporali:

- A livello urbano i caratteri modernisti della città giardino pianificata sul progetto umano di Geddes del 1929 sono stati adattati attraverso un approccio ambientale ai bisogni fisici, economici, sociali e umani locali. Lo stesso Geddes nel suo ambizioso progetto di sovrapposizione di obiettivi di efficienza economica e razionalizzazione della città giardino con gli ideali Sionisti del luogo, persa a Tel Aviv come un esempio di pianificazione che testimonia l'equilibrio tra pragmatismo e visione, pensiero e azione (Geddes, 1915). Nel complesso, lo spirito del piano di Geddes è stato ben conservato nei vari aspetti del design urbano (morfologia, gerarchia e profili delle strade, proporzioni di spazi aperti e chiusi, aree verdi) e si è adattato allo stile di vita di una comunità vitale che trova nello spazio aperto il centro di una vibrante vita sociale e culturale.

- A livello degli edifici, i caratteri stilistici del Modernismo si fusero con le influenze derivate dalla formazione e dai paesi di origine degli architetti², dal linguaggio architettonico orientale locale e dalle condizioni climatiche. Le finestre a nastro di Le Corbusier furono sostituite da balconi allungati distanti dalla massa dell'edificio e dotati di dispositivi di riparo dal sole (*canopies*, fessure di ventilazione, *brisoleil* etc.). Le conoscenze bioclimatiche dell'architettura locale orientale (l'uso di cortili, le *mashrobiya*, i portici per la ventilazione basamentale) sono state incor-

porate nei codici del Movimento Moderno determinando un linguaggio locale ricco, distinto dal duro razionalismo modernista, per la sua forte tridimensionalità ed espressività.

Da un lato le teorie di Le Corbusier hanno influenzato l'architettura per il comfort dell'individuo e la qualità della vita, dall'altro l'influenza di Mendelsohn, ha dato alla città un aspetto 'morbido', che le conferisce un'atmosfera libera, ottimista e allegra (espressività delle linee curve, dei piani circolari e semicircolari e delle linee orizzontali dei balconi).

Tuttavia l'ingresso della città nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità e l'allineamento alla sue regole di conservazione storicista della sola estetica - fatta di tetti piani, linee curve e *pilotis* - ha esasperato un fenomeno già in atto di consolidamento di uno sviluppo *multilayer* della città e il venir meno della conservazione dell'importante patrimonio di 'relazioni' tra forma fisica e bisogni sociali, che caratterizzava il modello di città giardino pensato da Geddes negli anni '20 per Tel Aviv e la visione modernista dello spazio esterno come spazio vissuto (Geddes, 1915).

La narrazione storicista di Tel Aviv attraverso l'estetica della White City

La città di Tel Aviv presenta un patrimonio costruito caratterizzato da una stratificazione riconoscibile di abitazioni: gli edifici in stile eclettico, la città bianca degli anni 20 in stile Bauhaus, gli edifici 'tardo Bauhaus' degli anni 50-60 (caratterizzati da *brise soleil*, gradi aperture, *pilotis* e tetto praticabile) e lo sviluppo verticale degli edifici a torre contemporanei. Questo intricato sistema di case sono collegate tra loro attraverso una gerarchia di livelli di relazioni (casa-strada, casa-casa) per cui la città non viene vissuta né nel suo insieme né come case singole, ma attraverso il modo in cui le singole abitazioni compongono la città, attraverso gli spazi (strade, i cortili, i *beckyards*) che si formano tra di esse. La nomina dell'UNESCO ha portato a una narrazione 'museale', essenziale della città bianca, tralasciando la molteplicità di opere post Bauhaus, le relazioni e pratiche spaziali locali, che caratterizzano la vera identità della città vitale e multi-etnica di Tel Aviv.

Questa tendenza alla musealizzazione delle città nominate Patrimonio

Culturale dell'Umanità è insita nella 'visione universale', per cui l'eccezionale valore universale (OUV) costituisce il criterio principale per l'inserimento nella lista dell'UNESCO. Questa forma di astrazione dei valori architettonici per cui i siti designati «appartengono a tutti i popoli del mondo, indipendentemente dal territorio in cui si trovano» vede nell'universalità l'imposizione di una forma di ordine politico e nazionalista (Meskell 2015; Schmitt 2010). Labadi (2005, p. 8) e altri autori affermano che gli stati hanno utilizzato la nozione di 'eccezionale valore universale' (OUV) per la «costruzione e rappresentazione del passato e della nazione» generando il rafforzamento e la promozione di narrazioni storiografiche egemoniche dello stato al fine di promuovere l'identità nazionale (Askew 2010, Al-Harithy, 2005). Infatti, il dossier di nomina della Città Bianca lancia Tel Aviv come un «laboratorio sperimentale» per l'architettura e la pianificazione israeliana in linea con il Movimento Moderno europeo, ma adattato al contesto locale. La nomina collega le caratteristiche architettoniche e urbane alla narrazione dello stato israeliano: «il piano era basato sull'idea di creare un nuovo posto per una nuova società, dove l'ideale sionista si sarebbe avverato attraverso il movimento moderno». L'estetica 'progressista' ed europea del Movimento Moderno è, dunque, stata il supporto per definire «una storia - la storia - dell'architettura israeliana» (Municipality of Tel-Aviv 2002, p.58). La stessa mostra sulla *White City* del 1984 al Museo di Tel Aviv e successivamente al Museo ebraico di New York, l'inaugurazione del *Bauhaus in Festival* di Tel Aviv nel 1994, rafforzano attraverso la promozione dell'estetica israeliana, la lettura nazionalista e riduttiva della città di Tel Aviv portando alla cancellazione di strati di storia, di relazioni tra spazio e identità.

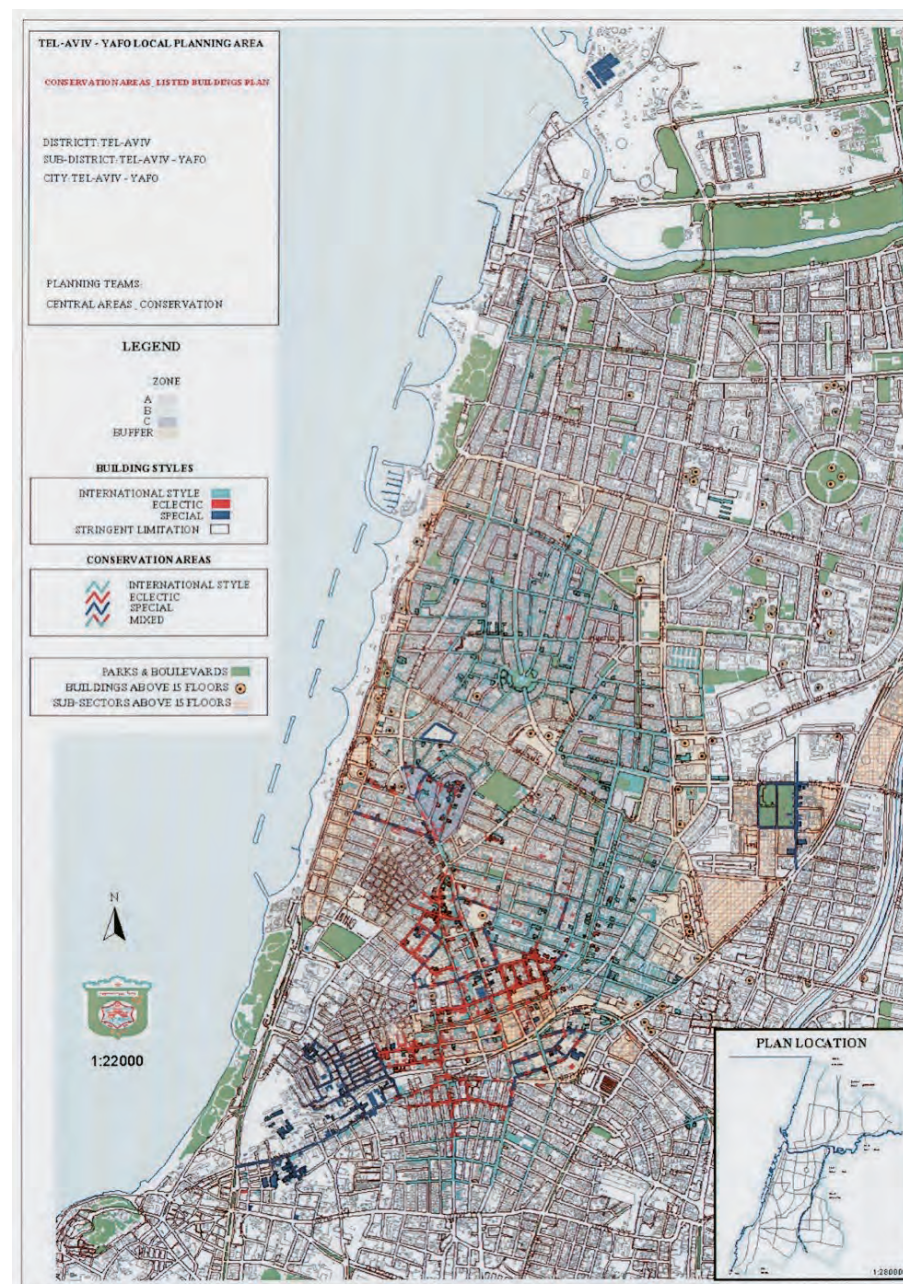
L'estetica fatta di *pilotis*, tetti piani, elementi curvilinei (Levin 1984) e il volume puro degli edifici costituiscono l'aspetto più significativo per l'UNESCO e la conservazione di questi caratteri le basi del futuro 'rinnovamento urbano' di Tel Aviv. L'estetica arruolata in un'idea di rinnovamento ha comportato l'aumento degli affitti, l'esclusione delle comunità economicamente emarginate, l'inaspriti di confini intellettuali ed economici, un'architettura ostile e difensiva. Perciò le aree identificate nella

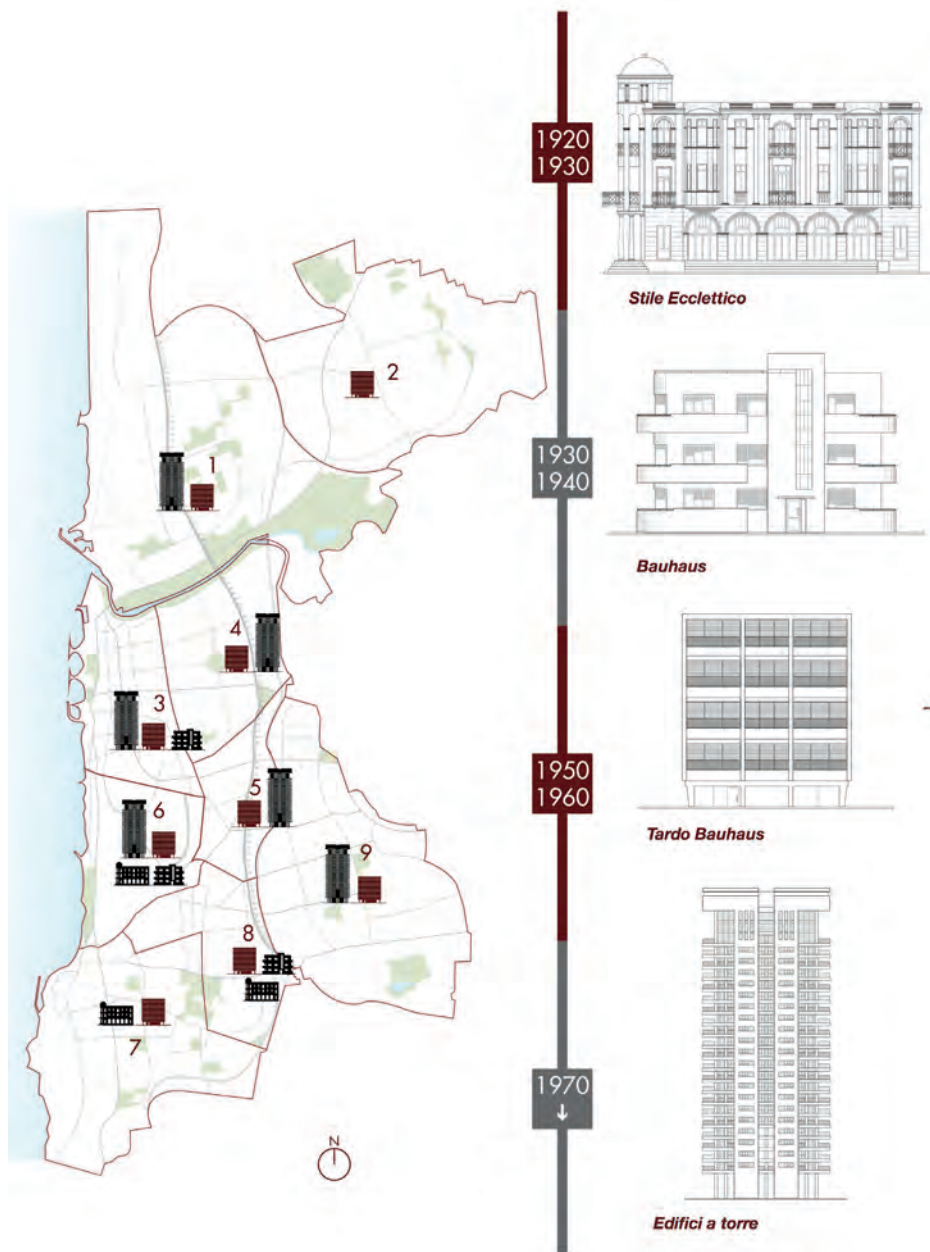
mappatura della *White City* sono esclusive dell'élite israeliana, perdendo il senso della pianificazione di Geddes per cui la città deve favorire l'evoluzione sociale attraverso la progettazione fisica.

Da una lettura più approfondita della città di Tel Aviv si evince che non è né nella città nel suo insieme, né nei suoi elementi, che si identifica il suo valore 'universale', ma nella capacità di identificarla attraverso livelli intermedi di relazione che costituiscono la tensione tra la 'città viva' e 'il mantenere lo stato attuale', ma anche la specificità della cultura ebraica di fatto caratterizzata dalla convivenza di culture diverse (le diverse provenienze degli ebrei) unite da forti relazioni identitarie (Curtis, 1973).

Le potenzialità dello spazio pubblico nel piano di Gedds

L'interesse di Gedds per il rapporto tra forma fisica e bisogni sociali lo porta a sviluppare per la città di Tel-Aviv un modello che prevedeva un ambiente umano e vitale, lui stesso affermava che «L'urbanistica non è una semplice pianificazione del luogo, e neppure pianificazione del lavoro, ma per avere successo, deve essere una pianificazione popolare» (Geddes, 1915). Gedds riflette sulla città intesa come somma di *layer* diversi che rappresentano le diverse scale dell'ambiente fisico urbano: dall'abitazione alla comunità (somma di abitazioni) che si identifica con il quartiere; fino alla città intesa come assemblaggio di quartieri. Le relazioni che si instaurano tra i diversi livelli contribuiscono, secondo Gedds, alla vitalità della città, per cui obiettivo della pianificazione non è negli edifici ma nella capacità di sviluppare livelli intermedi di relazioni. Questa attenzione della progettazione urbana sulle relazioni si lega al riconoscimento dello spazio urbano come punto focale per la vita urbana, dove la forma fisica dello spazio urbano non è percepita come una sola entità, ma come un'impostazione per il comportamento sociale. Sulla base di questi principi il tessuto urbano proposto da Gedds per North Tel Aviv era definito dalla composizione di unità indipendenti costituite da quattro blocchi residenziali attorno a un giardino centrale a formare appunto, piccoli quartieri con un forte senso di identità e comunità dato dalla disposizione del giardino a fulcro della vita comunitaria. I quartieri sono poi collocati in un reticolo di strade organizzate attraverso





un'ampia gerarchia: dalle tranquille strade residenziali alle vie carrabili principali. Questa struttura di supporto lasciava libertà di pianificazione all'interno dell'unità abitativa, le case come «territori privati e luogo di autorganizzazione della vita familiare» erano lasciate alla libertà delle persone che potevano appunto svilupparle e costruirle secondo le proprie necessità (Geddes, 1915) (Boardman, 1978).

Mentre nel 1938 il piano di Geddes per Tel-Aviv fu approvato si verificò un processo migratorio di professionisti ebrei dall'Europa in Israele, i quali formati in Europa richiedevano un'organizzazione della città basata sull'efficienza del traffico e la regolazione degli usi del suolo attraverso lo *zoning*. La crescente richiesta di abitazioni spinse a seguire questa tendenza a discapito del modello di Geddes. I blocchi destinati ai giardini comuni furono facilmente convertiti in proprietà residenziali, non riconoscendo le potenzialità delle relazioni che si sarebbero potute sviluppare tra l'edificio e la strada e tra gli edifici. Questo ovviamente ha portato a un modello urbano basato su segmentazione: la città è divisa in blocchi; il blocco è diviso in frammenti più piccoli, i lotti; il lotto viene costruito e l'edificio è diviso in appartamenti, eliminando qualsiasi potenziale per espandere la varietà di definizioni di spazio oltre i domini del solo 'pubblico' e 'privato'.

Una nuova narrazione: la vitalità dello spazio urbano

Una lettura alternativa della città di Tel Aviv può partire dalla comprensione dello spazio pubblico vitale che di fatto costituisce il tessuto connettivo tra i vari *layer* del sistema costruito, per cui la città è vissuta e compresa attraverso gli spazi di interfaccia (strada-casa, casa-casa) che si formano tra le case, e tra casa e strada. In generale, la forma di queste relazioni definisce lo scenario urbano vitale che caratterizza la città.

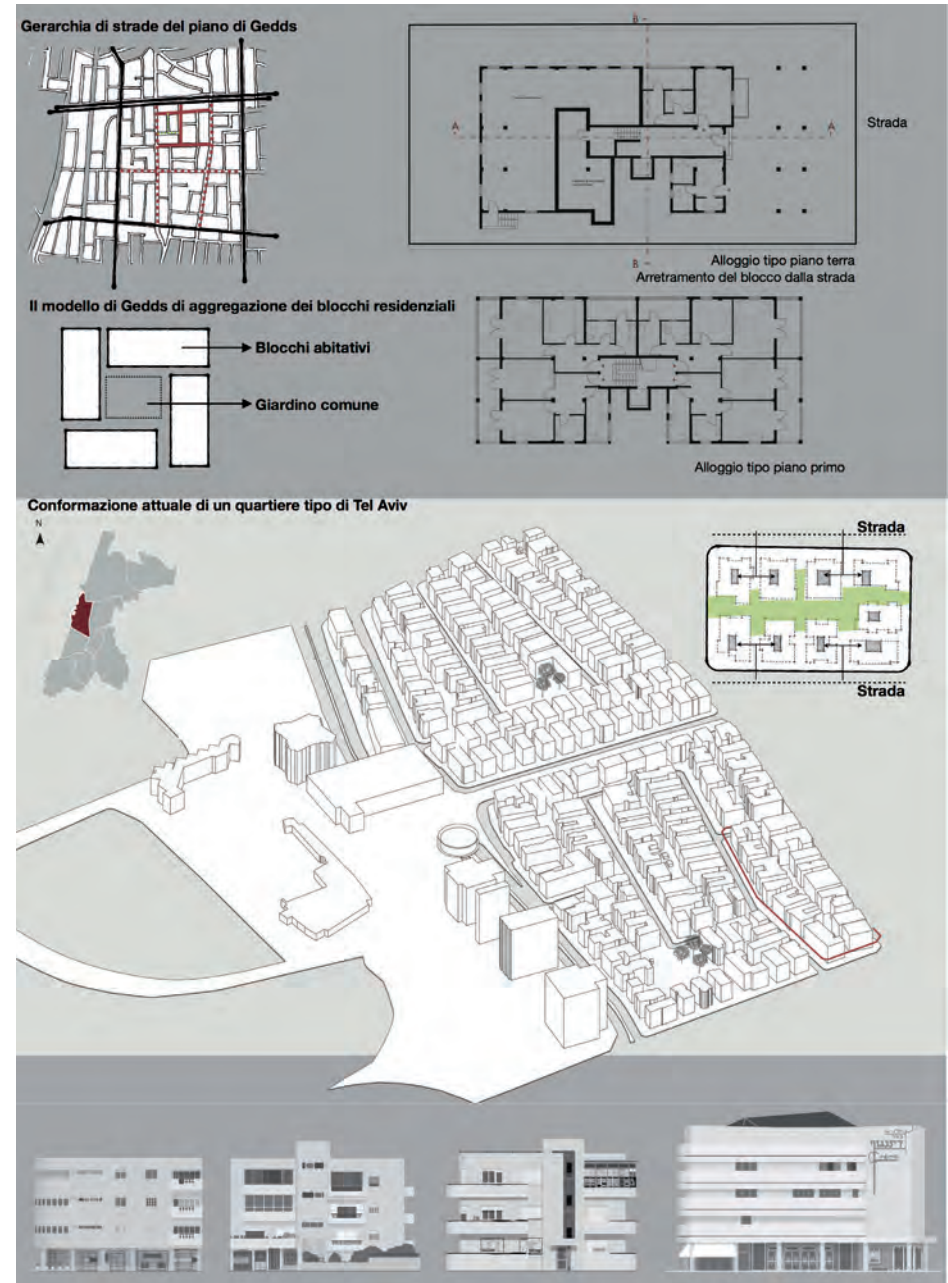
Si riconosce, quindi, nella città l'esistenza di una struttura spaziale fatta di edifici e spazi aperti, in cui l'interfaccia tra queste componenti è realizzata come una struttura urbana. In questo senso la qualità urbana è data dal modo in cui gli edifici sono assemblati e comprendono lo spazio urbano.

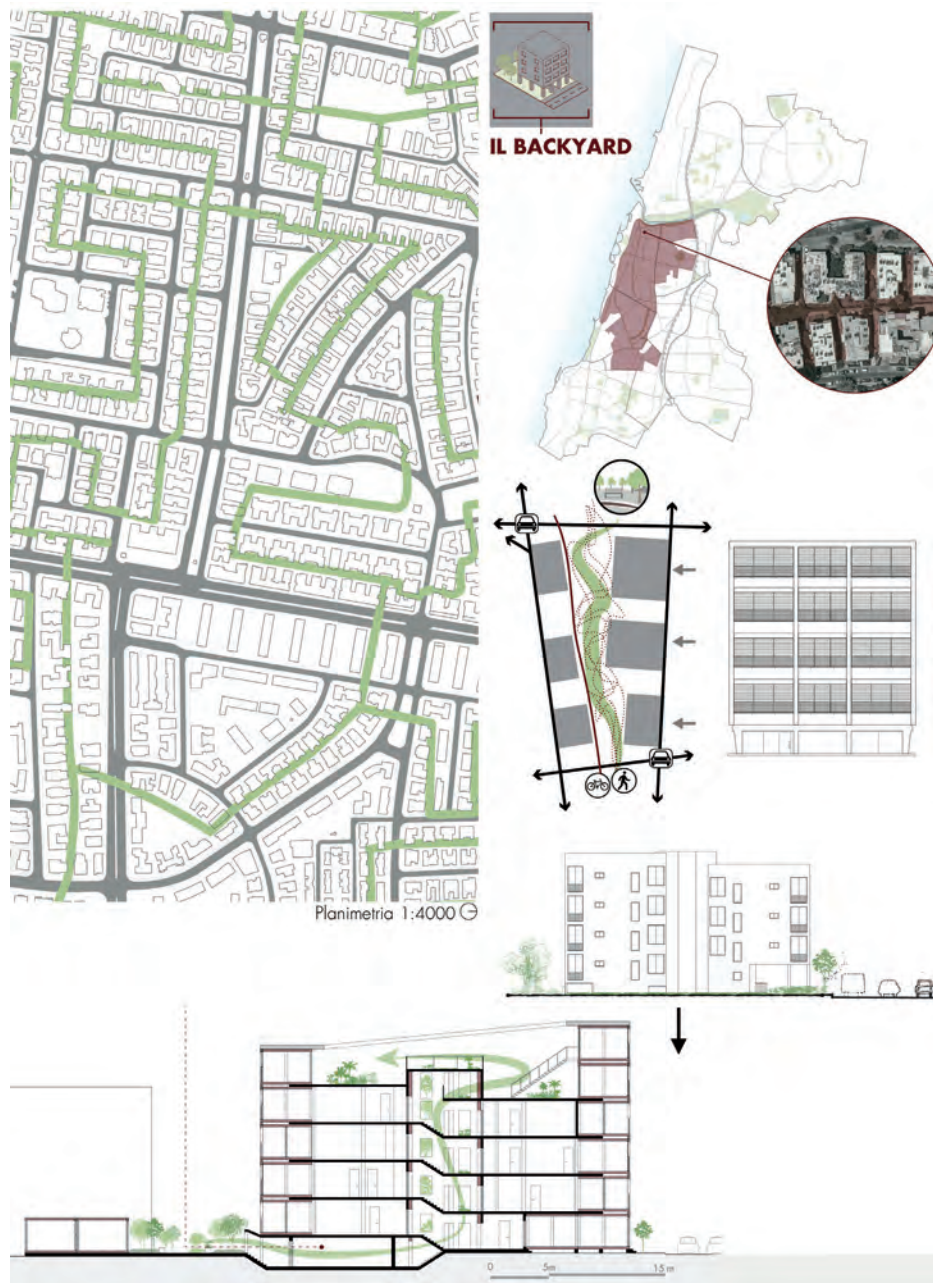
A partire dalla considerazione che la continuità dello spazio costruito è

generatore dell'esperienza urbana, è possibile individuare due livelli di relazione:

- Spazio di interfaccia casa-casa. Il tipico edificio residenziale di Tel Aviv presenta la caratteristica di essere isolato in un bordo verde indifferenziato e di non riconoscere la differenza fra fronte e retro per cui l'articolazione fisica dell'edificio non fornisce alcun indizio sulle diverse condizioni del bordo verde e gli spazi sono visti e di conseguenza trattati come separazioni (muretti bassi, siepi, vegetazione fitta non mantenuta) piuttosto che come sistema continuo di spazi aperti. Tuttavia, a differenza dello spazio generato dal rapporto casa-strada lo spazio d'interfacci casa-casa costituisce in realtà un sistema continuo di spazi verdi che collegano i vari blocchi e i quartieri della città. La messa a sistema di queste interfacce verdi permette di aprire il lato interno degli edifici su una rete di infrastrutture verdi a supporto della mobilità sostenibile e della vitalità dello spazio urbano. Un territorio, dunque, intermedio tra le aree edificate che può diventare un terreno collettivo per l'interazione sociale.

- Spazio di interfaccia casa-strada. Lo spazio aperto diventa spazio urbano quando è definito e contenuto dagli edifici, questo bordo non è semplicemente una linea in cui lo spazio aperto e gli edifici si incontrano ma un territorio che costituisce una zona di transizione tra i domini privati costruiti e lo spazio pubblico aperto che dovrebbe essere in grado di supportare le attività umane di entrambi. La parte nord di Tel Aviv è tipicamente fiancheggiata da edifici a quattro piani distaccati da circa quattro metri dal marciapiede ed elevati su pilotis. Muri bassi, alberi e arbusti definiscono il confine tra il marciapiede pubblico e il territorio privato degli edifici. Quasi tutte le strade tendono ad avere bordi costruiti simili, senza alcuna correlazione tra la gerarchia e l'organizzazione spaziale del contesto. Il bordo costruito, inteso come parte essenziale della struttura spaziale della strada, può essere esplorato per migliorare la gerarchia delle strade, definire relazioni tra territori privati- semipubblici e generare uno spazio aperto che sia differenziato e vitale.





Note

¹ WORLD HERITAGE COMMITTEE (WHC). The criteria for selection. UNESCO.

² J. Neufeld e C. Rubin avevano lavorato nello studio di E. Mendelsohn a Berlino; A. Sharon, S. Miestechkin e S. Bernstein avevano studiato alla Bauhaus in Germania; S. Barkai e S. Bernstein lavoravano nell'ufficio di Le Corbusier. Lo stesso Mendelsohn lavorò in Israele dal 1934 al 1942 e nonostante il suo limitato coinvolgimento con Tel Aviv, i suoi edifici sono stati fonte di ispirazione per gli architetti locali.

Didascalie

Fig. 1: Piano della conservazione degli edifici

Fig. 2: Tel Aviv - Città multi-layer

Fig. 3: Evoluzione della conformazione urbana

Fig. 4: Relazioni casa-strada, casa-casa

Bibliografia

Daniel, Monterescu, Dan Rabinowitz D (2007), *Mixed towns, trapped Communities: historical narratives, spatial dynamics, gender relations and cultural encounters in Palestinian-Israeli Towns*, Burlington, Vermont, Ashgat.

Geddes, Peter (1915), *Cities in Evolution*, London, William and Norgate.

Boardman, Philip (1978), *The World of Patrick Geddes*, London, Routledge Kegan Paul.

Sophia Labadi (2005), *Questioning the implementation of the World Heritage Convention: a value-based analysis of purposefully sampled nomination dossiers*, PhD diss, London, University College.

Lynn Meskell (2015), "Gridlock: UNESCO, global conflict and failed ambitions", in *World archeology*, vol. 47, n°2, pp. 225–238.

Thomas, M. Schmitt. (2009), "Global cultural governance: decision-making concerning World Heritage between politics & science", in *ERDKUNDE*, vol. 63, n. 2, pp.103-121.

Mark Askew (2010), *UNESCO, World Heritage and the Agenda of States*, in Sophia, Labadi, Colin Long eds *Heritage and Globalisation*, Abingdon, Routledge, pp.19–44.

Howayda AL-Harithy (2005), [Reframing] World Heritage. Traditional dwellings and settlements review, in *IASTE*, vol. 17, n. 1, pp. 7–17.

MUNICIPALITY OF TEL AVIV – YAFO, 2002. World Heritage nomination dossier, UNESCO.

Michael, LEVIN (1984), *White City: International Style architecture in Israel*. Tel Aviv, Tel Aviv Museum.

Curtis, Michael, Chertoff, Mordecai (1973), *Israel: Social Structure and Change*, New-Jersey, Transaction.

L'alterazione della linea di terra nel progetto di paesaggio. Una lettura del giardino funerario di Malmö di Sigurd Lewerentz

Giulia Cervini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, giulia.cervini@uniroma1.it

Suolo come patrimonio

Ogni segno dell'uomo che altera la realtà geografica esplica il proprio momento fondativo nelle tracce che depone a terra: nella trasformazione delle condizioni di suolo, inevitabile effetto dell'atto costruttivo, si manifesta il vincolo di necessità che lega il progetto di architettura alla realtà su cui si radica; realtà che lo precede e che si offre al divenire. Assumendo questa prospettiva, il complesso ambientale, di cui le forme antropiche costituiscono parte integrante, è inteso come risultato (seppur transitorio) di un processo di lunga durata e – centrando l'osservazione sul tempo presente – come il “dato originario” su cui la trasformazione a venire agirà producendo configurazioni rinnovate. La compagine topografica, consolidata nel tempo per effetto combinato di azione naturale e azione antropica, si offre allora come patrimonio, sedimentazione di storie eterogenee, e il progetto di architettura come processo che ne consente il mutamento e ne impedisce l'oblio: l'architettura può costruirsi, vale a dire, come “racconto topografico”, affidando, alla relazione che stabilisce con il suolo, il potenziale espressivo di un contenuto che è insieme tecnico e narrativo. Se il suolo è, cioè, la struttura testimone di un processo di trasformazioni discontinue – fatto di ripetute addizioni e rimozioni, costruzioni e scavi, affioramenti e interri – il resto (le tracce del passato che il suolo lascia emergere) e l'assenza (ciò che il suolo seppellisce) costituiscono la risorsa dell'atto configurante affidato al progetto di architettura; la memoria e il lutto le operazioni necessarie alla sua messa in forma.

«Vorrei concludere con questa lettura plurale delle nostre città, ma non senza aver detto che il lavoro di memoria (preferisco l'espressione “lavoro di memoria” a “dovere di memoria” dal momento che, essendo il lavoro di memoria un'esigenza di vita, non capisco perché mai la memoria dovrebbe essere un dovere) non è possibile senza un lavoro di lutto»¹.

Il racconto del tempo nel luogo di sepoltura

Acquisendo tali premesse, il passaggio ad una riflessione attorno all'architettura cimiteriale può risultare chiaro: il giardino funerario, infatti, è il luogo in cui, alla configurazione del suolo, è affidato il ruolo di principale

veicolo della narrazione (intesa come “ri-significazione di un’assenza”); a tutte le componenti paesaggistiche il compito di strutturare lo spazio architettonico. Se la «messa-in-racconto»², di cui l’architettura si fa carico, ha sempre a che fare con l’ideazione di una forma sintetica in grado di racchiudere l’eterogeneità temporale di un complesso paesistico stratificato, nel luogo di sepoltura, il tempo è l’oggetto stesso del racconto: attraverso la messa a sistema dei segni che emergono dal suolo si genera lo spazio del ricordo, rimandando, cioè, attraverso il visibile, a quanto è sepolto. In altre parole, il giardino funerario è un organismo architettonico che, tirando in ballo i temi del tempo e della memoria, del materiale e dell’immateriale, del visibile e del sepolto, lega in modo paradigmatico il progetto di paesaggio ai contenuti simbolici che il paesaggio stesso è in grado di evocare.

La Svezia dei primi decenni del Novecento offre certamente un campo di osservazione fertile rispetto alle tematiche annunciate: non soltanto perché siamo dentro una cultura in cui non esiste la contrapposizione netta tra città e natura non urbanizzata e in cui il contatto dell’uomo con la natura è nota costante³, ma anche perché le riforme relative alle opere funerarie (iniziate nel 1783 su iniziativa di Gustavo III) diedero avvio, in quel periodo, a profondi ripensamenti sulla concezione della città dei morti. Le nuove disposizioni relative all’ubicazione dei cimiteri moderni – che dai luoghi ecclesiastici del centro cittadino passano ad occupare terreni suburbani di proprietà dello Stato – resero necessaria, infatti, una riflessione attorno alla forma e al carattere propri del luogo di sepoltura: tenuto conto della progressiva laicizzazione del rito funerario (che rendeva ormai insufficiente il ricorso all’iconologia religiosa), il paesaggio entra in gioco come principale elemento nella definizione dello spazio cimiteriale, contribuendo all’evocazione di una spiritualità immanente, che ha a che fare con l’elaborazione del lutto e la consacrazione del ricordo.

Si trattava, quindi – fu questa almeno la sfida intrapresa da architetti come Asplund e Lewerentz –, di dare forma alla ritualità attraverso la costruzione di un paesaggio, costituito, in primo luogo, dalle sue componenti naturali (specifiche di ogni sito identificato per la costruzione del

nuovo cimitero). E se il contatto con il paesaggio avviene primariamente nell’esperienza del suo attraversamento, il rito si dispiega nel succedersi di condizioni spaziali che il paesaggio è in grado di conformare. In quest’ottica il suolo collabora in maniera decisiva alla configurazione del complesso sepolcrale: non soltanto perché è il luogo che custodisce l’oggetto celebrato, ma anche perché, orientando il cammino, costituisce il tessuto unificante di una sequenza di episodi percettivi (e funzionali) singolari.

Il progetto topografico nel cimitero di Malmö

È quello che accade nel cimitero Östra kyrkogården di Malmö, progettato da Sigurd Lewerentz nel lungo arco di tempo che va dal 1916 (anno in cui fu affidato l’incarico all’architetto svedese, vincitore del concorso) al 1974 (quando fu ultimata la realizzazione dell’ultimo edificio progettato da Lewerentz). Il giardino funerario si inserisce nella fitta trama che scandisce il suolo suburbano, traccia dei campi agricoli (poi edificati) che circondavano il cimitero al tempo della sua costruzione e che, ancora oggi, ricoprono gran parte della regione; la Scania, cuspide meridionale della penisola scandinava, è caratterizzata da suoli di origine sedimentaria (prevalentemente calcari) che conformano pianure lievemente ondulate; modeste costruzioni a carattere sparso punteggiano gli orizzonti liberi delle terre fertili. Il cimitero sembra restituirci un ritratto sintetico di quel territorio: un giardino che racchiude, in poche e singolari parole, una geografia. A consentirgli un disegno fortemente orientato dalle preesistenze contenute all’interno del recinto cimiteriale: in particolare il crinale che attraversa l’intera area di sepoltura, e il tumulo di età vichinga che giace lungo la direttrice marcata dalla cresta. Entrambi gli elementi rappresentano un esemplare dei molti analoghi diffusi nella Svezia meridionale e si offrono come traccia del processo che ha dato forma a quel territorio, dalle origini geologiche al tempo dei primi insediamenti umani: il crinale, costituito da depositi compattati, è solo una delle formazioni sedimentarie prodotte dal ritiro dei ghiacciai, che, sottoforma di cordoni isolati (in svedese *ôs*), interrompono la planarità dei suoli; il tumulo sepolcrale è un’immagine ricorrente nella tradizione

svedese, che ne ha fatto – nei secoli successivi all’usanza pagana che ne prevedeva la costruzione – il simbolo identificativo del luogo sacro⁴. La struttura orografica, ereditata dai tempi antichi, unita al carattere agricolo che dominava il contesto ambientale destinato ad ospitare il nuovo cimitero, furono dati determinanti nel processo ideativo che condusse Lewerentz a dare forma al giardino funerario.

La topografia dell’area fu mantenuta pressoché inalterata, a meno di interventi minimi di regolarizzazione, finalizzati al raggiungimento di un assetto planimetrico formalmente chiaro e strutturalmente funzionale. Il crinale che, orientato in direzione est-ovest, divideva l’area in due settori, fu plasmato in modo da accentuare il valore oggettivo dell’altura allungata e quindi la spaccatura del campo di sepoltura nei settori nord e sud: le due aree restano invisibili l’una all’altra e il colmo del crinale diventa luogo d’eccezione, l’unico a garantire una visione completa del giardino funerario. A sud un’ampia pianura si estende bordata dal fianco ripido del crinale, lungo il quale si dipana il percorso cerimoniale principale; a nord, invece, il pendio dell’altura degrada dolcemente verso un terreno scosceso; la continuità altimetrica tra il promontorio e la distesa su cui affaccia verso nord è sottolineata da un parterre rivestito uniformemente con un manto erboso. Sul versante opposto, invece, il fianco del crinale termina bruscamente sulla superficie piana della strada asfaltata.

Il principio insediativo, che caratterizza le due aree del cimitero, risponde ai relativi andamenti orografici: a sud la pianura è organizzata dentro una griglia ortogonale di recinti; a terra, uno strato di ghiaia sottile crea lo sfondo, chiaro e uniforme, su cui spicca il reticolo che suddivide i campi di sepoltura – come orti – con cordoli verdi di pochi centimetri; l’area scoscesa a nord, invece, è risolta con un sistema “a terrazze”, fasce parallele bordate da siepi in fiore e interrotte da sentieri brulli che seguono il pendio. Due immagini assolutamente ordinarie della campagna agricola – in assonanza con il mondo al di là del recinto arboreo che incornicia il giardino – concorrono alla costruzione del carattere dimesso, familiare e domestico del luogo di sepoltura. La sensibile difformità dei due settori rafforza la presenza del promontorio e ne sottolinea la





centralità; il percorso cerimoniale che lo costeggia ne afferma il carattere monumentale.

A rinsaldare l'intento di affidare al crinale tutto il carico simbolico dello spazio cimiteriale, la scelta di mantenerne intatto il profilo, che riesce in tal modo ad accompagnare lo sguardo da un'estremità all'altra del complesso: tutti gli episodi architettonici, che compongono le tappe del rito funerario, trovano alloggio nello spessore dell'altura, preservandone l'unità formale che rimanda alle sue origini; nessun edificio e nessuna sepoltura investe la sommità del crinale: lo spazio cerimoniale all'aperto lo deforma con una leggera incavatura e due architetture rupestri ne intagliano il fianco (la cappella minore e il padiglione di attesa); il tumulo, sovrastato da un gruppo di alberi radicati sulla calotta, spunta come un rigonfiamento tellurico, mentre la torre campanaria si scolla da terra, sospesa su appoggi puntiformi che come spilli emergono dal sottosuolo. Il profilo orografico prosegue così interrotto per tutta la sua estensione e la torre – unica emergenza collocata lungo la traiettoria del crinale – ne fissa solennemente la meta.

A sud della barriera erbosa si estende una pianura ordinata e silenziosa; nel fitto reticolo di stanze, punteggiato da lapidi nascoste tra le siepi, si fa spazio un campo dominato dalla cappella maggiore: l'edificio isolato, austero e frugale (tetto a falde su reticolo di travi in legno, struttura in cemento e pareti di mattoni rivestite con sottili scaglie di marmo), evoca l'architettura dei casali agricoli più che il tono aulico dell'edificio di culto. A fronte della ruralità della sua struttura formale e dell'asciuttezza di linguaggio, la cappella riesce a presentarsi, all'interno del complesso cimiteriale, come l'episodio d'eccezione: l'assenza di altre emergenze e il silenzio della pianura che lo contiene, pongono l'edificio al controllo degli orizzonti; la sua oggettualità fa da contraltare al sistema lineare costituito dal crinale e dalle costruzioni che lo punteggiano. I campi di sepoltura organizzati come orti agricoli, le cappelle come casali, la fitta massa arborea sul fondo, compongono il ritratto della campagna della Scania: un saggio ambientale, contenuto nei confini di un piccolo giardino funerario. L'unità del progetto passa, quindi, attraverso l'omogeneità di un carattere, architettonico e ambientale, ottenibile anche in presen

za – se non addirittura in virtù – di un’insolita mescolanza di linguaggi: il richiamo alla tradizione neoclassica, che trapela dall’architettura del padiglione di attesa e della cappella funeraria minore, viene accostato alle forme razionaliste della torre campanaria e al sapore vernacolare della chiesa maggiore. Il principio ordinatore, che permette al tumulo vichingo di essere inglobato nel disegno di un complesso fatto di architetture nuove, mette in relazione anche le differenze di linguaggio che possono emergere tra architetture più recenti. Affidare ai singoli edifici un proprio linguaggio enfatizza, quindi, le potenzialità sintetiche dello spazio che le contiene tutte; si intende dire che la concordanza tra gli oggetti costruiti non passa necessariamente attraverso un’omogeneità di forma o di stile. Nella rispondenza ad un principio insediativo, misurato sulle qualità di un contesto geografico, le architetture di tutti i tempi trovano reciproche assonanze: gli elementi classici, inseriti nella struttura di un’architettura rupestre, richiamano l’arcaico del tumulo vichingo; le forme austere dell’edificio di culto si fanno rurali, dentro il tessuto della campagna coltivata. Nel sistema di relazioni sotteso all’unità di una realtà composita, si nasconde, dunque, il portato narrativo di un “progetto topografico”. La scrittura del suolo ha il compito di rinviare all’intreccio di significati sedimentati, aggiornandoli all’interno di una nuova configurazione; l’unità che ne deriva mette in dialogo e rende reciprocamente collaboranti le preesistenze con gli elementi di nuova concezione: tanto il crinale è in grado di orientare la scelta di un principio insediativo, quanto le architetture incassate nelle sue pendici ne rafforzano le qualità, esprimendone il potenziale costruttivo; il vincolo imposto dalla presenza del tumulo antico diventa occasione per un disegno dello spazio aperto che ne acquisisce il valore oggettuale e ne enfatizza il portato simbolico. In questo continuo scambio, tra qualità della risorsa e potenzialità della trasformazione, si esprime il significato più profondo del racconto topografico, che l’architettura, come agente alterante di una realtà consolidata e mutevole, è chiamata a reificare.

«L’impianto si struttura in modo da enfatizzare la cresta che attraversa l’area, che resta pressoché inalterata e assume il ruolo di bastione che separa le aree di sepoltura. Anche quando sarà ultimata la sistema





zione in pianta, risulterà mantenuta l'immagine tipica di un paesaggio scandinavo: un terreno dolcemente ondulato, che raggiunge l'orizzonte – un'immagine paesaggistica che allevia e libera»⁵.

Note

¹ Paul, Ricœur (2013), p. 93.

² Cfr. Paul, Ricœur (2013)

³ Cfr. Luigi, Latini (1998)

⁴ Ne è un esempio la stessa 'Collina della Meditazione' nel Cimitero di Tallum a Stoccolma, realizzato da Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz.

⁵ Le parole di Sigurd Lewerentz sono state estratte dal documento intitolato *Östra Kyrkogården i Malmö. Kulturhistorisk inventering och bedömning*, a cura di Jenny Kirsten Bille, Anna Andréasson e Karolina Alvaker (copyright Svenska kyrkan Malmö Kyrkogårdsförvaltningen), p. 21. Traduzione mia.

Didascalie

Fig. 1: Ortofoto del giardino funerario di Malmö; andamento orografico dell'area.

Fig. 2: I recinti del settore sud e la distesa nord nel punto di contatto con il crinale.

Fig. 3: Sulla sommità del crinale: in alto la copertura della cappella minore; in basso il controcampo. Foto: *Arkitektur och designcentrum*

Fig. 4: Le pendici del tumulo vichingo. Sul fondo la chiesa maggiore. Foto: *Arkitektur och designcentrum*.

Bibliografia

Janne, Ahlin. 1987. *Sigurd Lewerentz, Architect: 1885-1975*. Stockholm: Byggförlaget.
Constant, Caroline. 2012. *The modern architectural Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nicola, Flora; Paolo, Giardiello; Gennaro, Postiglione (2001). *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, Milano: Electa.

Luigi, Latini (1998), *Cimiteri scandinavi: un percorso attraverso l'esperienza del XX secolo*, in Domenico, Luciani e Luigi, Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova.

Paul, Ricœur (2013), *Architettura e narrazione*, in Franco, Riva (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, Roma, Castelvecchi.

Carlotta, Torricelli (2014), *Classicismo di frontiera. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Il Poligrafo, Padova.

Francesco, Venezia. 2011. *L'architettura del suolo* in Id., *Che cosa è l'architettura*, Milano: Electa.

Offrire il paesaggio. Lo spazio del belvedere

Amanzio Farris

Sapienza Università di Roma, DIAP - Dipartimento Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, amanziofarris@hotmail.it

Il belvedere come tema

Il paesaggio costituisce un patrimonio che, ancora prima di essere condiviso e tutelato, necessita preliminarmente di essere riconosciuto.

I belvedere sono spazi in cui questo riconoscimento può risultare intensificato: per le modalità attraverso cui quest'atto può svolgersi, e per i significati culturali che ne possono risultare.

Con il termine belvedere viene designato un luogo dal quale è possibile godere di un vasto panorama, o di un'amena visuale: di solito sono le sole virtù topografiche e panoramiche a determinarne le prerogative, ma in alcuni casi essi possono presentarsi organizzati da una intenzionalità progettuale.

Questo tema architettonico richiede la predisposizione di un efficace preludio al culmine rappresentato dalla scoperta del paesaggio: da un punto vista concettuale ciò equivale a sviluppare una narrazione partendo da una conclusione già data¹, tessendo una trama di accadimenti tale per cui il finale ne risulti valorizzato al massimo grado.

Il contributo che segue intende dunque indagare il ruolo che questi spazi possono svolgere in termini di riconoscimento critico, ripercorrendo l'itinerario formativo di tre realizzazioni di cui lo scrivente è stato autore², e focalizzando l'attenzione sui nessi tra la riflessione teorica e le azioni progettuali compiute.

Le opere si trovano nel subappennino laziale, nei borghi di Rocca Canterano e della frazione di Rocca di Mezzo, a circa 750 metri d'altitudine sulla propaggine calcarea dei Monti Ruffi, in un contesto paesaggistico che già era stato apprezzato dai viaggiatori francesi e tedeschi tra il settecento e l'ottocento³.

Un belvedere tra le rovine. Rocca Canterano, 2011-14

Mentre si percorre il silenzioso sistema delle strette strade di questo paese, scompare l'ambiente che circonda il paese stesso.

Il succedersi continuo delle costruzioni sul bordo del dirupo, che costituisce il limite insediativo del borgo, ostacola infatti la possibilità di percepire il territorio circostante.

Solo in un punto, vicino ad uno slargo denominato piazza di Corte, lo

stato di rovina di un'antica casa poteva permettere la scoperta della valle verso i Monti Simbruini: questa condizione suggeriva di trasformare il luogo in un belvedere.

Il sito si presentava come una stanza a cielo aperto di ridotte dimensioni, delimitata in parte da un muro in pietra diroccato: questo muro - pur non rappresentando un elemento di particolare rilevanza storica o architettonica - tratteneva con efficacia lo spazio, evitando che questo venisse risucchiato dallo spalancarsi del panorama.

Una piccola bucatina nel muro, inoltre, incorniciava il Monte delle Piane: la finestra che una volta da un interno guardava verso un esterno, si era trasformata in una finestra dove da un esterno si truardava un altro esterno.

Facendo leva sulla differenza di quota tra la stanza all'aperto e la vicina piazza, il progetto ha predisposto una sequenza percettiva che - nel salire di quota - permette una scoperta del sito per visioni successive.

Nell'intricato sistema delle diverse giaciture che caratterizzano l'esistente, la linea diretta verso il panorama - ortogonale alla linea del salto di quota - è eletta come riferimento geometrico rispetto al quale organizzare l'insieme del disegno.

L'elevazione di una pergola metallica - che abita il luogo alla stregua di un albero - determina uno spazio dall'altezza contenuta, come in un interno: questa compressione spaziale, operando per contrasto, amplifica la forza della successiva apertura panoramica.

Il suolo è composto da una serie di placche in calcestruzzo lavato, separate da profonde fessure che, oltre a definire il percorso dell'acqua piovana, disegnano un reticolo di ombre che affiora non appena il piano è colpito dalla luce del sole.

Due sedute sono generate dal sollevarsi di alcune di queste placche: una rude elementarità consente loro di sostenere il rapporto visivo con il paesaggio.

La diversa natura delle sedute, una vicina al muro diroccato, l'altra rivolta verso il margine esterno, determina modi diversi di stare e di osservare. Per l'osservatore che si siede vicino al muro di pietra, un'imbottitura metallica inserita nella bucatina preesistente è una cornice di colore attraverso

cui inquadrare i monti lontani.

La scala attraverso cui si accede al belvedere orienta il movimento del corpo come quello dello sguardo, determinando la sequenza percettiva. Quando si sale, la presenza del panorama è prima occultata da una seduta posta di traverso, e successivamente il sistema dei gradini è tale da far rivolgere lo sguardo - 90 gradi a destra - verso la bucatina nel muro e subito dopo a scoprire - 90 gradi a sinistra - la visione frontale del panorama.

La fissità della scena costruita si confronta con la variabilità - cromatica e meteorologica - dell'ambiente.

La ringhiera si interrompe in mezz'aria, suggerendo il prolungamento della linea organizzatrice del progetto verso l'infinito del paesaggio. È possibile salire in piedi sopra un piccolo podio, conquistando un differente punto di vista del panorama: un gioco in equilibrio precario, un'avventura.

Le soluzioni costruttive sono spoglie, ruvide: la povertà dei mezzi viene considerata come alleata - e non come ostacolo - nella ricerca di una chiara affermazione di un'idea di luogo.

Lo sguardo oscilla dagli elementi lontani a quelli ravvicinati, e viceversa: il muro diroccato viene coinvolto nel gioco delle relazioni fisiche e visive, e la misura domestica della stanza in rovina si raccorda con la vastità del paesaggio.

Una piazza marginale. Rocca di Mezzo, 2013-15

La frazione di Rocca di Mezzo è un piccolo borgo attorniato da monti e da foreste che - come nel precedente caso - divengono sostanzialmente invisibili stando all'interno del paese.

In tutto il borgo solo uno spazio dalla planimetria irregolare - ottenuto dalla elevazione in tempi recenti di un muro di sostegno - si rivolgeva al paesaggio: il tema progettuale era dunque il ridisegno di questo luogo, collocato nel limite tra il costruito ed il naturale.

Nonostante alcune tracce testimoniassero di un uso da parte degli abitanti - una panchina metallica rimovibile sistemata nei mesi freddi in favore di sole, e nei mesi caldi sotto l'ombra di un albero esistente - lo

spazio era principalmente destinato a parcheggio di automobili, e rimanevano inespresse le potenzialità suggerite dalla sua posizione.

Il progetto coinvolge l'esistente in una nuova trama di segni e di materie, lavorando per confermare i comportamenti presenti e rendendone possibili di altri.

Le variazioni del disegno del suolo precisano alcuni ambiti in cui fermarsi e sostare: dei tappeti ottenuti per intarsio, che con la loro misura intermediano tra la piccola dimensione delle sedute e quella vasta ed irregolare della piazza e dell'ambiente.

Un blocco grondante acqua ed una roccia che emerge dal suolo costituiscono i nuovi fuochi di attenzione visiva e sonora.

Allo sguardo di chi si siede, questi elementi - nonostante la loro dimensione contenuta - si saldano otticamente con il fondale del paesaggio, mutevole nelle giornate e nelle stagioni.

L'incontro tra uomo e paesaggio è celebrato attraverso questo dispositivo percettivo⁴.

Un belvedere per una persona. Rocca di Mezzo, 2013-15

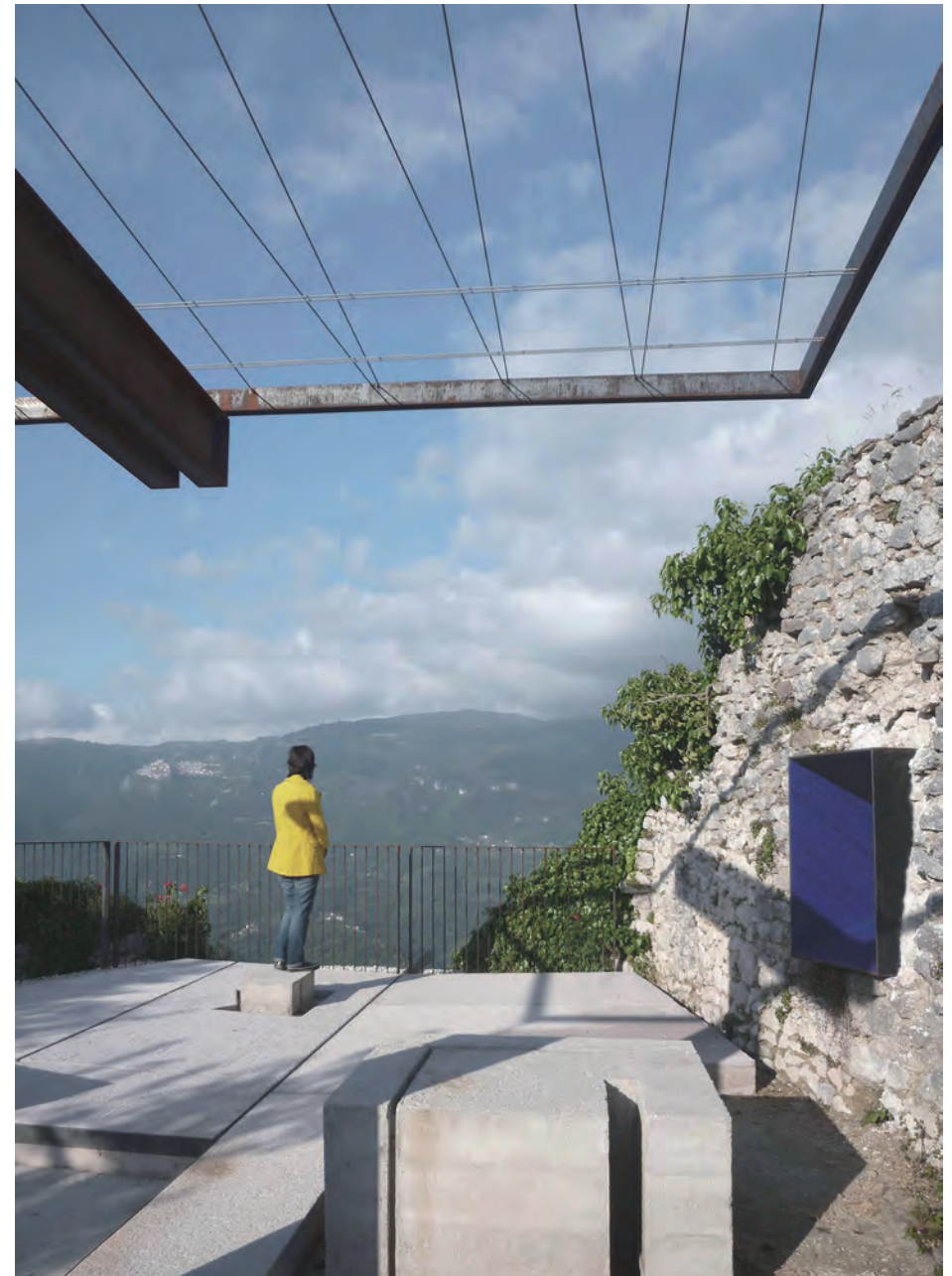
All'estremità settentrionale del borgo, il sistema dello spazio pubblico si concludeva in modo dimesso in prossimità di un balcone in muratura, della misura approssimativa di 2,5 per 2 metri, oltre il quale poteva scoprirsi il panorama verso il Monte Terminillo, in lontananza.

In questo caso il tema della piccola dimensione dello spazio aperto, solitamente prerogativa di un interno, proponeva in termini estremi il rapporto tra la ridotta misura fisicamente abitabile, e quella potenzialmente infinita che lo sguardo poteva percepire.

Il progetto tenta di riscattare le dimensioni modeste del luogo attraverso una diversa dimensione del pensiero⁵, mettendo in opera un numero ridotto di decisioni.

Il parapetto in muratura viene trasformato in una ringhiera trasparente, davanti alla quale viene collocata un'unica seduta in pietra.

Per scoprire il belvedere è necessario inerpicarsi per gli stretti gradini di una scala: arrivati in sommità, gli elementi costruiti ed il paesaggio si presentano come una sola composizione, in cui il piccolo ed il grande





possiedono il medesimo peso.

Questa ragione ottica fornisce giustificazione dell'asciutta definizione degli elementi.

Un paramento lapideo innalzato in verticale è ruotato di pochi gradi rispetto al muro verso cui si accosta, al fine di rivolgersi verso chi si appresta a salire la scala, e costituisce il fondale che misura ed incornicia la figura di chi si siede.

La seduta risolve in sé l'incontro delle diverse giaciture, ed è conformata come un piccolo podio, in modo che gli occhi del riguardante si trovino più alti della ringhiera, senza ostacoli allo sguardo: esso costituisce un invito, pietrificato, alla sosta e alla contemplazione del paesaggio.

Percepire per riconoscere

Pur distinte per via delle differenti condizioni dimensionali e contestuali, queste occasioni progettuali sono attraversate da alcune questioni invarianti, sulle quali è andata maturando - in parallelo ai progetti - una elaborazione concettuale su cui fondare la consapevolezza delle operazioni che si stavano svolgendo.

Una riflessione tematica ha riguardato il ruolo del progetto come mediatore del rapporto tra patrimoni differenti, ovvero come strumento finalizzato a comporre in unità di esperienza la dimensione raccolta dello spazio costruito che viene lasciato alle spalle con la dimensione vasta del paesaggio che ci si trova davanti.

Ulteriori riflessioni hanno poi esplorato il tema del sedersi, che ha necessitato una presa di coscienza delle implicazioni ad esso sottostanti, ovvero in che modo la seduta contiene, concentra e concretizza il tragitto che conduce in un determinato luogo, e in che modo la sua forma risponde in modo efficace ai temi del dove sedersi, del cosa e del come guardare⁶.

In ultima analisi, il grado di eloquenza dell'esperienza visiva che si andava ricercando non intendeva solo rispondere alla promessa implicitamente contenuta nell'etimo belvedere - l'aggettivo 'bello' composto con il verbo 'vedere' - ma soprattutto sancire l'importanza di quanto veniva proposto all'osservazione: l'offerta allo sguardo doveva comportare una

corrispondente offerta di significati all'intelletto.

Il fatto che in questi dispositivi narrativi il paesaggio venga eletto a protagonista, produce quindi effetti che superano il dominio visuale, per assumere la forma di un avvertimento critico.

Un avvertimento in forma di architettura, attraverso cui suscitare - in chi ne fa esperienza - un interesse cosciente dei valori e delle particolarità del patrimonio di cui il paesaggio è depositario.

Note

¹ Al riguardo, si veda Johann Wolfgang Goethe (1785), *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*: «Così cominciai effettivamente a scrivere alcuni drammi a ritroso, cominciando così dalla fine».

² Lo scrivente è stato progettista incaricato della redazione dei progetti e della direzione dei lavori delle opere di cui si tratta. Il *Belvedere tra le rovine* è stato selezionato nel Padiglione Italiano alla Biennale di Architettura di Venezia del 2018; la *Piazza marginale* a Rocca di Mezzo ha ricevuto la Menzione speciale per un intervento nello spazio aperto al Premio In-arch Lazio del 2017; il *Belvedere per una persona* a Rocca di Mezzo ha ricevuto la Menzione d'Onore per la categoria Paesaggio e spazi urbani al premio Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana 2018 della Triennale di Milano.

³ Al riguardo, si veda il dipinto del 1839 di Johann Wilhelm Schirmer, *Blick von Osten auf Rocca Canterano*, facente parte della collezione della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe.

⁴ In alcune opere di Le Corbusier, in particolare, vengono sperimentate composizioni visuali in cui si confrontano direttamente un primo piano di elementi prossimi con un fondale di elementi lontani, senza nessun secondo piano intermedio. Questo fatto determina una condizione percettiva ambigua, per cui - alternativamente - gli elementi vicini paiono assumere la forza dimensionale degli elementi lontani, o al contrario gli elementi lontani paiono ridursi alla dimensione degli elementi vicini. Di questo tipo di risultati testimoniano opere come l'attico dell'appartamento parigino di Charles de Beistegui (1929-31), o il terrazzo della *Unité d'Habitation* di Marsiglia (1947-52).

⁵ Al riguardo, Heinrich Tessenow sosteneva che quanto più il progetto riguardava piccole dimensioni, tanto più il pensiero dovesse essere grande. Cit. in Francesco Collotti, (2017) "Più piccola è la casa e più in grande dobbiamo pensare", in: id., *Idea civile di architettura. Scritti scelti 1990-2017*, Siracusa, Lettera Ventidue.

⁶ Al riguardo, si veda Michael Jakob (2014), *Sulla panchina. Percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte*, Torino, Einaudi.





Didascalie

Fig. 1: Amanzio Farris, *Un belvedere tra le rovine*, Rocca Canterano, 2011-14. Il muro in rovina preesistente coinvolto nel nuovo sistema di relazioni.

Fig. 2: Amanzio Farris, *Un belvedere tra le rovine*, Rocca Canterano, 2011-14. Il paesaggio incorniciato attraverso l'imbotte metallico inserito nella bucatura esistente.

Fig. 3: Amanzio Farris, *Una piazza marginale*, Rocca di Mezzo, 2013-15. Gli elementi prossimi si compongono con il fondale del paesaggio.

Fig. 4: Amanzio Farris, *Un belvedere per una persona*, Rocca di Mezzo, 2013-15. La seduta rivolta verso il paesaggio.

Bibliografia

Lucius, Burckardt, (1988), "La città passeggiata", in: Aa. Vv., *Jože Plecnik Architetto 1872-1957*, Kranj, Gorenjski Tisk.

Amanzio, Farris (2018), "Belvedere tra le rovine a Rocca Canterano", in *Domus* n.1025, *Annex Arcipelago Italia, Padiglione Italia alla Biennale Architettura di Venezia*, giugno 2018, pp. 108-109.

Michael, Jakob (2014), *Sulla panchina. Percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte*, Torino, Einaudi.

Dimitris, Pikionis (1935), "Topografia estetica", in: Alberto, Ferlenga (a cura di), *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Milano, Electa.

Francesco, Venezia (1990), "Piazze marginali", in id., *Scritti brevi 1975-1989*, Napoli, Clean.

Dalla vergogna al feticcio. Demolizione come tattica di bellezza?

Silvana Kühtz

Università degli Studi della Basilicata, DiCEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, ricercatore universitario, silvana.kuhtz@unibas.it

Chiara Rizzi

Università degli Studi della Basilicata, DiCEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, ricercatore universitario, ICAR 14, chiara.rizzi@unibas.it

L'Italia vanta una lunga tradizione normativa in materia di tutela dei beni culturali, il che, in parte, spiega anche l'eccezionale abbondanza di patrimonio storico e artistico conservatosi. È un patrimonio fragile esposto a due processi antitetici fortemente connessi: l'abbandono, e la banalizzazione degli ecosistemi urbani in cui tale patrimonio s'inserisce.

A partire dalla traiettoria che ha portato Matera a trasformarsi da "vergogna nazionale" a Patrimonio UNESCO e Capitale Europea della Cultura questo contributo indaga i rischi derivanti dai fenomeni di "turistizzazione" dei centri storici e propone uno strumento multidisciplinare per riconoscere e prendersi cura della bellezza a partire dalla percezione dei luoghi e dalla demolizione, fisica ma non solo, del brutto, dell'incoerente e dell'inospitale.

Patrimonio e tutela, una condizione non sufficiente?

Nel 2012 Salvatore Settis espone un'interessante tesi su come gli italiani siano diventati nemici del loro patrimonio culturale. L'Italia è stata la prima a integrare la tutela del paesaggio e del patrimonio culturale nei principi fondamentali della sua Costituzione. Eppure, questo complesso sistema di tutela funziona male, la distruzione del paesaggio è sempre più drammatica.

La situazione emerge chiaramente dall'analisi delle pressioni antropiche del rapporto annuale ISTAT 2019.

L'antropizzazione del territorio, «processo di trasformazione dei luoghi dove l'azione dell'uomo, a seguito delle dinamiche insediative e infrastrutturali, ha prodotto una progressiva artificializzazione della superficie originariamente agricola, naturale o seminaturale» è stata scomposta in 2 componenti: Superficie Antropizzata Netta (SAN) e Superficie a potenziale d'Uso Vincolato (SUV), sommate sono il territorio antropizzato complessivo, Superficie Antropizzata Lorda (SAL). Nel 2017 tale superficie copre l'11,1% del territorio nazionale con un incremento pari al 4,3% dal 2011 al 2017. Si delinea uno scenario in controtendenza rispetto alla "crescita zero" di nuovo suolo artificiale, così come raccomandato a livello nazionale e comunitario. Un incremento che per il 48% deriva dalla progressiva crescita dei centri urbani a scapito delle aree

periurbane e che per il 52% può essere ricondotto ad erosione delle aree naturali e agricole.

È una crescita che non giustificata dal saldo demografico. Dal 2014 al 2018 il calo demografico ammonta, infatti, a 677 mila unità: è come se fosse scomparsa una città grande come Palermo. Se non ci fosse stato l'apporto degli stranieri che hanno ottenuto la cittadinanza italiana l'entità di tale scomparsa sarebbe stata di circa il doppio. Le conseguenze di una tale pressione fanno emergere un quadro di fragilità del paesaggio italiano e del suo patrimonio in cui il turismo gioca un ruolo cruciale. L'analisi del "capitale territoriale" condotta dall'ISTAT fa rilevare una forte specializzazione turistica che, se nelle aree del Nord e del Centro è caratterizzata da un certo grado di continuità/contiguità, pare non sussistere nelle altre parti del Paese. Si passa da un pattern di sistema e di relazioni a una marcata frammentazione, una sorta di isole specializzate. Una di queste "isole" a specializzazione turistica è Matera, il che è indicativo, soprattutto se riferito al suo status di Capitale Europea della Cultura 2019.

Matera nell'era della commodification

Semplificando molto si potrebbe dire che l'equazione "cultura uguale turismo" sembra essere il tratto distintivo della Matera contemporanea. Il rapporto annuale ISTAT 2019 stigmatizza con l'evidenza dei numeri questa condizione. I linguaggi e le pratiche del diritto, dell'etica e dell'estetica e quelli della storia si ibridano e spesso si confondono ponendo questioni urgenti su legacy, visione e governace dei processi di cambiamento in atto.

Matera rappresenta un punto di vista privilegiato per l'osservazione di tali fenomeni per almeno tre motivi: velocità e intensità del cambiamento, qualità del patrimonio culturale e urbano su cui tali fenomeni si innestano, natura del fattore di accelerazione di questi processi.

Le vicende che hanno portato la città a trasformarsi da "vergogna nazionale" a patrimonio Unesco e Capitale Europea della Cultura 2019 sono note, è forse più utile focalizzare l'attenzione su quello che sta avvenendo dal 2014, anno della sua proclamazione, ad oggi.

Jacopo Gresleri (2019) fa un ritratto impietoso della città: « gli immancabili selfie, con una veduta del Sasso Caveoso o del Barisano, qualche scatto alle chiese rupestri e poi... il contorno di motocarri per il trasporto dei turisti, i piatti della tradizione lucana consumati nell'immancabile ristorante con menù turistico, le cianfrusaglie vendute a quintali a ogni angolo di strada; oggetti tutti uguali fra loro, distribuiti in negozi che con precisione disarmante si alternano in un ritmo monotono: bar-souvenir-ristorante, bar-souvenir-ristorante... Un'offerta consumistica già vista in altri eventi di grande portata o in città di turismo di massa e che, come sempre, appare eccessiva rispetto alla ben più esigua domanda dei turisti.»

La trasformazione non riguarda tanto la struttura urbana quanto il suo significato, il suo continuare ad esistere come habitat da vivere e non solo da consumare nel breve tempo di una visita. La *commodification* dei Sassi e del centro storico è stata velocissima. Un dato per tutti: nel 2016 lo stock delle case presenti sulla piattaforma airbnb era del 25,5%, l'anno precedente del 17,30%, con una crescita in un solo anno di oltre il 46%. Numeri ancor più significativi se si confrontano con quelli di città quali Firenze (17.90%) o Venezia (8.90%) (Dati LADEST 2017).

Non si tratta di una nuova stratificazione urbana, ma della banalizzazione di quella esistente. (Rizzi 2018).

Cristallizzato in un fermo immagine che ne sclerotizza forma e significato, il centro storico di Matera è consegnato a un immaginario in cui il falso è l'autentico. «Se il gioiello falso imita quello autentico, e quello autentico non significa niente, anche il falso a lungo andare diventa noioso. Ed eccoci dunque al motivo per cui ci interessano i gioielli falsi: il falso diventa autentico quando non significa l'autentico ma lo trascende.» (Burckhardt 2019).

Comunque la si chiami – casa vacanze, airbnb, B&B, albergo diffuso, residence – la casa nei Sassi è oggi avviata verso un unico, inesorabile, destino: appartenere a una specie sola, la casa inabitabile (Rizzi 2018). Case inabitabili producono città-feticcio, cioè prive d'identificazione affettiva, riprendendo il pamphlet di Alexander Mitscherlich (1968).

Il Manifesto del Demolitore

«Esistono cose che hanno un prezzo ed altre che hanno una dignità.»
Immanuel Kant

La Comunità Europea nell'ambito della Strategia Tematica sul Suolo ha stabilito che il consumo netto di suolo dovrà essere pari a zero entro il 2050. In Italia ricorrere alla demolizione è quasi sempre una straordinarietà se non un vero e proprio tabù (Legambiente 2018). Può la demolizione essere un'opzione? In alcuni percorsi di studio in Italia non è nemmeno citata come un'opzione possibile del progettista, ancor più rara la possibilità di progettare una demolizione senza ricostruire l'immobile, ma progettando uno spazio vuoto di silenzio, di creazione e apertura del pensiero.

Nella cultura orientale il Vuoto è inteso come un'entità attiva; una singolarità che funziona come un agente di primo piano nella vita, che costruisce e consente un dialogo fra il corpo dell'utente e lo spazio. Allora una domanda utile, a questo proposito è: quand'è che un vuoto genera bellezza? La demolizione è una possibile bussola per la bellezza?

Il Manifesto del Demolitore (Kühtz & Rizzi 2019) è un decalogo multidisciplinare e provocatorio concepito per sottolineare la possibilità di demolire il brutto ovunque si manifesti, sviluppa una visione originale e multidisciplinare per prenderci cura del bello, rappresenta una provocatoria cornice di riferimento per ispirazione e azione, progettazione di paesaggi culturali e reali. Apprezziamo la demolizione quando è possibile aprire un vuoto che ha senso.

I primi tre punti del Manifesto del demolitore recitano:

1. DEMOLIAMO IL BRUTTO, L'INCOERENTE, L'INOSPITALE. Ricerchiamo l'armonia dei luoghi e la loro semplice bellezza, stimolando tutti alla loro comprensione, agendo per sottrazione e liberando quanto soffocato.
2. DEMOLIAMO IL PENSIERO RELATIVISTA E D'IMPERIO DECIDIAMO, IN CORO AGIAMO. Vogliamo l'azione, gli strumenti, le decisioni e l'emozione della compartecipazione all'azione.
3. DEMOLIAMO CASE PALAZZI E CITTÀ PER LIBERARE, CONCEN-



* Quel che resta del bello

Silvana Kühtz e Chiara Rizzi

il manifesto del demolitore

e altre tattiche



TRARE, RICOSTRUIRE. Vogliamo lavorare a più scale ricercando la bellezza della trama del tessuto perduto, scuciamo rammendi mal riusciti, aggiungiamo nuovi ricami colorati all'ordito.

La percezione sensoriale come processo di progettazione

«*The dancer has her ears in her toes.*»

Friedrich Nietzsche

«*Come può essere applicata l'eterna legge della vita urbana, che le città devono essere qualche cosa più che una congerie di pietre?*»

Sigfried Giedion

Questi tre punti del manifesto hanno anche a che fare con il rapporto tra corpo e architettura, col significato politico di tale rapporto, con la percezione e l'emozione di abitare e progettare la città, con la relazione e la compartecipazione.

Per noi il brutto non è solo un concetto estetico, visivo. Un luogo, un'abitazione, un edificio è brutto soprattutto quando è inospitale, quando crea disarmonia nei suoi abitanti, quando è incoerente e respingente. In questo caso si può usare la demolizione come atto di apertura, di riprogettazione di uso di suolo e di un vuoto, che, come scrive Ulisse (2018) «non è il negativo di una parte solida.»

Il significato che attribuiamo a tutte le cose risiede tanto nel loro valore razionale quanto nei sentimenti che vi associamo. Tuttavia, sentimenti, stati d'animo ed emozioni sono più difficili da registrare e classificare, ed essendo sensazioni interne, non sono tangibili. Come sensazioni soggettive interne, sono immateriali. Forse questo è il motivo per cui ci sono stati così pochi tentativi di riconoscerli nella scienza e nell'architettura. «Entro in un edificio, vedo una stanza e – in una frazione di secondo – ho una specifica emozione» confessa Peter Zumthor (2006).

Come sottolineano Gallese e Gattara, lo spazio ha la capacità di esprimere immediate reazioni emotive, somatiche e viscerali (2015). Partendo da questo assunto si può riflettere sul ruolo dell'architettura come un'esperienza del corpo e dei sensi tutti. Mallgrave (2013) afferma che

l'emozione è il mezzo chimico e neurologico reale con cui entriamo in contatto e percepiamo il mondo.

A volte è importante iniziare a esplorare un luogo togliendo la vista perché le percezioni siano amplificate e usate in modo mirato anche come strumento di formazione alla progettazione. Il senso della vista implica qualcosa di esterno, mentre il suono (col tatto, il gusto e l'olfatto) crea un'esperienza di riflessione e poi di relazione con lo spazio, con gli altri presenti. Come sottolinea De Matteis (2019) nel suo recente *Vita nello spazio* «Non possiamo descrivere lo spazio come una cosa esterna a noi [...] siamo sempre parte dello spazio [...]. Occorre riconoscere il primato del sentimento.» Paragona cioè il nostro legame all'architettura all'amore, ineffabile e passionale, difficilmente descrivibile ma come potremmo fare senza?

Durante le nostre lezioni con i partecipanti bendati, durante le camminate di esplorazione, e le esperienze sensoriali proposte, viene riferito con sorpresa ed entusiasmo quanto di più “vediamo” senza vista. Gli studenti fanno riferimento al fatto che la vista in qualche modo isola, alza barriere, filtri; invece quando non vediamo gli altri, e poniamo un limite alla visione, consentiamo agli altri sensi di aprirsi e valutare gli spazi, la loro armonia, riusciamo a tenere le antenne della percezione più sintonizzate con quanto accade intorno.

Camminare senza vedere per esempio, permette di conoscere la città attraverso l'immersione e il contatto, invece che a distanza, gli spazi diventano incarnati e acquistano spessore, e poi la vista restituisce una dimensione generale solo in un secondo momento.

Corpo uguale sensi, corpo uguale punto di vista. Ci sono diverse percezioni dello stesso posto a seconda di come si è con il proprio corpo; possiamo attraversare un confine di spazio e punto di vista, abitando lo spazio e il punto di vista (Kühtz 2019). Attraversare con il corpo contiene in sé anche un principio di uguaglianza e democrazia, e di rispetto delle differenze.

Il Padiglione Venezia della Biennale d'arte 2019 ospita *Corpo Reale* con l'intento di: «sfruttare il principio per cui l'uguaglianza fra gli individui [...] è attuata proprio quando i corpi compaiono insieme nello spazio. L'inter-





no del padiglione costituisce il corpo che racchiude la città.»

È una esperienza incarnata che si può fare solo col corpo.

Possiamo progettare nuovi percorsi educativi, radicati nella fenomenologia. Possiamo pensare di progettare ed educare alla bellezza con tutti i sensi e di farci guidare dall'osservazione del bello, pensando a demolire e trasformare ciò che ci toglie entusiasmo, ciò che ci fa rassegnati a uno statu quo.

Didascalie

Fig. 1a e 1b: Matera, 2018. Ph. Luca Chistè

Fig. 2: Il Manifesto del demolitore, copertina

Fig. 3a-3b-4a-4b: Esperienze sensoriali, laboratori sperimentali condotti a Matera con gli studenti. Ph. Riccarda Cappeller (3a,) Susanna Crociani (4a), Silvana Kühtz (3b-4b)

Bibliografia

Lucius Burckhardt (2019) *Il falso è l'autentico*, Macerata, Quodlibet.

Federico De Matteis (2019) *Vita nello spazio – sull'esperienza affettiva dell'architettura*, Sesto S. Giovanni (MI), Mimesis

Vittorio Gallese & Alessandro Gattara (2015) "Embodied simulation, aesthetics and architecture. An experimental aesthetic approach". In S. Robinson, J. Pallasmaa (Eds.), *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment and the future of Design* (pp. 161-179) MIT Press.

Jacopo Gresleri (2019) "Matera, capitale di quale cultura?" *Il giornale dell'architettura.com*, 4 agosto 2019

Silvana Kühtz & Chiara Rizzi (2019) *Il manifesto del demolitore*. Lecce, Spagine ed.

Silvana Kühtz (2019) Lo spazio da dentro – abitare i corpi che abitano i luoghi. I workshop di Suoni del Futuro Remoto a Matera. *Urban Tracks* n.30 p.59-63

Legambiente (2018) *Abbatti l'abuso*, https://www.legambiente.it/wp-content/uploads/abbatti_labuso_dossier_2018.pdf

Harry Francis Mallgrave (2013) *Architecture and Embodiment. The implications of the new Sciences and Humanities for Design*, London, Routledge

Alexander Mitscherlich (1968), *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*, Milano, Einaudi

Chiara Rizzi (2018) "Specie di case" in Alberto Ulisse *Modelli di case*, Melfi (PZ), Libria

Salvatore Settis (2012) Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte. *Il Giornale dell'Arte* n. 324.

Alberto Ulisse (2018) *Il peso del vuoto*, Siracusa, Lettera Ventidue.

Peter Zumthor (2006) *Atmospheres – Architectural Environments – Surrounding Objects*, Basilea, Birkhäuser

***NatureMotion*: progetti di itinerari naturalistici e nuovi accessi al patrimonio archeologico di Tindari**

Renzo Lecardane

Università degli Studi di Palermo, D'ARCH - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 14, renzo.lecardane@unipa.it

Introduzione

Le aree naturali, siano esse già riconosciute come “parco” o “aree protette”, rappresentano una realtà dall’elevata potenzialità sia per la valorizzazione turistica che per la diffusione didattica. Queste possono inoltre rivelarsi come luoghi di sperimentazione di una convivenza armonica tra uomo e ambiente naturale, in cui la corretta gestione e la valorizzazione delle risorse può portare ad un incremento della qualità dell’ambiente e della vita.

La ricerca si focalizza sulla rivalutazione del territorio siciliano, in particolare del tratto di costa nord-orientale dell’isola, attraverso la valorizzazione del patrimonio naturalistico esistente e ha come finalità principale quella di offrire un contributo attivo al potenziamento del patrimonio esistente, in una prospettiva locale, nazionale e internazionale.

In particolare, mira a ridisegnare una rete di centri minori attraverso percorsi naturalistici, culturali e religiosi sostenibili resi accessibili al pubblico intorno al complesso territorio di Tindari e propone un nuovo immaginario del progetto temporaneo per il tempo libero, reversibile e compatibile con il territorio della Riserva Naturale Orientata Laghetti di Marinello.¹

In questo contesto, il lavoro *Tindari 2030: Natural eMotion*² presenta alcune riflessioni di ricerca-azione condotta a sostegno scientifico del “progetto di eccellenza” *I.ti.n.da.ri*, finanziato nel biennio 2015-2017 dal Ministero dei beni Culturali MiBAC, per la progettazione e la realizzazione di itinerari per la valorizzazione del turismo naturalistico.³

Il contributo scientifico ha mirato ad evidenziare e valorizzare le risorse naturali, culturali e religiose del territorio di Tindari: il Santuario della Madonna Nera, il sito archeologico (396 a.C.), la Riserva Naturale Orientata Laghetti di Marinello, il sentiero *Coda di Volpe*, stralcio residuo della Via Francigena “Palermo-Messina per la marina”.⁴

Il recente interesse per le vie Francigene, in aumento anche in Italia, ha accresciuto la presenza di visitatori nei luoghi marginali rispetto ai circuiti turistici classici stimolando l’attività di accoglienza. La motivazione principale di chi si mette in viaggio lungo la via Francigena è il cammino stesso, prima ancora della meta; un percorso fisico e spirituale per

riconquistare il proprio tempo per riflettere e per riscoprire il rapporto con la natura, oltreché un viaggio nella storia, nel tempo e nella cultura europea. L'istanza della mobilità lenta nelle sue diverse forme legate alla fruizione esperienziale, dei cammini religiosi e non, costituiscono il quadro di riferimento delle vie Francigene siciliane che contribuiscono alla messa a sistema di un'ulteriore tassello dell'ampia offerta turistica di qualità ispirata al più conosciuto Cammino di Santiago.

L'esperienza del paesaggio

L'evoluzione del significato del termine paesaggio ci consegna un ampio quadro di saperi, inclusivi e relazionali, che tengono insieme diversi ambiti disciplinari e scale di interesse scientifico molto diverse fra loro. Le posizioni di alcuni studiosi di paesaggio aiutano a uscire dall'esigenza di ricominciare dalle definizioni per condurci ai processi orientati al suo riconoscimento e alla sua successiva trasformazione. Le modalità di rapporto con il paesaggio descritte da Alain Roger (Roger, 2009) dichiarano la condizione fisica *in situ* ed estetica *in visu* di confrontarsi direttamente attraverso la condizione estetica del paesaggio. La visione estetica di Lucius Burckhardt (Burckhardt, 1993) supera la teoria dell'iniziazione artistica di Roger e la relativizza con gli aspetti visibili ed esperienziali del paesaggio, coinvolgendo anche le conoscenze, i ricordi e le suggestioni attraverso un processo di riconoscimento inclusivo tra diversi fattori.

La passeggiata è per Burckhardt lo “strumento esplorativo e ricettivo degli stimoli”⁵, una pratica diffusa, che trova la sua consacrazione culturale nella letteratura di Goethe (Goethe, 2013), Schiller (Schiller, 2005) e altri ancora. La costruzione di un'idea di paesaggio attraverso la passeggiata in situazioni di discontinuità è una modalità che riconduce all'esperienza diretta, superando la visione statica dell'arte verso la scoperta di ciò che non conosciamo e di cui siamo alla ricerca.

Il rimando alla memoria al coinvolgimento non solo della vista ma anche alle sensazioni esperienziali consente infatti di scoprire la sua natura e di elaborare le domande del progetto attraverso la costruzione di successivi immaginari necessari per proporre interventi mirati a valorizzare

le potenzialità del territorio, ri-configurando gli accessi principali e facendo leva sulle risorse naturali e culturali esistenti.

Il paesaggio e il turismo si avvantaggiano molto della mobilità lenta che diventa non soltanto strumento per avvicinarsi gradualmente al territorio ma soprattutto è essa stessa strumento di attrazione e risorsa per riattivare itinerari dimenticati e per definirne di nuovi su cui orientare il progetto architettonico alle differenti scale di intervento.

Il tema della mobilità lenta richiama le considerazioni di David Harvey (Harvey, 1993) sul fenomeno della “compressione spazio-temporale”, recuperando l'esigenza di riappropriarsi di un rapporto a misura d'uomo con il paesaggio, capace di restituire un territorio valorizzato e fortemente tutelato.

Ricerca-azione e progetto

In questo luogo il paesaggio si intreccia con il mito, da una parte, alimentando le connessioni della storia più antica con la storia recente e, dall'altra, sostenendo l'ipotesi di trasformazione seppur minima del paesaggio attraverso declinazioni e interpretazioni dell'esistente, in un quadro progettuale teso alla valorizzazione dei luoghi emblematici.

La ricerca-azione ha indirizzato il progetto verso la rifunzionalizzazione dei cammini esistenti e il disegno di nuovi percorsi connessi con la produzione agricola in quelle parti di territorio caratterizzate dalla presenza di manufatti esistenti, come bagli, masserie e case rurali, da destinare all'incentivazione dell'offerta di nuove strutture ricettive.

Il patrimonio architettonico esistente è stato inteso come il caposaldo di una dimensione produttiva del territorio su cui incentrare la costruzione di percorsi di collegamento, paralleli o perpendicolari alla linea di costa, destinati ad accogliere nuove occasioni turistiche. Anche la dimensione produttiva è stata connessa alla qualità del paesaggio e alla presenza turistica attraverso il riconoscimento di nuovi accessi finalizzati alla valorizzazione e la fruizione dei luoghi.

In questo quadro, turismo, paesaggio e mobilità lenta sono stati i temi principali indagati per la definizione del progetto su due ambiti di riferimento territoriale: il sistema dei centri minori riuniti nel Consorzio Inter-

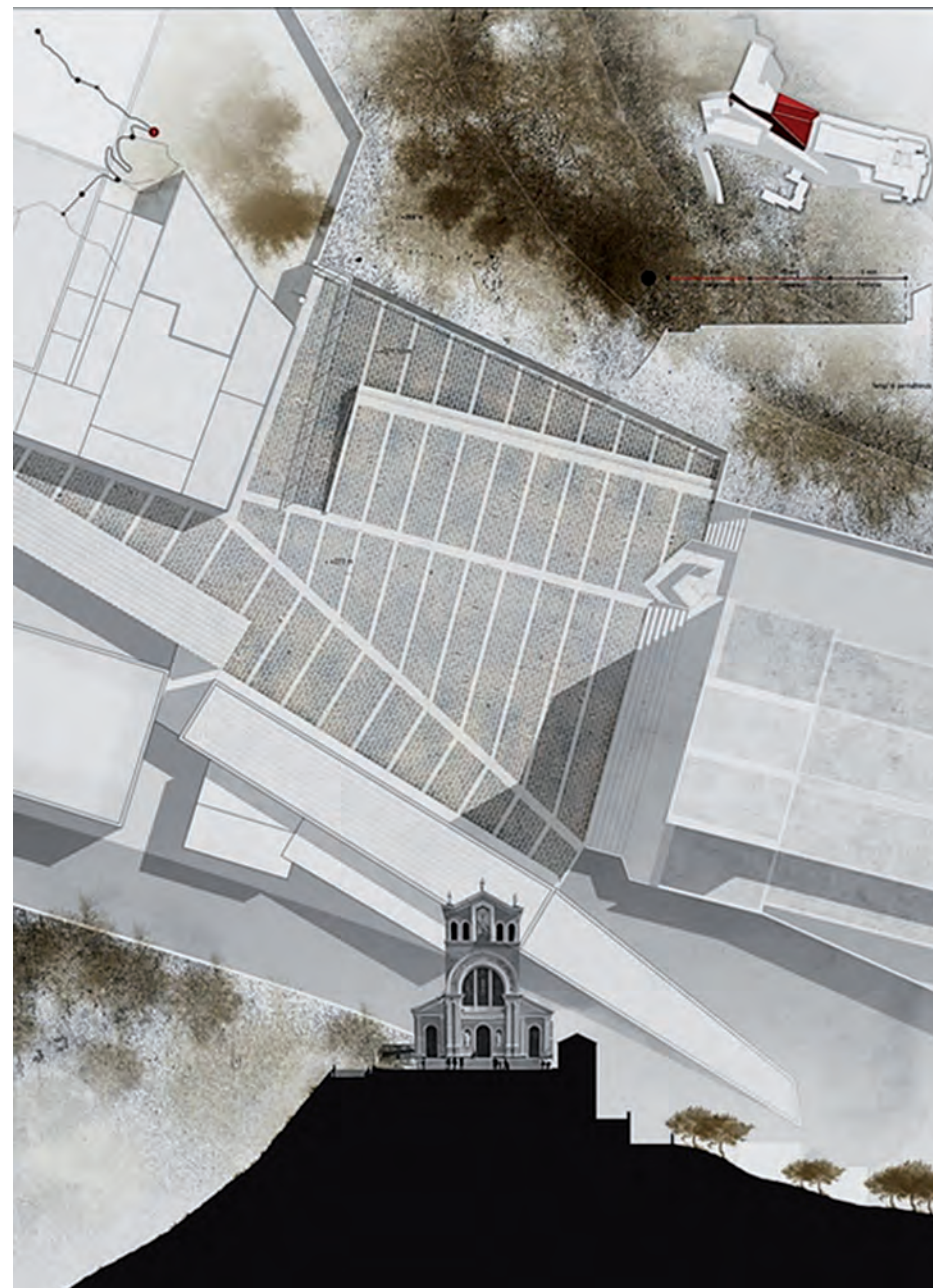
comunale Tindari-Nebrodi⁶ e il sistema dei territori costieri fra i più noti della Sicilia nord-orientale.

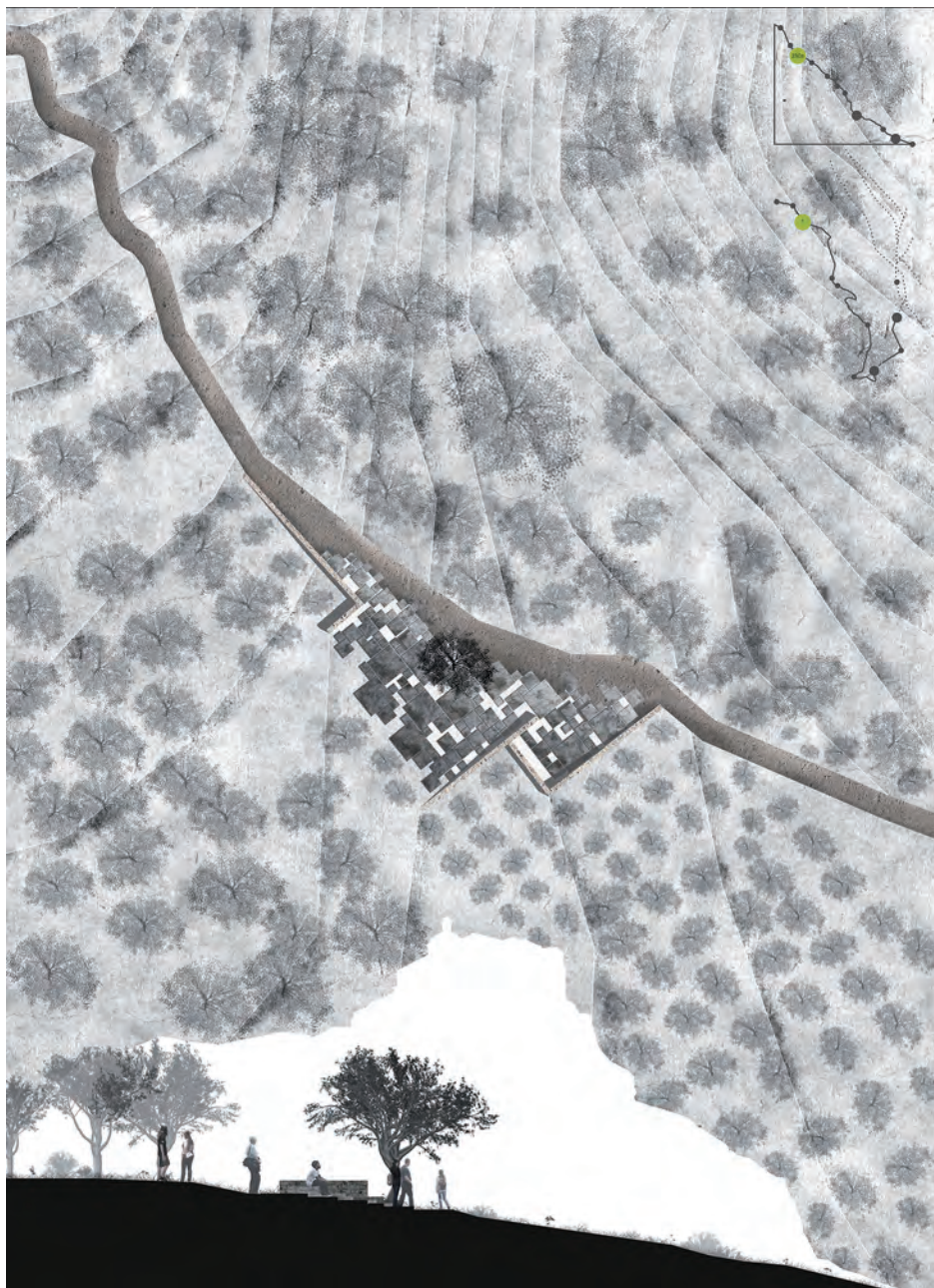
L'obiettivo principale della ricerca ha riguardato il miglioramento della fruibilità del paesaggio, del patrimonio storico-culturale e ambientale con progetti minimi e sostenibili, a basso costo per le comunità, mirati al consolidamento delle potenzialità locali e alla qualità dei servizi per i flussi turistici. La strategia di intervento ha così proposto alcuni progetti minimi per misura e materia; questi aggiungono poco, spostano e inseriscono materia naturale proveniente dallo stesso suolo, sono di entità modesta per la quantità di operazioni progettuali che mettono in atto. Il concetto di intervento minimo coinvolge anche l'economia degli interventi, definiti per essere poco costosi ma allo stesso tempo mirano a risvegliare le potenzialità dei luoghi, delle relazioni sociali già avviate a seguito dell'istituzione del Consorzio Intercomunale Tindari-Nebrodi.

Il tema della misura degli interventi intende riferirsi non soltanto alla sua accezione quantitativa, ma ha come obiettivo di fare vedere attraverso il progetto cosa c'è già, di fare affiorare il paesaggio proponendo nuovi punti di vista, di modificare gli accessi oppure di disegnare spazi per il riposo. Per fare ciò, dapprima è stato necessario evidenziare il più possibile l'esistente attraverso innesti e connessioni tra le parti, successivamente è stata avviata un'indagine conoscitiva degli attuali percorsi, luoghi e viste. L'introduzione di alcune modalità di definizione dello spazio attraverso gli strumenti narrativi del progetto hanno contribuito, attraverso la descrizione, alla ricostruzione di una sensibilità collettiva densa di risorse e di memoria.

In questa ottica l'elaborazione progettuale si è nutrita di annotazioni, suggestioni percettive, fotografie dal basso o aeree, riprese video, oppure ancora ridisegni critici e modelli tridimensionali reali per accertare ed interpretare la complessità dei luoghi intrecciando regole e letture contestuali in maniera astratta e per determinare nuovi rapporti tra le cose, ordinare e ricucire relazioni altrimenti invisibili.

La ricerca si è misurata infine con il tema della reiterabilità del progetto nel tempo attraverso il disegno di cammini, di nuovi accessi al Santuario o all'area archeologica, al fine di ritornare a modificare nel tempo





gli spazi in funzione degli usi futuri. Il tempo è infatti un altro elemento indispensabile per modificare il paesaggio e per definire il repertorio di interventi puntuali in continuo divenire che, evolvendosi, contribuiscono alla costruzione di un nuovo immaginario delle azioni strategiche nei centri minori.

La ricerca ha intersecato i tre attuali sistemi attivi della riserva naturale, del parco archeologico e dei cammini religiosi, riuscendo e ridisegnando i cammini dei visitatori per valorizzare le risorse ambientali e culturali presenti nei quattro abiti di studio selezionati. Gli assi portanti nel contesto in esame hanno così condotto alla selezione di quattro proposte di progetto: il sistema degli accessi al promontorio di Tindari (Fig. 1); il sentiero *Coda di Volpe* (Fig. 2); l'accesso all'area archeologica (Fig. 3) e il nuovo sistema degli accessi alla costa (Fig. 4).

Conclusioni

Le eccezionali condizioni orografiche e naturali, insieme a quelle culturali e patrimoniali, del nostro territorio sono divenute il paesaggio delle relazioni tra gli spazi dove il silenzio, il rallentamento e l'accelerazione definiscono l'immaginario urbano e umano dei territori dei centri minori molto diversi fra loro per localizzazione topografica, per tradizioni e specificità culturali e linguistiche. Tuttavia, la condizione di essere rimasti piccoli centri dipende da tutti quei fattori fisici ed economici che hanno determinato un progressivo spopolamento e il successivo impoverimento degli abitanti. Quale futuro allora per i centri minori? Questa è una delle domande necessarie per tutti coloro che intendono affrontare da vicino il ruolo del progetto nel fragile territorio dei centri minori in cui è possibile trovare delle costanti nelle criticità di ciascun centro che riguardano: l'accessibilità, la mobilità, l'accoglienza, la produzione, i collegamenti intermedi, la fuga dei giovani, la contrazione dei presidi sanitari e delle scuole e ancora molto altro. Lavorare in questi territori del dubbio e dell'incerto significa proporre un progetto politico che raccolga la complessità esistente per comprenderla, descriverla, raccontarla e proporre di conseguenza un modello di socialità di riferimento nel dibattito sulla riorganizzazione del territorio siciliano.

Note

¹ La Riserva Naturale Orientata Laghetti di Marinello, istituita con D.A. 745/44 del 10.02.1998, si estende complessivamente per circa 362 ha all'interno del territorio del Comune di Patti. Tra i 204 Siti di Interesse Comunitario (SIC), inseriti nella rete ecologica per la conservazione della biodiversità Natura 2000, si trova il SIC ITA030012 "LAGUNA DI OLIVERI-TINDARI", localizzato all'interno del Golfo del Comune di Patti, nella zona di Capo Tindari e nel versante tirrenico della dorsale dei monti Peloritani.

² Il Laboratorio di laurea *Tindari 2030: Natural eMotion*; coordinato dal Relatore Prof. Arch. Renzo Lecardane; Correlatori: Prof.ssa Arch. Fausta Occhipinti, Arch. Paola La Scala (Ph.D) e Arch. Fausto Giambra (Associazione I.D.E.A.); Tesisti: Agnese Abbaleo, Giuseppe Cuti, Simona Maggio, Ignazio Verentino.

³ Il progetto *iTi.n.da.ri* – Itinerari Naturalistici da Riscoprire (gennaio 2016-gennaio 2017), progetto di Eccellenza finanziato dal Ministero dei beni Culturali MiBAC per la promozione delle politiche del territorio naturalistico è stato promosso dall'Associazione I.D.E.A. con il Comune di Patti come partner operativo gestionale e con altri partners. Il supporto scientifico del Gruppo di ricerca *LabCity Architecture* dell'Università degli Studi di Palermo è stato richiesto per le analisi e le proposte progettuali di promozione territoriale mirate a potenziare lo sviluppo del turismo naturalistico del territorio, a valorizzare le risorse culturale e socio-economiche esistenti.

⁴ Le vie Francigene di Sicilia erano quattro: la "Magna via Francigena", la "via Selinuntina", la "Palermo-Messina per le montagne", la "Palermo-Messina per la marina". Quest'ultima insisteva nel territorio di Patti, era una via di costa d'origine romana e collegava le due grandi città lungo la costa settentrionale della Sicilia, passando per Palermo, Termini Imerese, Cefalù, Castel di Tusa, Acquadolci, Brolo, Tindari, Sanfilippo, Messina.

⁵ Cfr. Lucius, Burckhardt (1997), *Lessico della promenadologia*, Torino, Celid.

⁶ Il Consorzio, costituito nel 1984, fu denominato dapprima "Consorzio per l'assetto territoriale e per lo sviluppo turistico e socio-economico" di sei Comuni: Patti, San Piero Patti, Librizzi, Montagnareale, Raccuja e Floresta. Negli anni 1990, adottò l'attuale denominazione "Consorzio Intercomunale Tindari-Nebrodi" e comprese altri sette Comuni.

Didascalie

Fig. 1: Laboratorio di laurea *Tindari 2030: Natural eMotion*: Il sistema degli accessi al promontorio di Tindari - Fonte: Tesi di laurea di Giuseppe Cuti.

Fig. 2: Laboratorio di laurea *Tindari 2030: Natural eMotion*: Il sentiero *Coda di Volpe* - Fonte: Tesi di laurea di Agnese Abbaleo.

Fig. 3: Laboratorio di laurea *Tindari 2030: Natural eMotion*: L'accesso all'area archeologica - Fonte: Tesi di laurea di Simona Maggio.

Fig. 4: Laboratorio di laurea *Tindari 2030: Natural eMotion*: Il nuovo sistema degli accessi alla costa - Fonte: Tesi di laurea di Ignazio Verentino.





Bibliografia

- Lucius, Burckhardt (1993), "Infrazioni a scopo pedagogico", in *Lotus*, n° 79, pp 128-131.
- Lucius, Burckhardt (1997), *Lessico della promenadologia*, Torino, Celid.
- Johann Wolfgang, Goethe (2013), *Le affinità elettive*, Milano, Crescere.
- David, Harvey (1993), *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore.
- Alain, Roger (2009), *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio.
- Friedrich, Schiller (2005), *La passeggiata*, Roma, Carrocci.
- Manuel, Solà-Morales (1999), "Progettare città", in *Quaderni di Lotus*, p 11.
- Rebeca, Solnit (2012), *Storia del camminare*, Milano, Bruno Mondadori.

Il Patrimonio Architettonico come Contenitore e Contenuto di Narrazione della Città Contemporanea

Federica Marchetti

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottoranda, ICAR 14, federica.marchetti@polimi.it

Introduzione

Parlare di Patrimonio, significa rapportarsi con l'identità e la memoria di un luogo, ma allo stesso tempo vuol dire continuare a trasferire e comunicare questo bene in forme e contenuti nuovi, trasmissibili all'interno delle dinamiche contemporanee, sempre più ibride, fluide, interattive e veloci. Questo significa che l'architetto e il progetto devono confrontarsi con una dimensione legata alla comunicazione e alla trasmissione di un insieme di valori, saperi, sensorialità in chiave attrattiva e coinvolgente rispetto alle caratteristiche della società attuale. Come all'interno dei musei o negli spazi performativi le opere e le azioni raccontano identità e cultura, il patrimonio architettonico rappresenta sia il contenuto che il contenitore per trasferire e recepire la cultura della città, nella città. La sua trasformazione deve dunque contemplare sia la dimensione storica che quella aggiornata del presente, nonché nuove possibilità per il futuro. Per questo il patrimonio architettonico, per essere aggiornato, dovrebbe rappresentare un ambiente spaziale narrativo e conferire contenuto attraverso la propria caratterizzazione spaziale, un luogo in cui le persone possano sentirsi, non meri spettatori, ma attori, partecipando alla creazione dei contenuti loro stessi, grazie al valore prossemico dell'architettura. Questa dimensione collega dunque il progetto di Architettura con le discipline della Comunicazione, dei Media, delle Arti Visuali e dell'Interattività.

Attraverso queste relazioni l'Architettura si fa sintesi di nuove prospettive per comunicare identità, ma soprattutto trasformare e aggiornare il paesaggio urbano contemporaneo. Gli spazi di soglia, gli ambiti tra interno e esterno, gli involucri, le nuove addizioni sono tutti elementi che possono accogliere tali questioni.

L'abilità del progettista è quella di saper integrare vecchio e nuovo, rispettando equilibri e valori a seconda dei contesti in cui dovrà agire dai centri storici, alle periferie della metà del XX secolo. Scopo di questo contributo è tracciare una serie di caratteristiche di linguaggio che possono essere rilevate da esempi e riferimenti internazionali per riflettere sulla situazione in atto.

Architettura, Narrazione, Città

L'idea dell'Architettura come strumento di comunicazione si definisce già a partire dalla fine degli anni '60, quando De Fusco parla di Architettura come Mass Medium, ovvero, come precisa nella seconda edizione della pubblicazione, "una interpretazione del segno che non rimanda ad altro, ma contiene in sé unitariamente forma e contenuto" (De Fusco 1993, 127). Questo concetto prosegue parzialmente con la diffusione delle architetture delle cosiddette Archistar negli anni '90, edifici che hanno la capacità di esprimere nuove identità, ma che non sempre si riescono a interfacciare con le caratteristiche del paesaggio e contesto urbano, aggiornandolo in base alle necessità contemporanee. È interessante valutare invece nuovi linguaggi che, unitamente a quelli dell'esistente, riescano a proporre un contributo rinnovato, in grado di dare risposte a bisogni attuali e relazionarsi con le persone. Infatti, attraverso la forma architettonica e i suoi usi, si riflettono e raccontano i cambiamenti della società e per tale ragione l'Architettura diventa uno strumento per comunicarlo. Questo processo non è in realtà nuovo; è un sistema su cui il paesaggio urbano ha visto la sua costruzione, decostruzione, rinnovamento e adeguamento, basti pensare a come si sono sviluppate le città del passato. A Roma, Michelangelo prima e Giacomo della Porta poi intervengono sul Tabularium dei Fori e la fortificazione medievale preesistente per realizzare il Palazzo Senatorio del Campidoglio; il Teatro Marcello, che da luogo per lo spettacolo si trasforma in un castello fortificato durante il Medioevo in cui operano diversi architetti tra cui Baldassarre Peruzzi, sono solo due dei numerosi soluzioni all'interno della Storia dell'Architettura. Ed ecco quindi, che l'Architettura si fa specchio dei tempi in cui viene realizzata ed esprime ciò di cui la società necessita. Inoltre, l'immagine che ne emerge diventa un contributo mediaticamente rilevante, come dimostra la diffusione di questi progetti nel web, oggi principale mezzo di trasmissione di informazioni e ulteriore paesaggio virtuale in cui ciò che l'Architettura comunica viene diffuso, commentato e, in alcuni casi, ridefinito nelle sue forme di fruizione e utilizzo.

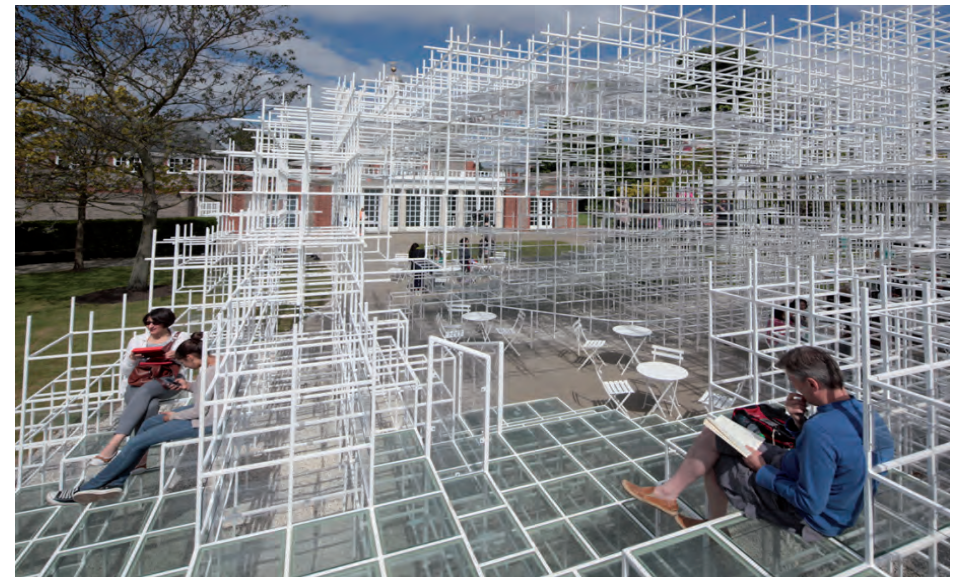
Nuovi linguaggi tra Arte e Architettura per comunicare la contemporaneità

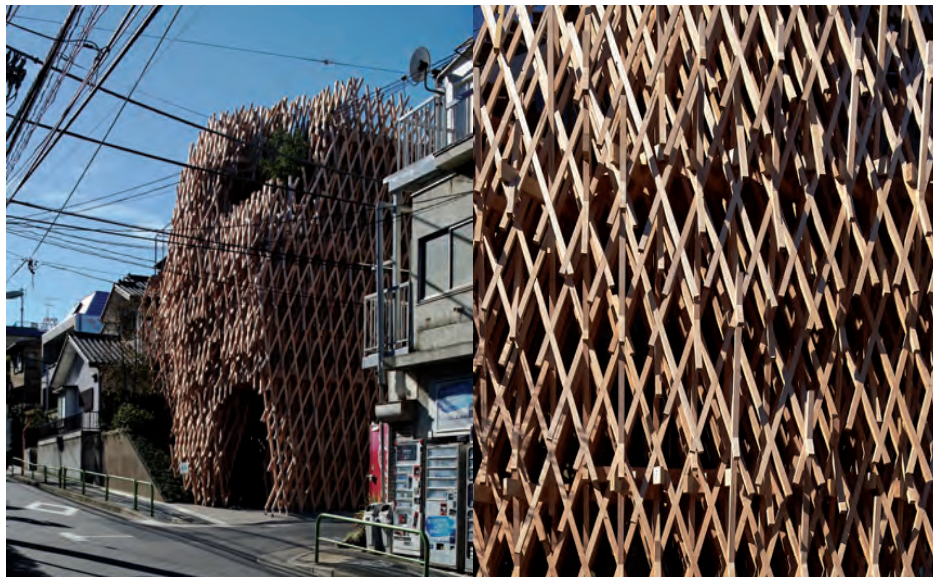
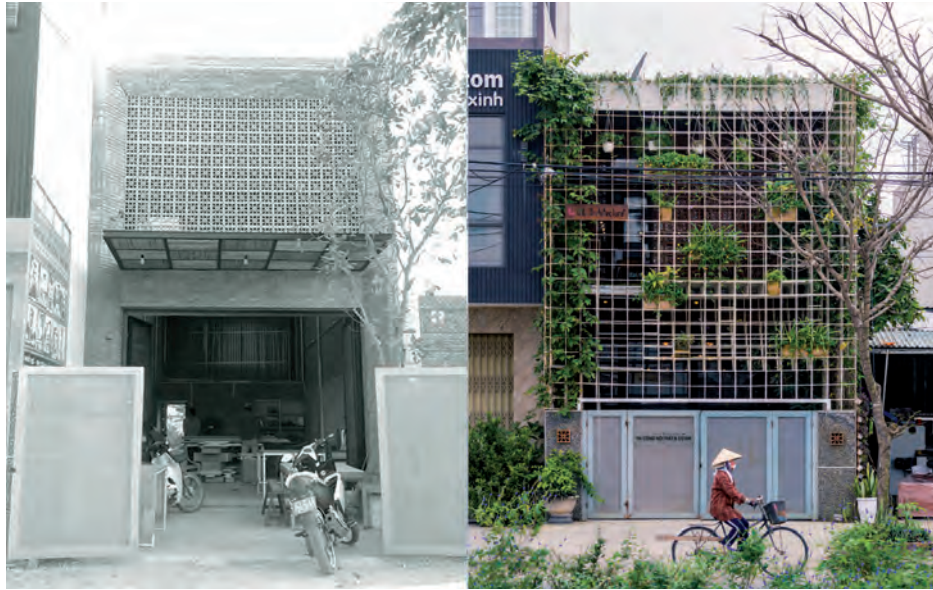
Come si sviluppa oggi in termini di linguaggio questo concetto? Sicuramente la relazione con le discipline visuali, artistiche e della comunicazione rappresentano dei punti interessanti per collegare i nuovi codici a un panorama più ampio e multidisciplinare. Inoltre, per la natura evolutiva di queste discipline, rimane una questione che potrà essere amplificata nel tempo, anche grazie alle nuove tecnologie. Oggi l'idea di sviluppare progetti narrativi, si interfaccia con quello che è il patrimonio architettonico, inteso come l'insieme di quei luoghi culturalmente rilevanti, ma anche come tutto ciò che è stato costruito fino ad oggi e che può essere luogo di riuso, ridisegno e riqualificazione. Tra i riferimenti attuali che spaziano a livello disciplinare troviamo le opere a metà tra scultura, design dello spazio e arte di Edoardo Tresoldi rappresentate dalla sua ricostruzione della Basilica paleocristiana di Siponto in Puglia nel 2016, *Dove l'Arte Ricostruisce il Tempo*. Il progetto di valorizzazione e conservazione è rappresentato da una ricostruzione in scala dell'antica basilica utilizzando 500 metri quadrati di rete elettrosaldata zincata. In questo caso, l'edificio riesce nuovamente a comunicare una parte di storia perduta, attraverso il processo di addizione della mesh metallica, configurando un'architettura dall'aspetto immaterico che si fonde con il paesaggio, ma allo stesso tempo estremamente efficace nella sua comunicazione sia reale che virtuale tramite internet. Proprio la rete web ha fatto viaggiare il progetto oltre i confini nazionali e ha permesso una nuova relazione tra le persone, la storia e l'identità del territorio. Nel più recente progetto *Simbiosi* per Arte Sella (settembre 2019), in Trentino, la rete metallica viene in parte riempita di pietre, creando una relazione nuova tra materia dell'antico e contemporaneità e andando a configurare possibili nuovi linguaggi che possono essere di spunto, riflessione e interpretazione dal punto di vista architettonico.

La mesh (II)

Del resto, questa capacità che dalla sperimentazione artistica si affaccia all'Architettura è un tema che viene sviluppato negli ultimi dieci anni da diversi

architetti e abbraccia non solo il tema dell'addizione a un edificio esistente, ma anche la capacità di rendersi involucro, lavorando sulla permeabilità visiva tra ciò che è passato e ciò che è attuale, aggiornandone gli usi per essere uno spazio che riesca a raccogliere la narrazione contemporanea della città ad opera delle persone che la abitano e vi interagiscono. Si fa dunque soglia abitabile, ma in alcuni casi diventa pervasiva, all'interno degli edifici, saturando degli ambienti o rivestendoli. Questi processi sono visibili a partire dal Padiglione di Sou Fujimoto alla Serpentine Gallery di Londra nel 2013 dove le griglie e le reti diventano spazi abitabili, richiamando la *House NA* realizzata sempre dall'architetto nel 2011 a Tokyo. Le diverse intensità della rete consentono una permeabilità visibile e variabile rispetto al paesaggio circostante, facendosi di volta in volta gradino e seduta in modo che le persone possano relazionarsi come luogo di sosta oppure di passaggio da un punto all'altro del padiglione. Un concetto che richiama le sperimentazioni dello studio Sport a Santa Barbara (2017) con il padiglione *Runway* costituito da tre grandi 'oggetti urbani' realizzati con tondini metallici colorati e nelle esperienze artistiche dei Numen/For Use, gruppo di artisti viennesi che nel 2014 propongono l'installazione *String*, una 'scultura sociale abitabile', dove la griglia è rappresentata dalle corde tirate dalla struttura gonfiabile che le contiene. Questa capacità di abitare e interagire con le strutture ne aggiorna il senso rispetto al contesto, come accade nel progetto degli Aether Architects situato nella parte est del mare di Shenzhen in Cina, a GuanWu. Si tratta di una riconversione in ostello di una vecchia casa tradizionale. In questo caso la trasformazione è avvenuta grazie all'inserimento di questo filtro di rete metallica che ricopre la facciata, la rinnova e insieme crea nuovi spazi di soglia tra interno ed esterno che possono essere utilizzati dalle persone, come luogo dello stare e che possono essere arricchiti con elementi vegetali. Questo stesso approccio è riscontrabile anche nel progetto di VHL Architecture (2018) a Hòa Xuân in Vietnam, per trasformare un vecchio laboratorio in un'abitazione-studio, la *Phong House*. Qui, l'elemento di mesh metallica diventa un filtro tra l'esterno e la facciata originaria dell'edificio creando uno spazio intermedio esterno, anche in questo caso, relazionato con le piante che si intersecano con la rete.





La mesh (II)

Il sistema della mesh può assumere articolazioni differenti, utilizzando materiali naturali come il legno per riconnettere temporaneamente edifici e creare nuovi spazi pubblici come nel caso della *Casa do Quarteirão* dello studio Orizzontale, realizzata nell'isola di São Miguel durante il festival WalkWalk 2016. Qui, la struttura agisce nel tessuto urbano, creando sedute e nuovi spazi collettivi tra gli edifici. Questo processo richiama le sperimentazioni di Kengo Kuma nel progetto *Sunny Hills* a Tokyo (2014), dove il sistema diventa più pervasivo e si fa involucro architettonico, ricoprendo la struttura originaria, ricordando alcune opere dell'artista Tadashi Kawamata. L'utilizzo di materiali locali e lo studio dei nodi tra gli elementi, a partire dalla trazione giapponese del gioco cidori, rende il risultato finale un aggiornamento contemporaneo rispetto all'edificio originario, conferendogli una identità specifica, nuova e insieme legata a dei concetti e materiali tradizionali. Questo approccio era stato già proposto nel progetto *Protho Museum Research Center* a *Kasugai-shi* (2012), sempre di Kengo Kuma, in cui il reticolo era ancora più pervasivo a livello strutturale ed elemento fondamentale per l'articolazione dello spazio espositivo. Da qui sembra trarre riferimento anche *L'AMORE Sulwhasoo Flagship Store* di *Neri&Hu Design and Research Office* a Seoul che riprende ancora una volta il tema e lo configura di volta in volta come un riempimento permeabile tra volumi e un elemento di articolazione dello spazio interno.

Nuove apparecchiature murarie

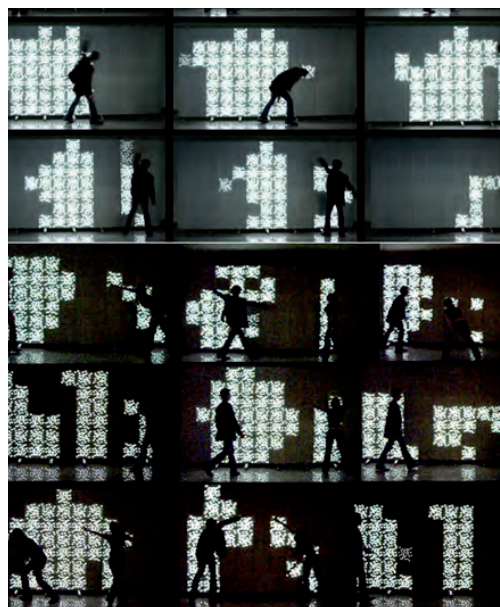
L'Architettura come comunicazione assume però anche altre forme, utilizzando materiali tradizionali come il mattone o rivisitandolo in forme che possono confrontarsi con i bisogni contemporanei. Ad esempio, ad Amsterdam il progetto degli MVRDV realizzato prima per Chanel (2016) e ora riaperto per il brand Hermes (2019), configura un nuovo tipo di involucro e di vetrina che si interfaccia con la struttura in mattoni dell'edificio originario utilizzando elementi della stessa dimensione, ma in vetro per ricreare la facciata dei primi due livelli di un edificio della città. La nuova facciata si rapporta con la doppia altezza dell'interno

creando una forte relazione tra esterno ed interno, ma anche tra i due livelli stessi. Anche l'*Optical Glass House* ad Hiroshima di Hiroshi Nakamura (2012) utilizza il mattone trasparente per creare un filtro con l'interno in modo da definire un ambito intermedio, un giardino protetto. Infine, un uso diverso del mattone è presente nella riqualificazione di un capannone a Shanghai ad opera degli archi-union per il suo riuso come spazio per eventi, workshop ed allestimenti (2016). Il progetto prevede un rivestimento realizzato e messo in opera grazie alla fabbricazione robotica, riutilizzando i vecchi mattoni e creando un involucro ondulato che richiama le possibilità trasformative dello spazio interno a partire dal suo nuovo rapporto con l'esterno.

Architettura Cinetica e Interattività

Ulteriore tema di interesse per leggere l'Architettura come uno strumento di comunicazione riguarda quegli elementi e involucri che forniscono un nuovo aspetto a tutti quegli edifici che necessitano di un ripensamento. Una direzione possibile è quella fornita dal *Kinetic Wall* proposto dagli architetti Barkow e Leibinger alla 14 Biennale di Architettura di Venezia (2014) curata da Rem Koolhaas, che riprende il tema utopico di un'architettura dinamica, in questo caso a partire da un elemento base della facciata. Vanno in questa direzione, le opere realizzate dall'artista Ned Kahn in collaborazione con Technorama e gli architetti Durig and Rami per il *Major Science Center* in Svizzera (2002) e quella per il parcheggio dell'Aeroporto di Brisbane realizzata con gli architetti UAP (2010). Si tratta in entrambi i casi di involucri che mutano la loro forma grazie al vento attraverso lo spostamento di piccoli tasselli metallici e creando immagini sempre diverse, contribuendo a dare un nuovo carattere all'edificio. Questi elementi, simili a dei pixel digitali, portano a pensare a possibili interazioni con le persone e quindi aprire nuove possibilità e caratteristiche, l'idea infatti non è tanto di considerare l'involucro cinetico come una media, bensì come “[...] membrane responsive che si adattano ai cambiamenti dell'ambiente e all'occupazione degli utenti [...]” (Moloney 2011, 31). Da quella di manipolare in maniera analogica le parti di una partizione verticale, come nella proposta dello studio





BYME durante il Festival of Lively Architectures a Montpellier (2013) o alle installazioni interattive dello studio TheGreenEyl – *Aperture* – e Hernando Barragán + Andrés Aitken – *Mes Etoiles* – in cui dal passaggio e dal contatto con la parete è possibile modificarne la forma.

Conclusioni

In conclusione, si può riflettere sul fatto che, a partire dal concetto di aggiornamento di un'architettura, nonché dal suo nuovo utilizzo e da ciò che comunica figurativamente, gli edifici possono riprendere nuova vita e trasmettere significati innovativi anche con linguaggi differenti, partendo dalla medesima condizione. In questo saggio sono stati presi in esame alcune possibilità, ma sicuramente è un processo che può portare a configurazioni diverse e in divenire, in accordo con i cambiamenti della società e dello sviluppo tecnologico. Un approccio che può essere di suggestione e ispirazione per i progettisti che potranno così sviluppare nuovi codici figurativi a partire da questa dimensione dell'architettura, narrativa e stratificata nel tempo.

Didascalie

Fig. 1: Edoardo Tresoldi, Basilica Paleocristiana di Siponto, 2016; Sou Fujimoto, Serpentine Gallery Pavilion 2013.

Fig. 2: VHL Architecture, Phong House 2018; Kengo Kuma, Sunny Hills, 2014.

Fig. 3: Hiroshi Nakamura, Optical Glass House, 2012; MVRDV, negozio Hermes ad Amsterdam, 2019.

Fig. 4: Barkow e Leibinger, Kinetic Wall, 2014; BYME, installazione Festival of Lively Architecture a Montpellier (2013); Mes Etoiles, Hernando Barragán + Andrés Aitken.

Bibliografia

De Felice, Giuliano (2016) "Cathedral in the Desert: a review of Edoardo Tresoldi Installation at Siponto, Italy", in *Public Archaeology* vol. 15, n° 1, febbraio 2016, pp. 59-61.

De Fusco, Renato (1993) *Architettura come Mass Medium: Note per una Semiologia Architettonica*, Bari, Edizioni Dedalo.

Frampton, Kenneth (2018) *Kengo Kuma: Complete Works*, Londra, Thames & Hudson, Expanded edition.

Tresoldi, Edoardo (2018) *Il Paesaggio Costruito*, Roma, Edoardo Tresoldi & 56FILI.

Moloney, Jules (2011) *Designing Kinetics for Architectural Facades: State Change*, New York, Routledge.

Paesaggio tema di architettura

Antonello Monaco

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, antonello.monaco@uniroma1.it

Premessa

Rivendico la initialità della “composizione” nel processo della progettazione architettonica. Con il comporre si predispongono le regole del gioco, generali, che saranno condivise dagli altri operatori, settoriali, nel processo produttivo dell’architettura. Una intersezione dei saperi -delle competenze e dell’operatività- è possibile se si stabiliscono a priori i compiti, all’interno di un terreno d’azione comune che sarà la base compositiva che tiene insieme il tutto, attraverso specifiche relazioni reciproche.

Il paesaggio è un ambito d’azione che, anche per la sua dimensione ipoteticamente sconfinata, comporta l’intervento di un ragguardevole numero di operatori. La sua stessa, possibile differenziazione tematica -paesaggio naturale, urbano, archeologico, rurale, marino, montano, etc.- comporta una grande varietà di approfondimenti settoriali che, come detto, devono presupporre una base programmatica e organizzativa stabile e condivisa. Il paesaggio, quale ambito tematico che vincola l’uomo e la sua azione alla natura, è uno spazio privilegiato per indagare le possibili articolazioni delle diverse discipline che operano su di esso.

Paesaggio come costruzione dell’uomo

Innanzitutto c’è da dire che il paesaggio non è dato in natura, ma è una costruzione umana; una costruzione visiva ed estetica, prima ancora che una costruzione fisica. Nella definizione di paesaggio è implicito un punto di vista soggettivo. Secondo l’Enciclopedia Treccani, il paesaggio è una “parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato”. Esiste un paesaggio, dunque, in quanto esiste un punto di vista, un punto fisico di osservazione e un osservatore che gli assegna una valenza estetica.

Il paesaggio è un’opera dell’uomo, sia nel suo riconoscimento come entità estetica, sia nella sua costruzione, mediante il lavoro di modificazione di uno stato naturale. È l’opera dell’uomo, infatti, che dà valore e misura al paesaggio naturale, preservandone l’aspetto originario o intensificandone il significato mediante rapporti dialettici con inclusioni artificiali. Punta Masullo, a Capri, è un promontorio proteso sul mare che, con l’edificazione di Casa Malaparte e la forte dialettica stabilitasi tra roccia e costruzio-

ne, ha accresciuto il suo valore, in quanto l'architettura si è posta come strumento che assegna significati nuovi alla stessa natura, conferendole qualità paesaggistica impreviste.

Il paesaggio mediterraneo, con la sua storia plurimillenaria, è stato conformato da sconvolgimenti naturali catastrofici dovuti a terremoti, eruzioni vulcaniche e dalle conseguenti sedimentazioni di materiale organico e magmatico, in composizioni di straordinaria qualità estetica. Ciò ha prodotto un rapporto forte con la costruzione umana. Nell'area mediterranea, sin dall'antichità, l'uomo si è misurato con luoghi segnati da forze primordiali, trovando nelle asperità connotative dei luoghi, o nelle "difficoltà" dovute alle forze che le hanno determinate, i modi per insediarsi secondo termini di essenzialità di mezzi ed economia di risorse. Dai caratteri di "necessità" abitative elementari e di "adeguatezza" delle risposte costruttive, l'architettura mediterranea ha tratto i modi del suo insediarsi nel luogo.

La forte dialettica che esprime l'architettura mediterranea nei confronti della natura traduce i caratteri di una bellezza derivata dall'aderenza a condizioni di essenzialità e rispondenti a fattori basilari di vita dell'uomo. Questi fattori, rinvenuti da Bernard Rudofsky più di cinquanta anni fa nelle architetture senza architetto che segnano il paesaggio mediterraneo, parlano dell'adattamento spontaneo dell'architettura al luogo; laddove per "spontaneo" si intendono modalità insediative basate sull'economia delle possibilità operative e delle risorse locali in aderenza a necessità pratiche, piuttosto che a connotazioni intellettualistiche astratte. Tali necessità, aderenti alle ragioni profonde del vivere e dello stare sulla terra, rispondono a condizioni che hanno naturalmente prodotto soluzioni costruttive di "sostenibilità ambientale". L'adeguatezza di queste risposte costruttive si basa su connotazioni deboli, processuali e aperte di adattamento e trasformazione, piuttosto che su approcci impositivi e astratti dei problemi insediativi, ovvero su connotazioni capaci di modificarsi nel tempo in rapporto alla realtà.

Restauro del paesaggio come paradosso

Nell'età contemporanea è venuta meno la capacità di ascolto e di risposta adeguata alle condizioni contestuali. La diffusione senza limiti

dell'economia globalizzata e dai suoi derivati, con il conseguente fenomeno della omologazione su scala mondiale di condizioni di vita, prodotti e risorse, ha alterato i rapporti di continuità e le interrelazioni tra costruzioni e luogo che si tramandavano da tempi remoti. La recente, incontrollata proliferazione edilizia e il conseguente consumo di territorio hanno prodotto guasti quantitativi di vasta portata, a cui si sono aggiunti i guasti qualitativi derivati dalla insensibilità dei nuovi interventi rispetto ai caratteri dei luoghi.

Il concetto di paesaggio che qui si vuole perseguire si fonda sui significati nel luogo quale riserva di identificazione delle diversità, con connotazioni di unicità da preservare ed esaltare in un'ottica di recupero dello specifico contro il generico, del singolare contro il plurale, del determinato contro l'indeterminato. In questo quadro problematico, un termine di riflessione è fornito dal concetto di restauro del paesaggio elaborato da Franco Purini. Esso si fonda sul presupposto che, per ripristinare un patrimonio fortemente alterato quale è oggi quello paesaggistico, siano necessarie operazioni volte al recupero dei suoi caratteri primigeni, identificandone i tratti nel paesaggio originario, da cui estrapolare i segni di un nuovo sviluppo virtuoso.

Le modificazioni prodotte sul paesaggio e, dunque, il suo disegno artificiale, o la scrittura terrestre definita da Purini come "un sistema di segni fisici - argini, canali, filari di alberi, recinzioni, strade, ponti, campi coltivati, tracciati urbani e tessuti -"¹, deriva dalla risposta alle necessità primarie dell'abitare e del lavorare. Tali modificazioni artificiali hanno conformato strutture tridimensionali edilizie, per dare ricovero alla vita dell'uomo, e disegnato trame bidimensionali agricole, per rendere fertile il paesaggio per la sua sussistenza. Le qualità estetiche di questo lavoro, quasi sempre derivate da rapporti dialettici con brani di natura incontaminata, scaturiscono secondo Purini da una visione a posteriori di quanto realizzato per altre finalità: "il paesaggio è un'opera d'arte a posteriori nel momento stesso in cui è anche un'opera d'arte indiretta, vale a dire non prodotta da una vera e propria intenzionalità artistica"². Le valenze estetiche del paesaggio, tuttavia, oltre a essere "indirette", o involontarie, contemplano modificazioni temporali che sono determina-

te, oltre che dal naturale deperimento fisico e materiale di ciò che è dato in natura, dal variare delle stagioni e dal lavoro umano che su di esso si produce di conseguenza, essendo questo il motivo primo del suo disegno impresso sulla terra.

Il paesaggio, dunque, è un'opera (d'arte) in movimento che modifica il proprio stato fisico (ed estetico), anche quando è abbandonato da un utilizzo produttivo. Il "restauro del paesaggio" è quindi un paradosso, in quanto non esiste un grado-zero o un momento iniziale a cui far risalire un'ipotetica compiutezza perché, come detto, sin dalla sua origine il paesaggio è soggetto a processi modificativi naturali, che si producono prima ancora che si applichi su di esso la mano dell'uomo. Anzi, è scontato affermare che, anche quando la mano dell'uomo si sottrae all'opera di modificazione del paesaggio, abbandonandolo a se stesso, questo continua comunque -o riprende- il suo ciclo trasformativo naturale.

Un ulteriore aspetto che caratterizza il paesaggio -e che lo differenzia dalle opere d'arte della pittura e della scultura, ma anche dall'architettura del singolo elemento edilizio- consiste nel suo essere un'opera sconfinata, senza limiti e, dunque, da cogliere, ancora una volta, in movimento; un movimento che cambia via-via che al fruitore si dischiudono nuove visuali (panoramiche). Per tali ragioni, il paesaggio si può definire un'opera d'arte totale, inclusiva di tutto ciò che in esso si trova -e, dunque, l'interezza degli elementi della vita dell'uomo e della natura-, che non ha delimitazioni fisiche stabili, né una fine, ricoprendo circolarmente l'intera superficie terracquea.

Progetto di paesaggio. porto d'Ischia: un caso esemplare

L'operatività progettuale sul paesaggio, deteriorato dagli usi distorti prodotti nel corso dell'ultimo secolo, comporta la predisposizione di strategie bilanciate di riduzione/intensificazione funzionale e strutturale dei diversi ambiti spaziali interessati. Ciò comporta di valutare caso per caso i modi per recuperare equilibri alterati da utilizzazioni fuori scala, mediante opere riduttive, e per incrementare funzioni compatibili per luoghi sottoutilizzati, mediante opere di intensificazione strutturale.

Escludendo ipotesi generaliste e pervasive, sempre Franco Purini ha de-



scritto il modo di proporre un'azione progettuale sul paesaggio, adottando "una strategia realistica, basata su azioni interstiziali, commisurate con esattezza alla singola occasione"³. Con ciò si vuole affermare una procedura progettuale puntuale ed esemplare che, lontana da ipotesi di improbabili risarcimenti totalizzanti del territorio, si concentri su parti ridotte e controllabili di paesaggio, all'interno delle quali sperimentare processi di recupero controllabili e attuabili in virtù della loro scala ridotta, eppure capaci di porsi come azioni di riferimento per altre operazioni da disseminare sul territorio con analoghe finalità.

Un episodio singolare, seppure con una portata che investe l'intera isola, è relativo al progetto di riqualificazione spaziale del porto d'Ischia. La sua natura originaria, di ambito circoscritto e introverso, è stata alterata dalla apertura del lembo di terra che delimitava il suo invaso vulcanico verso il mare aperto, per trasformarlo in porto. La dismisura che ha aggredito questo luogo di singolare bellezza, diventato negli ultimi cinquanta anni il principale spazio di attracco e di transito di tutti i mezzi di trasporto tra la terraferma e l'isola intera, per soddisfare l'esponenziale crescita prodotta dal turismo di massa, ne ha compromesso i caratteri, gli equilibri e la sua stessa funzionalità.

Il progetto di riqualificazione spaziale del porto di Ischia, promosso presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria con la tesi di laurea redatta dall'arch. Valentina Grasso, e la parallela e complementare elaborazione progettuale redatta dall'arch. Fabio Previti per il porto di Casamicciola hanno adombrato un nuovo bilanciamento strutturale e funzionale tra le due realtà paesaggistiche, in risposta a un'ipotesi di riequilibrio del loro assetto spaziale all'interno del territorio ischitano. Le operazioni elaborate per il porto d'Ischia, in particolare, hanno previsto il ridisegno della sua figura, con una conformazione planimetrica circolare che restituisca il carattere e l'identità del cratere vulcanico originario. Un segno chiuso che, al contempo, garantisce una unitarietà d'immagine anche agli interventi parziali che su di esso si applicheranno in fasi successive.

Ecco che il ridisegno di un brano di paesaggio di singolare valore storico e ambientale può produrre effetti più ampi su un territorio segnato da altri squilibri che, tuttavia, in questo primo atto di ridimensionamento e

riqualificazione possono trovare il modo per un ripensamento funzionale e spaziale più ampio. È evidente che le implicazioni che prevede tale operazione non si richiudono nel solo ridisegno spaziale di un luogo (o di un paesaggio), ma comportano un'attenzione su problemi che investono altri settori, con questioni di carattere tecnico ed economico che comprovano la giustezza dell'ipotesi compositiva predisposta alla base, secondo quella intersezione dei saperi di cui si è detto. Si vuole rimarcare, dunque, ancora una volta, il ruolo iniziale e in qualche modo disvelatore del problema, individuato mediante l'approccio compositivo. Per suo tramite, è dunque possibile identificare le criticità e individuare le risposte adeguate alla loro risoluzione, con l'apporto successivo delle altre discipline. Ancora una volta, la composizione architettonica (e paesaggistica) costituisce lo strumento fondamentale di lettura e prefigurazione della realtà, per un indirizzo finalizzato del processo costruttivo (e trasformativo) dell'esistente. E' in questo modo che il paesaggio da sfondo si proietta in primo piano, mentre le presenze oggettuali, storicamente collocate in primo piano, vengono assorbite nel grande canovaccio paesaggistico, come elementi accessori del suo disegno compositivo.

Note

¹ Franco Purini (2009), "Questioni di paesaggio", in "Contesti – Città Territori Progetti", n. 1/2, Firenze.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Didascalie

Fig. 1: Valentina Grasso, Porto d'Ischia: sovrapposizione del perimetro di progetto (in bianco) sul perimetro attuale (in nero).

Bibliografia

Chiara Baglione, (2014), "La corsa al mare. La «creazione del paesaggio» e la questione dello sviluppo turistico delle coste italiane", in Chiara Baglione (a cura di), "Ernesto Nathan Rogers 1909-1969", Franco Angeli, Milano.

Franco Purini (1991), "Un paese senza paesaggio", in "Casabella", n. 575/6.

Franco Purini (2009), "Questioni di paesaggio", in "Contesti – Città Territori Progetti", n. 1/2.

Il Domaine Royale de Versailles: segni della storia ed esplorazioni progettuali

Federica Morgia

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, federica.morgia@uniroma1.it

Versailles, 1650

La reggia e i giardini di Versailles costituiscono ancora oggi uno dei paesaggi più straordinari mai realizzati dall'uomo. Come e perché è stato possibile concepire tale utopia? In quali termini è possibile trasformare questo territorio per adattarlo alle esigenze dell'habitat contemporaneo e al tempo stesso conservarne la sua integrità? Per la sua ideazione dobbiamo risalire al contesto politico e culturale della Francia barocca. In quest'epoca a Parigi coesistono nuove tendenze artistiche provenienti da tutta Europa. E' molto fervido lo scambio culturale tra la Francia e l'Italia anche per la presenza, alla corte borbonica, di artisti quali Guarini e Bernini. Poussin nel 1640 tornando a Parigi da Roma, introduce nella sua ricerca pittorica, il paesaggio come elemento primario mettendo in secondo piano la presenza dell'uomo, il quale si ritrova solo e straniato al cospetto dell'immensità dello spazio circostante. Progressi scientifici influiscono sulle tecniche di costruzione.

Nella prima metà del 1600 nasce la scienza della topografia attraverso l'invenzione dello strumento per la misurazione dell'altezza del suolo, viene pubblicato il primo trattato di idraulica, contemporaneamente si studiano le regole matematiche e geometriche per la rappresentazione degli oggetti tridimensionali che trovano applicazione nelle deformazioni prospettiche¹. Presenza artistica italiana di spicco, presso la corte di Luigi XIV, è Jacopo Torelli, che diventa il principale scenografo. A lui il re si affida per la costruzione delle scenografie per la sua incoronazione e della sua entrata a Parigi. Torelli allestisce apparati scenografici all'aperto, decorazioni che si fondono con le architetture reali e allestisce spettacoli fastosi con movimenti delle scene che accentuano gli aspetti illusionisti della prospettiva per includere l'infinito nello spazio del palcoscenico, mentre all'aperto, mette in scena illusioni ottiche e alterazioni visive amplificate dall'utilizzo dei primi, spettacolari, fuochi artificiali².

Proprio in questa stessa epoca, in questi luoghi, si sviluppa l'arte del progetto del giardino che affonda le sue radici sia a partire dall'antropizzazione del territorio ad uso militare, i segni irregolari del paesaggio medievale vengono sostituiti dai tracciati ortogonali che segnano gli attraversamenti delle foreste, sia dai primi progetti degli spazi verdi che

tuttavia non hanno ancora un disegno regolatore complessivo. Versailles, che per questioni politiche è reputata luogo ideale per la raffigurazione del potere monarchico assoluto del Re Sole, costituisce scenario naturale di questa nuova scienza.

La città è grande quanto Parigi ma al posto delle case e degli spazi urbani è costituita da canali, prati, alberi e viali, la complessità dell'uso e della gestione di questa composizione in costante cambiamento durante il lungo regno di Luigi XIV e dei suoi successori ne disvela anche le criticità e le difficoltà nel suo mantenimento.

André Le Nôtre, progetta gli spazi e coordina un esercito di esecutori e tecnici per la realizzazione dei giardini della reggia. Il progetto mette a sistema, su una conca paludosa, la *Plaine*, un castello preesistente costruito da Luigi XII e un asse rettilineo, l'*Allée Royale*, che misura complessivamente nove chilometri di lunghezza, dando vita a uno scenario architettonico senza pari. Oltre il castello, infatti, l'asse prosegue verso nord-ovest, cambiando quota, scende lungo il canale cruciforme e termina subito dopo un vasto specchio d'acqua che riflette la luce del tramonto. La tenuta si estende ancora per molte miglia e viene interamente progettata da Le Nôtre e dai suoi collaboratori dando luogo ad uno spazio interamente controllato attraverso un sistematico allestimento prospettico che ha per limite la sola capacità percettiva dell'occhio umano. A Versailles, considerato il più imponente cantiere mai realizzato in Europa dall'epoca imperiale romana, dal 1662 per oltre cento anni, in un territorio di ampiezza pari a 815 ettari, lavorano circa 35.000 uomini l'anno, per una spesa complessiva di oltre 100 milioni di lire francesi.

La simmetria, sostiene Pascal, tracciando la definizione di uno dei concetti fondamentali del classicismo, è fondata sul fatto che non vi è ragione per fare altrimenti. La dilatazione delle misure prospettiche fino al limite estremo della percezione ottica, caratteristica dell'epoca tardo barocca e rappresentativa dell'architettura aulica dei poteri assoluti investe in maniera permanente il paesaggio suburbano parigino trasformando il turista in suddito e la serena contemplazione dello spettacolo della natura, in straordinario sgomento³.

Versailles_2.0

Tutto intorno al vasto *Domaine de Versailles* si stende un territorio fortemente connotato dalla presenza dei segni della storia. Le geometrie barocche del parco della reggia e i tracciati della sua complessa macchina idraulica si compongono con le fattorie agricole e con la campagna coltivata, con l'ondulata morfologia del suolo, con i boschi, ma anche con le infrastrutture viarie e ferroviarie nonché con la massiccia conurbazione che, senza soluzione di continuità, congiunge il tessuto storico di Versailles con la periferia di Parigi. Questa, con i suoi 86.000 abitanti, è considerata una città di medie dimensioni, capitale del dipartimento di Yvelines, è situata a venti chilometri dalla capitale. La città e il suo intorno, icona del patrimonio artistico e architettonico internazionale, entrambi inseriti nell'elenco del patrimonio unesco dal 1979, sono visitati da 7 milioni di turisti all'anno.

La città mantiene un rapporto di reciproca interdipendenza con il territorio che la ospita. Geograficamente, il *Domaine* si estende sulla *Plaine* in cui è collocato ma storicamente il parco giungeva fino a Villepreux e strutturava un territorio molto più vasto che comprendeva un sistema di centri urbani collocati sugli altipiani intorno ad esso. Tecnicamente gli scambi di risorse con il territorio andavano ben oltre gli attuali limiti dell'ambito comunale: la rete idrica per il parco, i materiali da costruzione, le attività agricole e zootecniche per la Corte, impegnavano una superficie assai vasta che costituisce oggi una delle regioni agricole più significative della conurbazione parigina.

Il paesaggio è caratterizzato dalla presenza di estese aziende agricole ed è scandito da manufatti e infrastrutture quali: fattorie (Vauluceau, Grand-Maisons, Val Joyeux, Trou Moreau), fontanili, mulini (Rennemoulin, Mézu), canali per l'irrigazione, castelli (Château de Villepreux, il Grand-Maisons e il Ternay) e numerose aree verdi protette. Nonostante la notevole estensione della pianura i suoi confini sono chiaramente riconoscibili: ad est confina con le mura del parco della reggia; a nord è racchiusa tra le colline e i boschi che delimitano l'altopiano di Marly; a sud, l'orizzonte visivo è segnato dalle lussureggianti foreste dell'altopiano di Yveline-Hurepoix e a ovest termina con le zone agricole di

Mantois. Oggi è sottoposta ad una costante pressione data dal crescente sviluppo territoriale, che ha incoraggiato l'espansione urbana e l'infrastrutturazione della regione. Il territorio è attivo e vivace dal punto di vista delle realtà economiche e sociali grazie alla presenza di numerosi agriturismi e attività sportive legate alle risorse locali. Tra le varie realtà imprenditoriali emergenti si segnala l'*Association Patrimoniale de la Plaine de Versailles et du Plateau des Alluets* (appvpa) che concorre alla trasformazione dei 25 comuni interessati in un territorio vivo e favorevole all'innovazione nei settori agricolo, turistico ed ecologico.

Da questo quadro sembrano emergere alcune questioni tuttora irrisolte: come percepiamo i confini tra il *Domaine* e il suo territorio? A quale scala operano questi confini? Quale ruolo dei paesaggi che circondano il Parco nello sviluppo di nuovi scenari di tipo turistico?

Versailles, 09.2019

I risultati del 7° workshop della rete internazionale di scuole di architettura *Designing Heritage Tourism Landscapes* (www.iuav.it/dhtl)⁴, svoltosi presso l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture di Versailles, a cui hanno partecipato le scuole di Architettura di Venezia, Roma, Parigi, Siracusa, Napoli, Camerino, Reggio Calabria, Roma, Londra, Rosario e Alcalà de Henares, sia pure nei limiti di un'attività didattica intensiva, consentono di riconoscere quella capacità del progetto di architettura, di individuare e risignificare ordini, gerarchie e figure preesistenti, con l'obiettivo di attivare nuove relazioni nei paesaggi della contemporaneità. Il ragionamento si sposta dal monumento, dalla reggia e dal suo parco, ampiamente tutelati nonostante la presenza invasiva del turismo di massa, al territorio che si estende intorno ad essi. In continua trasformazione, quest'ultimo, è tutt'ora in attesa di un nuovo assetto formale in grado di rispondere, oltre che alle esigenze espresse dalle popolazioni insediate, alle sollecitazioni che emergono dai nuovi usi legati ad un turismo lento e sostenibile. Le componenti principali del paesaggio della periferia suburbana contemporanea: autostrade, centri commerciali, diffuse urbanizzazioni residenziali, contaminano questo territorio nella misura in cui questo paesaggio si squalifica, perduto tra le tracce di



DU MONUMENT AU PAYSAGE

**Enjeux du tourisme aux limites
du Domaine de Versailles**

7th international workshop

promoted by *Designing Heritage Tourism Landscapes* international network
organized by *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles*
coordinated by *Roberta Borghi, ENSA Versailles, LéaV*

**1-4.9.19
study tour
in France**

**5-13.9.19
workshop**





un glorioso passato e un futuro ancora senza una precisa identità. In questo scenario le riflessioni progettuali provano a leggere questi luoghi come condensatori di nuove opportunità in grado di traghettare il passaggio da luogo del turismo di massa, mordi e fuggi, che arriva a Versailles da Parigi dedicando a questi spazi il tempo strettamente necessario per la visita alla reggia e per guardare il parco dalla terrazza del castello, verso un turismo lento, consapevole, inclusivo e accessibile a tutti, dalle comunità locali ai viaggiatori che arrivano da lontano. Lo studio e l'analisi dell'area si sono sviluppati a partire da un approccio investigativo fatto per frammenti di immagini. Quelle della memoria, mescolate a quelle del reale, esperite attraverso la visita dei luoghi, alla maniera di Luigi Ghirri che, negli anni Ottanta del novecento, su invito del Ministero della cultura francese, fotografa la reggia e i giardini di Versailles, percorrendo e documentando questo territorio. Egli inaugura con questo lavoro una nuova stagione espressiva in cui si concentra sull'idea di fotografia quale linguaggio che descrive i luoghi e gli oggetti come zone della memoria, spazi che si relazionano tra loro sotto forma di un grande racconto. Lo studio della luce e del colore diventano elementi costitutivi essenziali per la lettura e la comprensione di questa narrazione. Scrive Ghirri «è la luce la sostanza reale che dà forma alle mie immagini. [...] La luce è per me il vero *genius loci*. [...] Attraverso il mio lavoro ho scoperto che esiste comunque un momento particolare in cui attraverso la luce finisce per rivelarsi sulla superficie del mondo anche qualcosa di apparentemente invisibile»⁵. Un paesaggio, dunque, restituito attraverso il controllo di delicati equilibri luminosi e cromatici, che richiamano l'atmosfera sospesa dei Vedutisti e che suggeriscono un nuovo possibile percorso di ricerca all'interno di nuove categorie descrittive del paesaggio quali quelle del secondario, lento, alternativo, accessibile, ecologico, possibile e sostenibile. Il lavoro del workshop ha riguardato principalmente quattro aree di progetto che gli studenti hanno cercato di concatenare tra loro per formare un sistema continuo lungo il quale spostarsi⁶. Attraverso pochi tratti essenziali i luoghi considerati hanno iniziato ad assumere nuove significazioni dando vita a un Museo Lineare del Paesaggio del *Domaine de*

Versailles, che si sviluppa per sedici chilometri. Il filo conduttore del percorso è l'acqua, che metaforicamente dalla Senna raggiunge la reggia ripercorrendo gli originari dispositivi idraulici, le distanze sono colmate da un sistema di percorsi ciclopedonali e dalla riscoperta di antichi assi visivi che moltiplicano lo spazio infinito seicentesco. A partire da Port-le-Marly, un sistema di risalite meccanizzate conduce i visitatori che approdano sulla Senna fino alla cima della collina di Marly-le-Roi; percorrendo l'asse di Parc de Marly si raggiunge la piana di Trou d'Enfer che conserva la memoria della infrastrutturizzazione militare del sistema dei forti e delle torri d'avvistamento napoleoniche, nella quale l'acquedotto sotterraneo manifesta la sua presenza attraverso la creazione di una piazza che trasuda acqua utilizzabile per l'estensione delle varie attività previste con la rifunzionalizzazione del forte (nuova sede della facoltà di agraria, scuola di alta cucina, residenze temporanee per studiosi e ricercatori). Il museo lineare continua superando l'ostacolo dell'autostrada A12, tra Bailly e Rocquencourt, verso il margine orientale del Parco di Versailles per l'ultima tappa a Matelot. Il Potager du Roi diventa il sistema compositivo per estendere la maglia geometrica del giardino accanto alla maestosa Pièce d'Eau des Suisses dando luogo al collegamento tra Ferme de Gally e il nuovo eco-distretto attraverso un nuovo asse visivo che intercetta l'Allée Royale e che offre la vista dall'alto verso la reggia a ovest, attraverso un collegamento verticale che guadagna la quota del Bois de Satory, permettendo al turista di riscoprire la Chateau de Versailles con lo sguardo delle celebri vedute di Van der Meulen. Il mondo, scrive Marc Augé⁷ esortandoci a viaggiare, esiste nella sua diversità e la sua epifania ha poco a che vedere con il caleidoscopio illusorio del turismo, forse, tra i nostri compiti più urgenti, dovremo imparare di nuovo a viaggiare, eventualmente nelle nostre immediate vicinanze, per imparare di nuovo a vedere.

Note

¹ Pierre Vernier, matematico francese e fondatore della topografia, scrive nel 1631 *Construction, l'usage et les propriétés du quadrant nouveau de mathématique*; Salomon de Caus scrive nel 1624 il primo trattato di idraulica *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes*; Mersenne Marin matematico e fi-





losofo francese e discepolo Jean-François Nicéron studiano le regole matematiche e geometriche per la rappresentazione tridimensionale.

- ² L. Benevolo, *La dilatazione della prospettiva verso la rappresentazione dell'universo sconfinato, nello scenario dell'assolutismo europeo*, in Benevolo (1991), *La cattura dell'infinito*, Roma- Bari, Editori Laterza.
- ³ B. Pascal, *Pensieri e altri scritti*, Oscar Mondadori, Milano, 2018.
- ⁴ Comitato Scientifico: R. Borghi, ENSAV de Versailles, M. Marzo, Università Iuav di Venezia, M. Pluinage, directeur général Communauté d'agglomération Versailles Grand Parc, E. Rojat-Lefebvre, directrice du CAUE78, S. Stacher, ENSAV de Versailles.
- ⁵ Daniel Soutif, Luigi Ghirri, in "Artforum", n. 3, novembre 2001, p. 153.
- ⁶ Professori: S. Calvagna, F. Foti, R. Magrou, M. Marzo, F. Morgia, M. Salerno, B. Silvestre, F. Toppetti. Tutors: S. Campeotto, F. Di Cosmo, F. Leto, F. Talevi, E. Tomassini. Studenti: Amirola, Barzacca, Bouhlou, Bruno, Catalano, Chagnaud, Del Rosario, Dubluchy, Esposito, Evangelisti, Fernandez, Garcia, Giannetti, Giarracca, Guerrero, Orton-Shanks, Piselli, Polizza, Retez, Rollan, Savicka, Shei, Vincelli.
- ⁷ M. Augè, *Disneyland e altri non luoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, pag.12.

Didascalie

Fig. 1: From monument to landscape.Challenges of tourism at the limits of the Estate of Versailles. 7th international workshop. Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. 5>13 september 2019. Versailles, Île-de-France, France

Fig. 2: La *Plaine de Versailles*, masterplan.

Fig. 3: Contemporary diorama, collage.

Fig. 4: Matelots - Les Mortemets, collage.

Il recupero del patrimonio costruito: sperimentazione a Praiano, residenza d'artista

Maria Rita Pinto

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 12, pinto@unina.it

Serena Viola

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 12, serena.viola@unina.it

Katia Fabbricatti

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario tipo A, ICAR 12, katia.fabbricatti@unina.it

Donatella Diano

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 12, dodiano@unina.it

Anna Onesti

Parco Archeologico di Pompei, funzionario architetto, dottore di ricerca, ICAR 12, anna.onesti-02@beniculturali.it

Patrizio De Rosa

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 12, patrizio.derosa@apestudio.net

Francesca Ciampa

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, dottoranda, ICAR 12, francesca.c.16@hotmail.it

Simona Schiazzano

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura, borsista di ricerca, L-ART 02, simo.schiazzano@gmail.com

Valorizzare il patrimonio culturale è obiettivo dell'iniziativa promossa dall'Unione Europea e dal Consiglio d'Europa, che nel corso del 2018 ha coinvolto i principali attori del settore culturale e le organizzazioni della società civile. Occasione di dialogo sul senso di appartenenza a un comune spazio europeo, l'Anno del Patrimonio Culturale ha promosso processi sperimentali fondati sull'idea di patrimonio come risorsa (Bucharest Declaration, 16 aprile 2019).

Con 29 esperienze di cooperazione internazionale, il progetto Europa Creativa (per circa 4.8 milioni di euro) ha incentivato, nel corso del 2018, l'ibridazione culturale tra tutela del patrimonio e innovazione. Nell'ipotesi che l'identità dei sistemi insediativi non sia data una volta per tutte, ma sia strettamente connessa ai valori e alle competenze maturate all'interno di una società, la call ha identificato nella creatività e nella cultura i nuovi drivers di crescita economica, occupazione, scambi commerciali. Dalle installazioni site-specific, alla riapertura al pubblico di luoghi dismessi, il progetto ha sperimentato nuove opportunità di creazione d'impresa, a partire dai patrimoni.

Nella proposta *Artists in Architecture, Re-activating Modern European Houses* (sottoprogramma Cultura¹), Praiano, sito Unesco della Costiera Amalfitana, diviene il luogo dove esplorare il potenziale di interazione tra recupero del patrimonio costruito, produzione artistica ed empowerment della comunità. La sperimentazione, di durata biennale, ha visto coinvolte le competenze interdisciplinari del Dipartimento di Architettura (DiARC) Università di Napoli Federico II, del Centre for Fine Arts di Brussels BOZAR (soggetto capofila) e della Fundació Mies van der Rohe di Barcellona.

Il processo progettuale per il recupero delle Residenze d'Artista

La riflessione critica sul ruolo e sul contributo degli artisti nella evoluzione della cultura europea costituisce punto di ingresso privilegiato del progetto *Artists in Architecture*. Lo scenario in cui la ricerca si colloca fa riferimento alla pratica dell'ospitalità per artisti che, a partire dagli anni sessanta del Novecento, si delinea in Europa secondo due diverse modalità: opportunità di isolamento in un sito, come forma di protesta nei confronti dei modelli della società borghese; occasione di riavvicina-

mento fra arte e comunità (Innocenti, 2013). Con uno sguardo duplice al '900 e al futuro dell'Europa unita, la ricerca identifica nella residenza d'artista un presidio di creatività e innovazione all'interno dei paesaggi, legando la comprensione delle dinamiche attivate nelle comunità per la presenza di artisti, con la prefigurazione di scenari di recupero dei sistemi insediativi (Caterina, 2016).

La definizione di paesaggio urbano, stratificazione storica di caratteri e valori proposta dall'UNESCO (2011, art.8), delinea l'orizzonte culturale di una prospettiva progettuale tesa a valorizzare le identità sedimentate in un segmento poco noto del patrimonio Europeo, quello delle residenze d'artista, per promuovere processi iterativi a cascata all'interno del paesaggio. Rinsaldare i legami tra artisti e luoghi, sensibilizzando le comunità sulla eccezionalità di alcuni insediamenti, anche per le esperienze culturali maturate al loro interno, è obiettivo di una proposta che vede nel rinnovamento dell'accoglienza degli artisti un'opportunità di crescita culturale e economica per il futuro dell'Europa (Council of Europe Secretariat, 2019).

Sul piano metodologico, la ricerca si articola in due fasi:

- identificazione dei processi culturali e creativi che connotano le residenze d'artista del '900, con la condivisione di criteri di analisi e l'enucleazione di case significative, case *passive* ;
- selezione di sei case emblematiche, case *attive*, sperimentazione di una strategia di sensibilizzazione degli stakeholders e recupero, attraverso una call per artisti.

Il progetto incrocia l'ambito della residenzialità per artisti, a partire dalla comprensione delle potenzialità e criticità emergenti nelle esperienze più recenti, in relazione al numero di artisti accolti, alle modalità di selezione, alla presenza di un programma aperto al pubblico con mostre e incontri, al coinvolgimento di curatori e collezionisti. Mettendo a disposizione degli artisti tempo, spazio e risorse per lavorare, *Artists in Architecture* promuove l'ibridazione tra tipologie di residenzialità differenti:

- Residenze per la ricerca, luoghi di investigazione teorica e di sinergia con gli abitanti;
- Residenze per la produzione, in cui l'elaborazione e la realizzazione pratica di un'idea/ progetto sono obiettivo centrale;

- Residenze collegate con istituzioni e festival d'arte;
- Residenze gestite da artisti; istituite da professionisti dell'arte, queste residenze sviluppano un profilo basato sulle priorità dei fondatori, legandosi ad un settore artistico specifico o a una rete specifica.

I criteri selezionati dal team di progetto per restituire il quadro dei processi culturali e creativi che connotano le residenze d'artista nel corso del '900 sono i seguenti (Tab. 1):

- il contributo, della figura del '900 che ha vissuto la residenza, alla formazione ed evoluzione di una coscienza europea;
- la mobilità transnazionale della figura che ha vissuto la residenza;
- il contesto sociale della figura che ha vissuto la residenza;
- il radicamento della residenza nella cultura materiale locale;
- le qualità architettoniche della residenza e la predisposizione ad un suo riuso;
- le qualità del paesaggio in cui la residenza si inserisce.

La partecipazione degli allievi di Architettura consente di validare i criteri enunciati attraverso la costruzione di un data-base di case d'artista. La sistematizzazione delle informazioni è condotta in parallelo da Bozar e dalla Fundació Mies van der Rohe, restituendo come esito della prima fase di ricerca una mappa delle esperienze di residenzialità emblematiche per la cultura europea del '900, composta da circa 300 case *passive* (Fig. 1). In particolare, il gruppo di ricerca DiARC lavora all'individuazione di luoghi emblematici in Italia e nella Regione Campania (Fig. 2). Nella seconda fase, il team di ricerca individua sei case campione, cosiddette *attive*, significative alla luce dei criteri enucleati, in cui ospitare l'intervento di giovani artisti per sperimentare sinergie tra luoghi e creatività contemporanea. Una Open Call For Artists in Residence viene lanciata, per artisti al di sotto dei 35 anni da accogliere nelle seguenti residenze (Fig. 3):

- in Belgio,
 1. Casa Van Der Meeren, architetto Willy Van Der Meeren, costruita a Tervuren, negli anni '50;
 2. Casa Strebelle (Verrewinkel studio-garden), architetto André Jacqmain, costruita per lo scultore Olivier Strebelle, a Uccle, Bruxelles, negli anni '50;

- in Romania,
1. Casa Iancu, architetto e visual artist Marcel Iancu, costruita a Bucharest, nel 1935;

- in Spagna,
1. Casa Vilaró, architetto Sixte Illescas, costruita a Barcelona, tra il 1928-1930;

- in Italia,
1. Casa Fiorelli, costruita secondo il modello della casa pompeiana dall'archeologo Giuseppe Fiorelli a Pompei, nella seconda metà del diciannovesimo secolo e profondamente trasformata negli anni '20 del '900 per farne un laboratorio di ricerca scientifica;

2. Casa LeWitt, progetto di recupero di un edificio settecentesco della famiglia Fusco – Florio a Praiano, realizzato dall'ingegnere Umberto Castellano con l'artista Sol LeWitt e Carol LeWitt, negli anni '70.

Gli artisti che rispondono al bando sono in tutto 365, in modo diverso impegnati a relazionarsi con le case, i proprietari, le amministrazioni deputate alla gestione e le imprese (Fig. 4). Nel corso della primavera e dell'estate 2019, a Bruxelles, Bucarest, Barcellona, Pompei e Praiano, il gruppo di ricerca internazionale sperimenta esperienze di produzione culturale ed artistica. Obiettivo comune a tutti gli interventi artistici è arricchire il dialogo con gli stakeholders nella prospettiva di delineare appropriate opportunità di riattivazione del potenziale creativo dei luoghi.

Sensibilizzazione delle comunità: il contributo DiARC ad Artists in Architecture

Al fine di supportare il processo creativo degli artisti ed incrementare il livello di giustizia partecipativa (Beauregard, 2015), l'unità di ricerca del DiARC ha sviluppato nei casi italiani un approccio metodologico che prevede la somministrazione di interviste sul campo da parte degli studenti. L'obiettivo è stato quello di indagare l'arte come potenziale attrattivo in grado di stimolare e indurre le comunità verso azioni di valorizzazione e manutenzione spontanea del territorio, determinando livelli di beneficio per i cittadini e contesto urbano. Compatibilmente con il breve periodo previsto per la residenza d'artista, si è scelto di elaborare due tipologie di interviste in grado di restituire dati qualitativi circa il



NOME DELLA CASA	PAESE	PERIODO DI COSTRUZIONE (DOPO 1880)	RILEVANZA EUROPEA ARCHITETTO	PERSONA/PERSONE CHE HA VISSUTO LA RESIDENZA CONTRIBUENDO ALLA EVOLUZIONE DELLA COESISTENZA EUROPEA	CONTESTO SOCIALE DELLA PERSONA CHE HA VISSUTO LA RESIDENZA	MOBILITÀ TRANSNAZIONALE DELLA PERSONA CHE HA VISSUTO LA RESIDENZA	RADICAMENTO ALLA CULTURA MATERIALE	QUALITÀ ARCHITETTONICA E QUALITÀ ADATTABILITÀ AL CLIMA	INSEGNATIVE
Schoder House	Utrecht Paesi Bassi	1924	Genit Rietveld	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Tamara De Lempicka House-Atelier	Parigi Francia	1928	Robert Mallet-Stevens	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Le Cabanon	Cap Martin Francia	1952	Le Corbusier	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Can Lis House	Maiorca Spagna	1973	Jam Utzon	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Casa Ponti	Milano Italia	1956	Studo Ponti Fomardi Rossetti	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Appartamento a Milano	Milano Italia	-	Vittoriano Viganò	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Oro	Napoli Italia	1934	Luigi Cosenza	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Casa P.P. Pasolini	Viterbo Italia	1971	Nirio Burano	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Von Sauma	Massa Lubrense (Ia) Napoli Italia	1962	Bruno Morassutti	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Casa di confine Carlo Levi	Aiano (Ia) Italia	1900	-	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Tre Ville	Positano Italia	1980	-	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa De Nicola	Torre del Greco (Ia) Italia	1929	-	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Sanarese	Napoli Italia	1936	Luigi Cosenza	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Malaparte	Capri (Ia) Italia	1938	Adalberto Libera	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Maison E-1027 Eileen Gray	Cap Martin Francia	1926	Eileen Gray, Jean Badovici	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Casa La Scala	Portofino del Golfo (Ia) Italia	1956	Vittoriano Viganò	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Alessi	Verbania Italia	1989	Aldo Rossi	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Casa Laporte	Milano Italia	1935	Giò Ponti	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Madama	Napoli Italia	1959	Davide Pacanovski	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa Ebe	Napoli Italia	1922	Lamont Yang	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Villa La Santarella	Napoli Italia	1901	Antonio Cum	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

LEGENDA

SI

NO



livello di apertura, ricettività, percezione, beneficio e aspettative degli interlocutori coinvolti, associando ogni intervista ai riferimenti anagrafici e professionali dell'intervistato. La prima tipologia è quella dell'intervista frontale agli attori privilegiati², che restituisce un'interpretazione basata sulla capacità critica dello studente di esaminare e contestualizzare le risposte ricevute. La seconda tipologia di intervista è stata quella ad ampia scala, effettuata attraverso un questionario a risposta multipla distribuito ad un campione di 100 stakeholders, interlocutori incisivi nel processo per il ruolo decisionale strettamente dipendente dal peso numerico.

La prima tipologia di intervista ha restituito le aspettative, in termini di impatti culturali, sociali, economici, ambientali, tecnologici degli interlocutori privilegiati, in relazione al progetto Europa Creativa ed alla residenza d'artista in particolare. I diversi attori concordano nel potere dell'arte di preservare le tradizioni e l'immagine identitaria dei luoghi. La comunità, precedentemente coinvolta in processi guidati dall'arte, ha fiducia che l'espressione creativa possa agevolare il racconto dei luoghi, rinnovando da un lato la connessione tra questi e i cittadini, e, dall'altro, mitigando i fenomeni di un turismo di massa che rischia di comprometterne l'identità fisica e culturale. Si evince dall'elaborazione delle risposte, inoltre, che gli interlocutori considerano l'arte un potenziale che, incrementando il valore identitario locale, possa innescare circuiti economici di cui la comunità può beneficiare.

Sperimentazione progettuale a Praiano: residenza d'artista in Casa LeWitt

La residenzialità d'artista a Praiano sito UNESCO Costiera Amalfitana, nella casa di Sol LeWitt padre dell'arte concettuale (1928, Hartford, CT, USA - 2007, New York City) in costiera amalfitana, è occasione per sperimentare le interazioni tra arte, architettura, comunità e paesaggio. Proprietà della famiglia della moglie dell'artista americano, la casa è stata fin dagli anni '70 luogo di produzione artistica, accogliendo artisti provenienti da tutto il mondo, ispirati dalla bellezza dei luoghi. Qui, Luke James, visual artist di origine francese, attivo tra Parigi e Bruxelles, risulta vincitore della call Europa Creativa tra circa 100 aspiranti.

Durante una permanenza di due settimane, l'artista rinnova la tradizionale vocazione della casa, quale luogo produttivo, coinvolgendo in un processo di creazione collaborativa ricercatori e studenti del DiARC ed attori locali. Ispirato dai caratteri della casa e dalle opere presenti al suo interno, Luke James avvia un percorso ideativo di reinterpretazione della cultura materiale locale, restituendo, sotto forma di opera d'arte, nuove ed inusuali visioni.

“Sole per Sol, Pietra per Pietro” è l'opera realizzata (Fig. 5), che si compone di due sculture ciascuna di 2m di altezza, installate nel luogo più intimo di incontro della comunità, la *piazzetta inciucio* e il belvedere di fronte, che sovrasta la chiesa di San Gennaro. A partire dal ricorso a due pietre locali, il calcare bianco dei monti Lattari e la pietra vulcanica del Vesuvio, le due sculture, una rivolta verso l'orizzonte e l'altra verso la prima, dialogano con i luoghi. Anche il titolo dell'opera richiama il dialogo: è un tributo a Sol LeWitt e alla comunità che ha vissuto la recente perdita del giovane Pietro. Un diario in cinque tappe testimonia l'esperienza umana e artistica durante la realizzazione del progetto. Come per le opere di LeWitt, è la presenza di un soggetto – in questo caso, di una comunità - che dà vita all'esperienza artistica, attraverso piccoli gesti quotidiani. Una bottiglia incastonata nelle sculture è oggetto metafisico che invita i passanti a guardare attraverso, come con un telescopio turistico, e a tenere costante il livello dell'acqua che segna la linea dell'orizzonte. Sul lato di ciascuna scultura è scavata una piccola tasca, richiamo formale alle edicole votive, affinché i passanti possano esprimere un desiderio o un pensiero, depositando un piccolo oggetto (un fiore o un frutto).

Conclusioni

Nel complesso, gli esiti della sperimentazione condotta all'interno del progetto *Artists in Architecture* con le sei esperienze di ospitalità validano la visione prefigurata dalla Comunità Europea di residenza d'artista come laboratorio di ricerca per la trasmissione dei valori tangibili e intangibili del patrimonio.

Il processo avviato a Praiano consegue due risultati specifici: da un lato il miglioramento dell'offerta culturale locale, dall'altro l'implementazione





di esperienze di cooperazione, anche attraverso la prefigurazione di nuove modalità di dialogo tra cittadini e amministrazione e l'apertura di nuovi mercati per le imprese esistenti. Le relazioni umane createsi durante la permanenza dell'artista e degli studenti del DiARC raccontano di una comunità piccola ma curiosa, attiva e aperta, con una percezione positiva del progetto ed un alto livello di aspettative nei confronti dei processi che l'offerta culturale può attivare sul territorio, in termini di attrattività e innovazione. Riconoscendo all'arte un'attitudine anticipatoria rispetto ai bisogni del vivere contemporaneo, il dialogo attivato all'interno della comunità con l'installazione dell'opera di Luke James conferma come la pratica artistica possa accelerare l'empowerment delle comunità rispetto al futuro del proprio patrimonio, favorendo la ricostruzione dei legami tra persone e luoghi, facendo emergere i bisogni inespresi delle comunità e permettendo la condivisione di visioni progettuali.

Note

¹ Call for Proposals EACEA 32/2017 and EACEA 35/2017, support to european cooperation projects 2018 and cooperation projects related to the european year of cultural heritage 2018.

² Interlocutori privilegiati del progetto sono stati: Roberto Pontecorvo (co-creatore di NaturArte, il progetto di Agenda Praiano che dal 2013 ha trasformato la città di Praiano in un museo a cielo aperto), Giovanni Di Martino (sindaco di Praiano), Anna Maria Caso (vice sindaco di Praiano), Gennaro Galano (Holiday-home manager della casa di Sol LeWitt) e Carol LeWitt (moglie di Sol LeWitt nonché proprietaria della casa d'artista selezionata).

Didascalie

Tab. 1: Criteri di selezione delle Residenze d'artista in Europa.

Fig. 1: Mappa delle Residenze d'artista in Europa.

Fig. 2: Residenze d'artista nella Regione Campania: il contributo del DiARC.

Fig. 3: Residenze d'artista, cosiddette "attive" ai fini del progetto per aver ospitato l'intervento di giovani artisti.

Fig. 4: Provenienza degli artisti che hanno risposto alla Open Call For Artists in Residence.

Fig. 5: A destra, l'opera "Sole per Sol, Pietra per Pietro", ispirata al lavoro di Sol LeWitt.

Il progetto di architettura, città, paesaggio nell'esperienza di Luigi Vietti

Enrico Prandi

Università di Parma, DIA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura, professore associato, ICAR 14, enrico.prandi@unipr.it

Luigi Vietti ha attraversato quasi interamente il Novecento architettonico italiano in tutte le sue evoluzioni e contraddizioni (dagli anni Trenta alla fine degli anni Novanta): fa parte di quelle figure, come ad esempio Ignazio Gardella, in cui i valori culturali dell'opera nascono perlopiù attraverso la pratica del mestiere di architetto.

A differenza di Gardella, Vietti è architetto misconosciuto o dimenticato¹. Sulla sua opera ha pesato una "sfortuna critica", quando non proprio una censura, dovuta all'evoluzione della sua attività professionale (e della sua ricerca linguistica) nel Secondo Dopoguerra che ha provocato il progressivo disinteresse della critica ufficiale.

Nel caso di Luigi Vietti siamo di fronte ad una figura che ha scritto poco di architettura (e quasi esclusivamente concentrato nei primi anni di attività), che ha abbracciato teorie in modo diretto facendo professione, progettando e costruendo, procedendo criticamente disegnano e ridisegnando le diverse soluzioni: come anticipato, tale *modus operandi* lo avvicina molto ad altre figure del moderno tra le quali il coetaneo Ignazio Gardella (con il quale Vietti partecipa al concorso per la Casa del Fascio di Oleggio) la cui interpretazione critica ci ha guidato nella ricerca in corso² avendone mutuato il paradigma analitico del "professionismo italiano"³. Una figura schiva e riservata, quella di Vietti, "ero uno, forse dei più silenziosi, ma abbastanza incisivo nel campo dell'architettura razionalista"⁴, che ha costruito senza mai – per riserbo – ostentare il proprio pensiero sull'architettura. Dirà che non gli interessava fare *battage* sulle cose che faceva. "Nella vita e nell'architettura ho sempre cercato me stesso"⁵.

Una caratteristica della propria opera, importante e persistente nel tempo, è l'attenzione al contesto e al paesaggio, costante che estende anche al caso della progettazione di nuclei urbani turistici (i cosiddetti neo-paesi⁶) nonchè dei piani di organizzazione urbana (come Vietti preferisce chiamare i piani regolatori delle città⁷).

Vietti, compagno di studi di Terragni a Milano, nasce con un'adesione incondizionata al moderno. È figura centrale del razionalismo, frequentatore del Gruppo 7 e promotore del MIAR tant'è che Paolo Portoghesi ci ricorda come nella casa romana di Vietti fu decisa la costituzione di un

grande organismo di architetti moderni, il MIAR, appunto⁸. Tuttavia il razionalismo di Vietti non è quello algido e perentorio di un Terragni: mi piace leggere la nota disputa tra le due principali figure impegnate nel progetto del Concorso per il Palazzo Littorio di Roma (con Terragni, Carminati, Lingeri, Saliva, Sironi e Nizzoli) come la lotta tra due modi di concepire gli stessi principi del razionalismo: alla rigidità delle linee del progetto Terragni (B) Vietti contrappone una soluzione (A) che trova il modo di esternalizzare la “natura interna” delle linee di forza. Quello di Vietti è un razionalismo del tutto autonomo che, prendendo le distanze tanto da quello di Terragni (e in generale comasco) tanto dagli altri razionalismi italiani, può essere definibile come “Razionalismo naturale o spontaneo”⁹.

Vietti, a partire da un fatto occorso in occasione del suo progetto di laurea a Roma¹⁰, compie una profonda riflessione su come coniugare architettura e natura che maturerà anche a seguito dell'incarico ricevuto dal Ministero dei Lavori Pubblici (su suggerimento di Gustavo Giovannoni, allora Direttore della Scuola di Architettura di Roma) per lo studio dei Piani Regolatori di alcuni comuni della Liguria in funzione dell'applicazione della legge panoramica. Tale attività gli consente di proseguire lo studio dei caratteri del paesaggio e la conseguente riflessione sul rapporto tra tutela e progetto iniziata con il progetto di tesi. Con un atteggiamento operativo, da architetto praticante – quando gli viene proposto di entrare nei ruoli come Soprintendente rifiuta dicendo che ha “il mal di pietra” – riesce a coniugare perfettamente tutela dell'ambiente e trasformazione del territorio attraverso una sensibilità progettuale che introietta gli stilemi della tradizione. Cosicché il suo razionalismo si arricchisce sempre più di elementi derivati dalla naturalità del luogo.

Interessato al modo naturale per risolvere i problemi progettuali (una bella definizione di architettura spontanea) Vietti, già dalle primissime opere, contamina il linguaggio razionalista con l'attenzione al contesto e alla natura cosicché sui bianchi muri razionalisti non è difficile scorgere la verticalità data da arbusti verdi rampicanti attorno a cavi tesi appositamente collocati in alcune parti della facciata oppure un albero comparire nel centro della scala elicoidale di una casa del fascio.

La pausa forzata della Seconda Guerra ha rappresentato l'occasione per la riflessione sulla fissità degli elementi nell'architettura razionalista a cui aggiungerà gli stilemi dell'onnipresente dell'architettura spontanea. Tant'è che per Vietti l'unione di razionalismo e architettura spontanea (solo apparentemente antitetici) era possibile sulla base di un'equivalenza chiara: così come l'architettura razionalista deriva dalla composizione di elementi essenziali anche l'architettura spontanea è fatta da elementi essenziali.

Sulla base di questa convinzione la sua architettura razionalista si relaziona con il paesaggio circostante sia nel caso delle costruzioni montane (a Cortina, Sestriere o Pedemonte), in cui fonde l'uso del legno con i moderni principi architettonici, oppure quelle marino-lacustri a diretto contatto con l'acqua (a Portofino, Cap Ferrat, in Costa Smeralda) in cui ibrida progressivamente il linguaggio mediante sostituzione di elementi architettonici dapprima (il telaio razionalista sostituito dal sistema ad archi) per poi giungere ad un nuovo equilibrio architettura-paesaggio basato sulla tipologia che progressivamente diventa più organica. Infatti, se d'apprima pensa di poter costruire un'armonia mediante la legge del contrasto tra linee rette e natura (Vietti cita per esempio il caso di Villa Wanda a Stresa), nel caso delle architetture del dopoguerra inizia a rompere la stereometria nel senso verticale e orizzontale. «Le costruzioni che mi venivano fuori erano ancora rigide ma, l'architettura cominciava a muoversi ad animarsi, a descrivere l'ambiente, (...)»¹¹. Si giunge così alle costruzioni della Costa Smeralda che paiono nascere da geometrie molecolari, biologiche, organiche, e fanno uso di pilastri composti da blocchi unici di roccia e travi di ginepro recuperate sul luogo. Alcune sue esperienze costruite in luoghi e tempi diversi possono chiarire il suo approccio.

Negli Anni Trenta, Luigi Vietti inizia a studiare alcune varianti di Ville collocate in luoghi diversi (pianura, su terreno a fasce e su roccia a sperone). Esse fanno parte di alcuni progetti che Vietti si autocommissionò e che successivamente presentò a Gio Ponti che le pubblicò su *Domus*. Una di queste soluzioni fornì le basi per la successiva Villa La Rocca che Vietti costruì nel 1936 sulla Punta d'Amore a Cannobio a diretto con-

tatto con l'ambiente naturale del Lago Maggiore. Proprio dal lago la villa razionalista pare sbucare attraverso un basamento in pietra che media tra la roccia in cui è inserita e le bianche pareti intonacate¹².

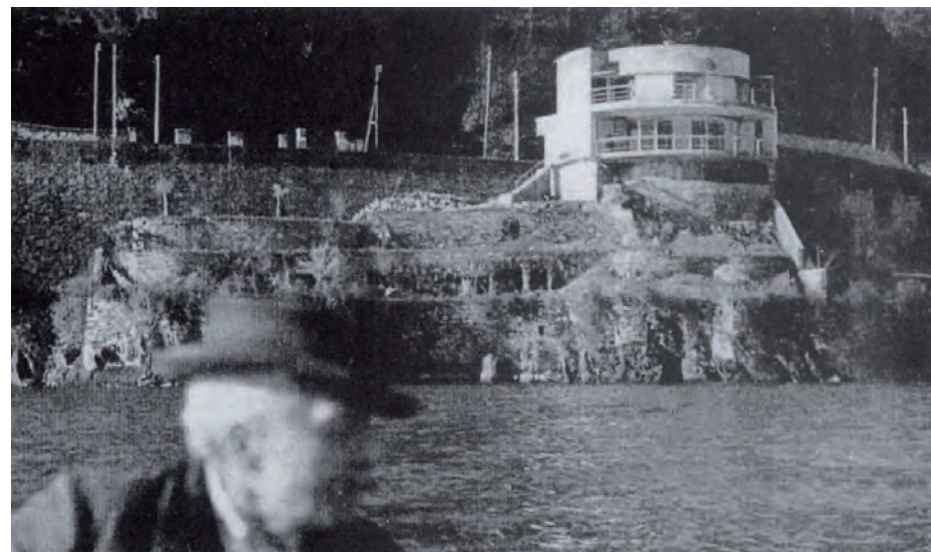
Oppure nel caso di Villa Wanda a Stresa, in cui un semplice palazzotto ottocentesco è stato trasformato con un'operazione avveneristica per i tempi (siamo nel 1936) in edificio moderno attraverso la sovrapposizione di un telaio di pilastri e travi alternativamente chiuso o aperto in facciata¹³.

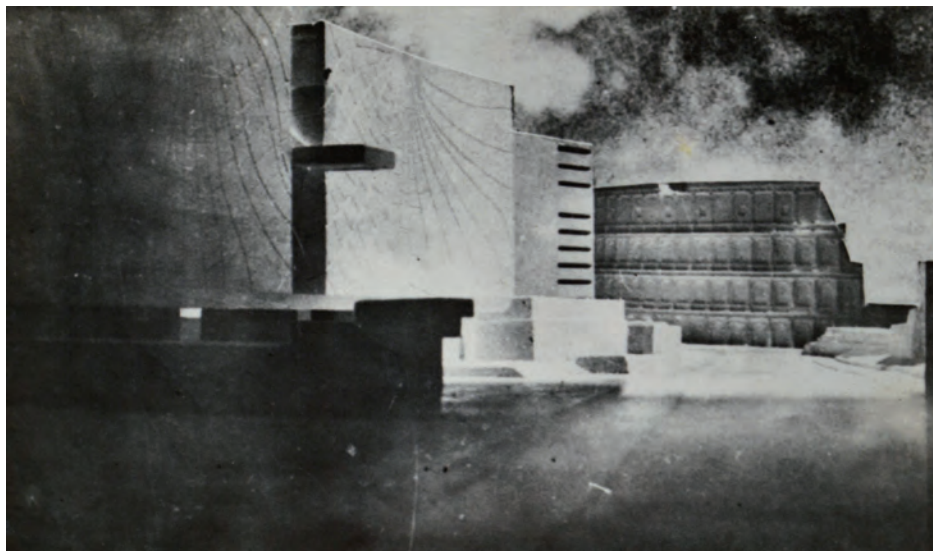
Il paesaggio pedemontano è invece il contesto di un'altra sua opera interessante della tradizione alpina: Villa Il Ronco a Gravellona Toce, definita come "casa minima" in cui Vietti sovrappone ad un piano terra costruito in muratura intonacata dotata di ampie finestre sul paesaggio un piano superiore interamente rivestito in legno. Qui l'operazione di fusione con il paesaggio e dialogo con la tradizione comporta l'elevazione una casa tradizionale rustica in legno mediante un basamento razionalista fatto di muri intonacati e muri di pietra.¹⁴

Da ultimo l'intera attività svolta in Costa Smeralda intendendo con ciò tutta l'operazione di trasformazione e costruzione di un paesaggio da agricolo a turistico controllato che ha previsto lo studio di caratteri, l'adozione di regole, la stesura di piani, fino alla decisione di istituire un organismo di controllo costituito dal Comitato di Architettura del Consorzio di cui Luigi Vietti era membro con Michele Busiri Vici ed altri. All'interno di questo contesto Vietti progetta ville, insediamenti turistici, campi da golf e strutture ricettive riferendosi alla tradizione.

Lo studio del luogo e, vista la sua preponderanza di architetture costruite in contesti naturali, del paesaggio, è operazione preliminare importante per Vietti che compie viaggi, effettua sopralluoghi, documentando e raccogliendo elementi utili sui quali "fondare" la progettazione successiva¹⁵. Il paesaggio con i suoi elementi di architettura spontanea suggerisce l'adozione di certe tipologie, l'uso di certi materiali reperibili sul posto o l'invenzione di certe soluzioni tecnologiche artigianali che riprendono la tradizione costruttiva del luogo.

È da questi confronti con il paesaggio che nascono alcune delle sue opere più interessanti come la sistemazione dell'Isola di San Giorgio





Maggiore con il Teatro Verde, un anfiteatro classico paradossalmente reso moderno con l'inserimento di elementi verdi e che corona la sua ricerca sul tipo teatrale, ma anche le architetture dei campi da golf tra cui citiamo solo il Barlassina Golf Club la cui club house è stata utilizzata da Michelangelo Antonioni come ambientazione del film "La Notte"¹⁶. E qui non posso che essere d'accordo con Aldo Rossi quando sostiene, a proposito di Vietti, "essere un bravo architetto, interessante", che ha fornito "l'immagine incontestabile della borghesia lombarda o italiana".¹⁷

Note

¹ Sul tema si rimanda a Enrico Prandi (2019), *Sulla misconoscenza degli architetti (e delle loro architetture)*, in Ugo Rossi (a cura di), *Maestri misconosciuti e dimenticati*, n. 47-2019 di FAM, pp. 108-112. DOI: <http://dx.doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n47-2019/239>.

² È in corso una ricerca la cui responsabilità scientifica è di Enrico Prandi e Paola Veronica Dell'Aira che coinvolge studiosi di diversi atenei italiani e stranieri tra cui Valter Scelsi (Università di Genova), Giorgia Sala (Politecnico di Milano) nell'ambito del Dottorato di ricerca in Architettura, città e design, curriculum Storia dell'architettura e dell'urbanistica coordinato da Massimo Bulgarelli presso lo IUAV di Venezia (relatore: Marco Mulazzani); Pisana Posocco (Sapienza Università di Roma), Alessandra Cappai (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona dell'UPC), Mauro Marzo e Viola Bertini (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), Marcello Sèstito (Università Mediterranea di Reggio Calabria). Tale ricerca, che ha come fine l'analisi della figura e dell'opera di Luigi Vietti attraverso la catalogazione dei documenti del Fondo Vietti depositato presso il CSAC di Parma, prevede come esito finale un convegno internazionale e una mostra itinerante programmati per il 2021.

³ Ci si riferisce al titolo di Argan nel testo a cura di Marco Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella* (Etas Kompass 1985) e al successivo *Ignazio Gardella e il professionismo italiano* di Alberto Samonà. (Officina 1981).

⁴ Si veda l'intervista inedita a cura di Marcello Sèstito, *Il progetto dipinto e la scoperta dell'arco. Intervista a Luigi Vietti*, in «FAM» 48-49/2019, pp. 95-111.

⁵ Ibidem.

⁶ Si veda Aa.vv. (1973) – "I neo-paesi". *Abitare*, 119, 94-109.

⁷ Luigi Vietti (1933), *12-15° latitudine nord. Viaggio architettonico attraverso l'Europa*, in «Il Messaggero», Roma, sabato 18 febbraio.

⁸ «La riunione serale in casa di Luigi Vietti ebbe una conclusione importante: fu decisa la costituzione di un grande organismo di architetti moderni, articolato in sezioni residenti nelle maggiori città italiane, ognuna delle quali retta da un Segretario regionale e tutte insieme rette da un Segretario generale.» in «La Casa», Quaderni di architettura

e di critica n. 6, intitolato *L'architettura moderna in Italia*, a cura di Pio Montesi e Paolo Portoghesi, Edizioni De Luca, s.d. [1959], p. 195.

⁹ Per un ragionamento complessivo si veda il mio *Luigi Vietti. Prime indagini d'archivio su un Maestro dimenticato*, editoriale del numero monografico 48-49/2019 di FAM intitolato *Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini*. DOI: 10.1283/fam/issn2039-0491/n48-2019/290.

¹⁰ In seguito ad una prima proposta di tesi qualcuno alla Scuola di Architettura di Roma gli disse che con un progetto "razionalista" si sarebbe laureato con 18. Roma vive in quel periodo lo scontro tra Accademismo e Razionalismo (in sintesi tra la vecchia scuola incarnata nella figura di Piacentini e la nuova leva di architetti). Allora sospese la tesi e tornò a Milano per il Servizio Militare che fece con Figini e Terragni dove maturò l'idea di una fusione tra architettura spontanea e architettura razionalista. Si laureò con lode con il plauso di Giovannoni e vinse la Medaglia d'Oro della Scuola Superiore di Architettura di Roma. L'episodio è raccontato dallo stesso Vietti nell'intervista a cura di Paola Veronica Dell'Aira, in *Ibidem*, (1997) - *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze, p. 131.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Si veda, E. Tedeschi, *La Roccia a Cannobio*. *Arch. Luigi Vietti*, in «Architettura: rivista del sindacato nazionale fascista architetti», Roma, fascicolo XII, dicembre 1936, pp. 601-605; *La Roccia*, in «Domus», Milano, giugno 1937; «Casabella», Milano, n. 111, 1936.

¹³ Si veda, A. Podestà, *Gli incanti di una villa nell'incanto di Stresa*, in «Domus», Milano, n. 121, gennaio 1938, pp.1-7.

¹⁴ Si veda, *Villa Il Ronco a Pedemonte*, in «Domus», n.109, gennaio 1937.

¹⁵ Dallo studio dei materiali del Fondo Vietti emerge con chiarezza come la raccolta di documentazione sulla storia e cultura locali dei diversi luoghi (soprattutto cartoline), insieme alla documentazione fotografica dei luoghi di progetto fosse operazione importantissima preliminare al progetto stesso.

¹⁶ Su questo tema si veda anche il mio saggio E. Prandi, *Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi)*. *Una prima ipotesi interpretativa*, in «FAM», n. 44/2018, pp. 71-75. DOI: <http://dx.doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n44-2018/215>

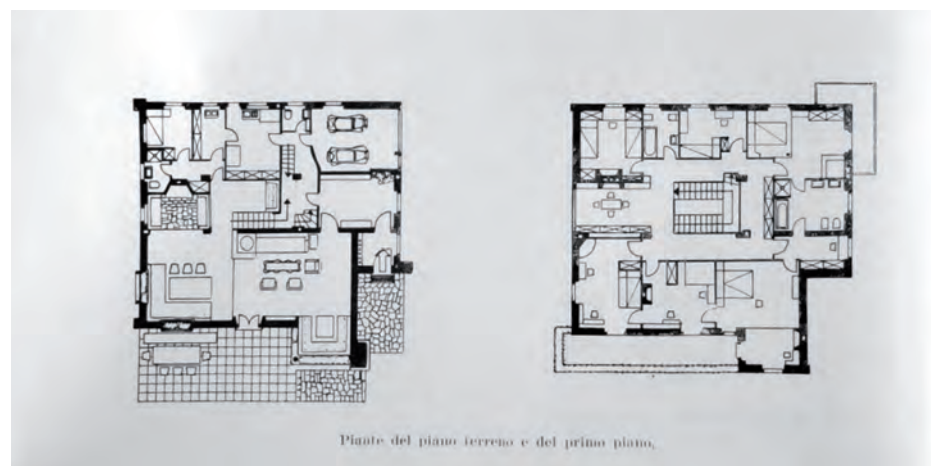
¹⁷ Si veda, Aldo Rossi, «Testimonianza» su Gardella, in Marco Porta (a cura di) (1985), *L'architettura di Ignazio Gardella*, ETAS, Milano, pp. 66-67.

Didascalie

Fig. 1: Luigi Vietti, Villa la Roccia, Cannobio, 1936. Archivio CSAC, Fondo Vietti

Fig. 2: Luigi Vietti, Villa Ugo Nebbia, Pedemonte, 1939. Archivio CSAC, Fondo Vietti

Fig. 3: Luigi Vietti con G. Terragni, A. Carminati, P. Lingeri, E. Saliva, M. Sironi e M. Nizzoli, Progetto A del concorso in due gradi per il Palazzo Littorio di Roma, 1934. Archivio CSAC, Fondo Vietti



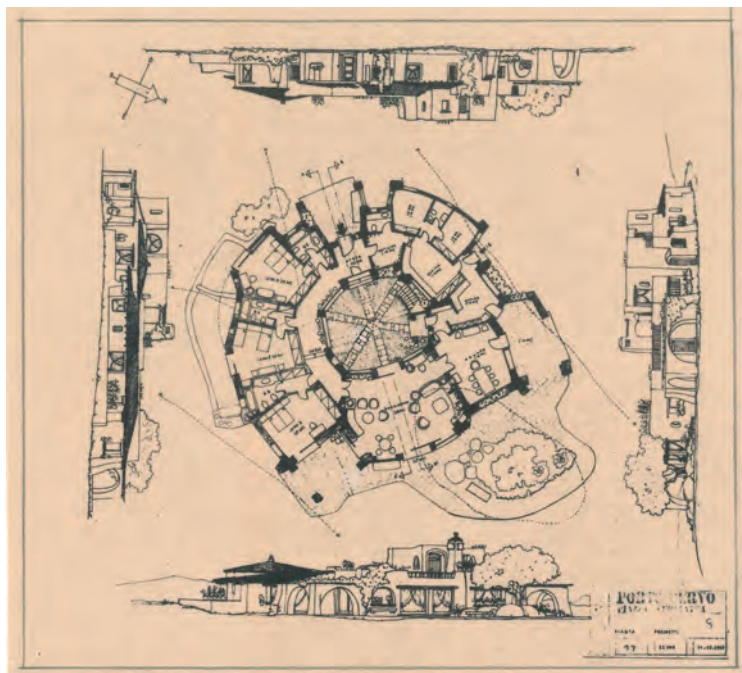


Fig. 4: Luigi Vietti con A. Scattolin, Teatro Verde sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1954.

Fig. 5-6: Luigi Vietti, Villa Piùssi o dei sette camini, Cortina, 1939-40. Fotografia (Archivio CSAC, Fondo Vietti) e pianta tratta dal volume di M. Cereghini, Costruire in montagna, 1950.

Fig. 7: Luigi Vietti, Villa n.8, Piazza Cerbiatta, Porto Cervo, 1965. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Fig. 8: Luigi Vietti, Albergo Pitrezza a Liscia di Vacca, Porto Cervo, 1961-63. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Bibliografia

- Pareschi P., Magnani F. (a cura di) (1989) - Le ville di Vietti, Di Baio, Milano.
- Conforti C. (1997) - Roma, Napoli, la Sicilia, In Francesco Dal Co (a cura di), Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Novecento, vol.II, Electa, Milano.
- Dell'Aira P.V. (1997) - Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30, Alinea, Firenze 1997.
- Barisione S., Scelsi V. (1999) - Luigi Vietti. Architetture Liguri, Erga, Genova.
- Gramigni M. (2000) - L'arte di costruire in Luigi Vietti. Zen, Novara.
- Cappai A. (2014) - Dal neorealismo italiano al landscape planning americano: la fondazione del paesaggio turistico della Costa Smeralda, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori, Direttore: Ricard Pié i Ninot, Co-direttore: Maria Goula, Febbraio.
- Cappai A. (2015) - La costruzione dello spazio turistico nella costa smeralda: neorealismo o banalizzazione dell'architettura vernacolare?, QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme, 5/6, pp.176-187.
- De Rossi A. (2016) - La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017), Roma.
- Posocco P. (2017) - Il turismo esclusivo della Costa Smeralda. Primitivismo e neo-mediterraneo, in Pisana Posocco, Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra, Quodlibet, Macerata.
- Salatin F. (2017) - "Una cosa affettuosa". Luigi Vietti e i progetti per il recupero dell'Isola di San Giorgio Maggiore, in «Studi Veneziani», LXXVI.
- Prandi E. (2018) - Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa, in «FAM», n. 44/2018, pp. 71-75. DOI: <http://dx.doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n44-2018/215>.
- Prandi E. (a cura di)(2019) - Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini, in «FAM», n. 48-49/2019, pp. 1-140. DOI: [10.1283/fam/issn2039-0491/n48-2019](https://doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n48-2019).



Patrimonio diffuso e luoghi dell'apprendimento informale: il progetto degli itinerari culturali

Laura Pujia

Università degli Studi di Sassari, DADU - Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, ricercatore universitario, ICAR 14, lpujia@uniss.it.

Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura, ICAR 14, laura.pujia@uniroma3.it.

Il *paper* intende indagare i principi e le logiche progettuali sottese al dispositivo spaziale dell'itinerario culturale allo scopo di definire uno strumento chiave per la valorizzazione di un patrimonio diffuso. La loro progettazione appartiene oggi prevalentemente alla sfera socio-economica di un territorio, riconducendo il tema a questioni meramente gestionali e amministrative e non alla disciplina architettonica. L'itinerario culturale è, in questa sede, assunto come strumento di progetto che possa far comprendere un luogo in relazione al dato territorio e alla sua storia. Condurre l'indagine attraverso gli aspetti fisici e materici propri dell'architettura indirizza il tema nell'ambito della progettazione provando a superare i limiti della conservazione, spesso considerato sinonimo di valorizzazione, a favore di nuove modalità di approccio. Il campo di ricerca si apre nel considerare le tracce latenti di un patrimonio, stratificato e disseminato nel territorio, come elementi attorno a cui costruire una narrazione più ampia che metta a sistema diversi valori culturali, materiali e immateriali. Gli itinerari culturali, quali strutture geografiche che attraversano diversi contesti ambientali e differenti scale – città, regioni, nazioni, etc. –, costituiscono un modello sostenibile, etico e sociale, fondato su conoscenze, competenze e valori culturali locali.

Il *paper*, mediante l'ausilio di alcuni casi studio internazionali, definisce il ruolo del progetto di architettura nella valorizzazione del paesaggio patrimoniale, storico e archeologico, e individua prospettive contemporanee di attualizzazione dei processi d'uso dei territori considerando il patrimonio diffuso come un dispositivo in grado di innestare luoghi di apprendimento informale.

Patrimonio e contesto

Il concetto di 'valorizzazione' del patrimonio è contaminato da un diffuso abuso lessicale che investe svariati ambiti disciplinari e professionali, ciò provoca delle difficoltà intrinseche dovute alla poca chiarezza di linee operative condivise e un'impotenza a intervenire in maniera appropriata in un dato contesto dalla forte prevalenza storica. Tale problema semantico mette in evidenza la necessità di una estensione dei confini di alcune aree di ricerca superando la concezione che intervenire in un

contesto patrimoniale ammetta solo il restauro, la conservazione o la manutenzione ma che occorre, in primo luogo, capire il 'senso' del passato nell'attualità¹. In questi termini, sosteneva Gregotti nella sua introduzione alla nuova edizione de *Il territorio dell'architettura*, «la storia [è intesa] come terreno del progetto»², come presenza – fisica e non – che potrebbe generare la diffusione della conoscenza dei valori del territorio stesso nel momento in cui il progetto tenta di afferrare e gestire i dati mutevoli di un contesto in evoluzione. Ci si domanda se l'architettura possa rappresentare un modo di costruire nell'ambiente il senso attuale di un bene. La tesi che si intende sostenere è che proprio il rapporto e la convivenza tra le varie temporalità storiche permetta di ragionare sulle modalità in cui il patrimonio possa costituire un sistema territoriale per l'apprendimento informale diffuso.

L'uso delle tracce, materiali e intangibili, del patrimonio è qui assunto come pratica progettuale capace di innescare meccanismi di conoscenza di un dato paesaggio. Esiste, come è noto, un carattere immateriale dei beni culturali che viene assunto per definire la costruzione fisica e mentale di un territorio. I valori patrimoniali rappresentano gli elementi identitari per il riconoscimento di determinate caratteristiche sedimentate nei luoghi e appartenenti alla stessa comunità³. Tale condizione è necessaria per indirizzare sia le trasformazioni paesaggistiche in atto e sia le sperimentazioni progettuali che insieme opereranno in una dimensione antropica continua.

Il paesaggio che si configura in questo scenario sarà composto da vaste modificazioni dettate anche dall'articolazione socio-economica contemporanea e dai diversi processi di sviluppo e crescita spesso tendenti a un uso turistico del territorio. Il contesto pertanto si delinea come un palinsesto di continue sovrascritture, appare eterogeneo e multiculturale, in attesa che il progetto di architettura, contrariamente alla disciplina dell'archeologia, metta in campo dei dispositivi spaziali atti a rimandare trasversalmente temporalità e luoghi differenti. La sfida del progetto è dunque quella di interpretare i significati del paesaggio e confrontarsi con le continue azioni che coinvolgono il patrimonio mutevole e dinamico.

Itinerario e percezione

Le nuove infrastrutture culturali potrebbero rimettere in rete il significato che le tracce di un patrimonio, oggi latente, tessono con il contesto. Partendo dai segni sparsi nel paesaggio, le azioni progettuali proposte cercano di definire dei principi di architettura che possano mettere in evidenza quei valori essenziali – culturali e socio-economici – da far riconoscere a chi abita o attraversa i luoghi dell'*heritage*. L'obiettivo è quello di attivare, di contro ad una rigida tutela, un processo di «conservazione [che riporti] in vita»⁴ la diffusione delle conoscenze e che possa prevedere il coinvolgimento, fisico e sensoriale, di chi fruisce i luoghi. Gli elementi messi in campo per avviare questo cortocircuito percettivo tra l'utente e il contesto patrimoniale sono differenti; tra questi, vi è: la scelta della posizione in cui ubicare l'intervento; l'utilizzo di alcuni materiali selezionati per questo fine; la messa in opera di dispositivi riconoscibili che aiutino l'orientamento lungo il progetto degli itinerari.

Il patrimonio diffuso può costituire una struttura di organizzazione del territorio, una 'piattaforma' estesa per l'apprendimento informale e la divulgazione delle conoscenze. Molti territori poco antropizzati e fortemente caratterizzati da sistemi geografici, archeologici, storici e paesaggistici, potrebbero essere descritti e compresi attraverso il sistema degli itinerari culturali.

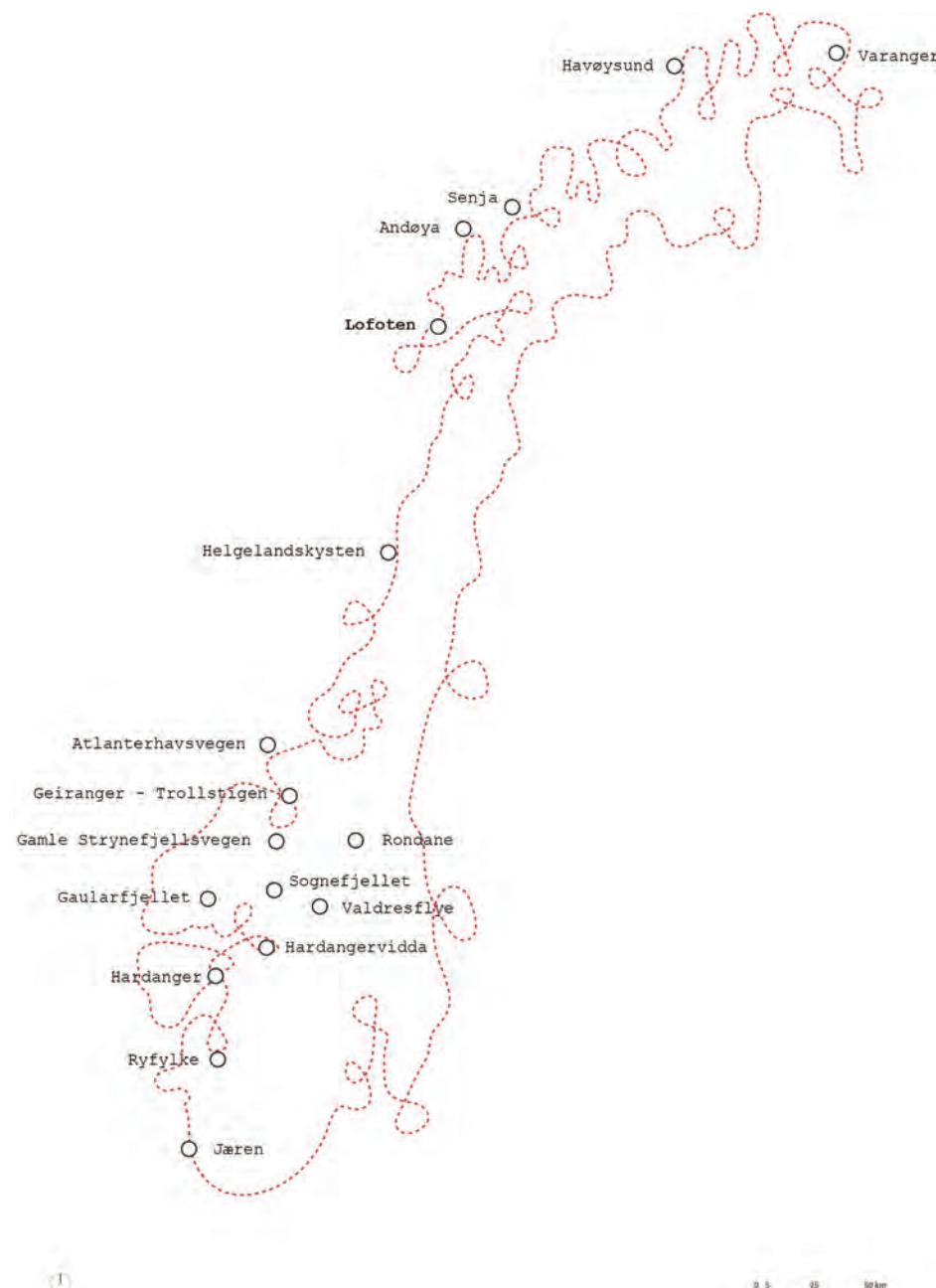
L'isolamento di un 'bene' dal suo contesto – logica prevista nelle molte legislazioni mondiali e applicata ad esempio nei siti UNESCO – tende a recingere il monumento entro un'area di rispetto – *buffer zone* – non ammettendo alcuna relazione con l'intorno che paradossalmente lo rende una reliquia incapace di comunicare le sue relazioni con l'insieme. Eppure la geografia, con i caratteri antropologici, storici e ambientali, guida la riconoscibilità dei luoghi e delle sue parti attraverso l'ausilio della disciplina dell'architettura in un «lavoro sugli insiemi ambientali a tutte le scale dimensionali»⁵ che riprende il concetto di «antropogeografia». In questa visione, gli itinerari culturali possono essere intesi come dei dispositivi spaziali in grado di misurare il territorio costituendo una strategia progettuale di valorizzazione per il patrimonio ereditato, paesaggistico e insieme archeologico. Il disegno nel paesaggio di tali infra-

strutture culturali dovrà tener conto sia delle componenti topografiche del luogo sia di quelle percettive determinate dalle azioni dell'attraversamento. È importante garantire il controllo della continuità altimetrica, l'ampia visibilità e la facilità di percorrenza in relazione alle gerarchie dei valori estese ad altri ambiti o a trasversalità intercettate nel territorio. Il percorso può essere definito come un meccanismo progettuale e narrativo⁶. Si verrà così a creare, attraverso la sequenza di spazi aperti e di piccole architetture, una sorta di rete di valori culturali dove continui cambi di scala – dal frammento isolato ad un campo più ampio – contribuiranno nel definire il carattere di quel dato territorio e permetteranno una maggiore facilità in termini di analisi, gestione e valorizzazione.

Dispositivi spaziali e apprendimento

L'architettura contemporanea nell'ambito degli itinerari, o meglio delle 'infrastrutture culturali', interviene nel territorio con lo stesso ruolo in cui le cattedrali, le chiese, le locande attrezzavano le vie e i cammini di pellegrinaggio, o ancora le cappelle o i luoghi di adunanza scandivano le vie Crucis. Ad una scala diversa, regionale, le città misuravano il territorio, la distanza tra loro era stabilita in base alle necessità di raggiungerle attraverso mezzi idonei di trasporto, ad esempio: per le province, un giorno di cammino a cavallo; per i pellegrinaggi, la distanza sostenibile in una giornata di cammino a piedi. Vi sono antichi cammini legati alla spiritualità – il Cammino di Santiago, la via Francigena, etc. – o al commercio – la via della Seta, la via Appia, etc. – e i 'nodi' erano dettati da necessità così come la loro successione fino a costituirne una 'rete'. Oggi molti di questi interventi hanno decisamente una scala più contenuta, si tratta spesso di progetti puntuali a seconda del paesaggio in cui vengono collocati – naturale o urbano – quali *mirador*, incroci, soste, piazze, ponti pedonali; tutte categorie architettoniche che costituiscono un sistema di riqualificazione ambientale e messa in valore della storia dei luoghi. Si passa costantemente attraverso due scale, dal territorio al particolare, marcando per punti il territorio ampio e tentando di rendere riconoscibile l'intera sequenza degli interventi.

I progetti a corredo del testo – tutti riferiti alla *Norwegian National Tou-*





rist Route – illustrano, a titolo esemplificativo, alcuni nodi nel rapporto diretto che istaurano col contesto, per posizione e qualità architettonica, fornendo allo spettatore gli strumenti per comprendere e apprendere determinati valori, in questo caso naturalistici, altrimenti latenti. Tali dispositivi diventano delle categorie contenenti implicazioni spaziali in cui debbano convivere diverse fasi dimensionali: una interna e intima, l'altra esterna e estesa agli scenari dell'intorno. Interventi puntuali che, in un'operazione attenta di agopuntura nel territorio, identificano e creano dei luoghi che hanno la capacità di 'radunare' e quindi mettere insieme il singolo con la complessità del paesaggio culturale.

Queste piccole architetture, collocate in nodi strategici che intercettano delle trasversalità territoriali, svolgono una duplice funzione: soddisfare alcuni servizi indispensabili per la fruizione – come ad esempio aree di sosta attrezzate o centri di accoglienza ai siti⁷ – e produrre un senso di conoscenza del luogo tramite l'interazione tra utente, spazio fisico e bene immateriale – come avviene nel caso dei *lookpoint* o dei *playground*. Dispositivi quindi per la cultura costruiti sul rapporto tra valorizzazione e diffusione della conoscenza dei patrimoni. Pochi e semplici elementi in una sequenza di spazi aperti permettono di ripensare il paesaggio culturale come ampio ambiente potenziale per l'apprendimento informale. Siamo di fronte ad un'educazione diffusa dove le componenti di figura-sfondo, riconosciute in bene e contesto, si invertono costantemente e il secondo riattiva relazioni altrimenti disperse. Tale concezione scardina anche il ruolo delle aule museali propriamente dette favorendo degli ambienti dinamici di aule aperte e diffuse lungo il percorso, luoghi di incontro, soste-belvedere di aggregazione, per l'approfondimento e l'esplorazione del paesaggio.

L'ambiente o l'architettura in cui ci si trova possono condizionare il modo di apprendere e indurre alcune azioni anche spontanee e naturali. Ad esempio il corretto arrivo ad un sito archeologico o naturalistico può far subito comprendere alcune relazioni tra questi e il contesto; o ancora la direzione e il posizionamento di alcuni padiglioni – come nel caso degli interventi di Peter Zumthor nella gola di *Allmannajuvet* lungo la strada panoramica *Ryfylke*, *Norwegian National Tourist Route* – permettono di

estendere lo sguardo al paesaggio e comprendere la storia legata al sito in cui vengono collocati.

Tale tendenza rende chiaro il ruolo pedagogico dei contesti e la relazione necessaria con lo spazio e l'ambiente attraverso occasioni anche ordinarie. Il sistema degli itinerari culturali, organizzati come una rete di spazi attivi produce un'opportunità per un'educazione informale a carattere pubblico, aperto a tutti. La condizione del viaggio, che muove e accomuna ogni utente a cui sono destinate queste architetture dall'uso temporaneo, facilita l'aspetto ludico e piacevole consolidato nell'esplorazione e nello studio attraverso l'esperienza diretta. Tale incoraggiamento alla conoscenza autonoma scaturita dai contesti è una categoria che include l'apprendimento incidentale.

Note

¹ cfr. Manieri Elia, 2003.

² Gregotti, 2008: I.

³ cfr. Saiz, 2011; cfr. Pujia, 2017.

⁴ Manieri Elia, 2008: 173-180.

⁵ Gregotti, 2008: 59.

⁶ cfr. Pujia, 2018: 133-140.

⁷ cfr. Pujia, 2017: 118-125.

Didascalie

Fig. 1: Mappa della *Norwegian National Tourist Route*, Norvegia. ©Disegno: Laura Pujia.

Fig. 2: Padiglioni nella gola di *Allmannajuvet* lungo la strada panoramica *Ryfylke*, *Norwegian National Tourist Route*. Architetti: Atelier Peter Zumthor & Partner. ©Foto: Fredrik Fløgstad, Statens vegvesen.

Fig. 3: Memoriale a *Vardø*, *Norwegian National Tourist Route*. Architetto: Peter Zumthor. Artista: Louise Bourgeois. ©Foto: Jarle Wæhler, Statens vegvesen.

Fig. 4: Piattaforme panoramiche a *Vøringsfossen*, *Norwegian National Tourist Route*. ©Foto: Norfilm as, Statens vegvesen.

Fig. 5: Area di sosta di *Gornitak* lungo la strada *Varanger*, *Norwegian National Tourist Route*. Architetto: Margrete Friis. Paesaggisti: Berg & Dyring. ©Foto: Ole Flatmark, Statens vegvesen.

Fig. 6: Area di sosta di *Skreda*, *Vestvågøy*, *Norwegian National Tourist Route*. Architetti: manthey kula as. ©Foto: Jarle Wæhler, Statens vegvesen.

Fig. 7: Area di sosta di *Ostasteidn* presso il ponte *Sandsfjordbrua* a *Suldal*, *Norwegian National Tourist Route*. Architetti: KAP Kontor for Arkitektur og Plan AS. ©Foto: Lars





Grimsby, Statens vegvesen.

Bibliografia

Vittorio, Gregotti (2008), *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli editore.

Mario, Manieri Elia (2008), "Archeologia urbana dall'attesa alla conversazione in vita", in *Economia della Cultura*, n° 2, Bologna, Il Mulino, pp 173-180.

Mario, Manieri Elia (2003), "Storia/Progetto: per un utile incontro transdisciplinare", in *Parametro*, n° 246/247, Anno XXXIII, Faenza, Faenza editrice.

Laura, Pujia (2018), "From perception to design: architectural tools for heritage landscape", in *Villard journal*, n° 01, Macerata, Quodlibet edizioni, pp 133-140.

Laura, Pujia (2017), "Sistemi territoriali di patrimoni materiali e immateriali. Due progetti in Castilla y León", in Dario, Álvarez, Miguel Ángel, de la Iglesia (a cura di), *Modelos de Paisajes Patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*, Valladolid, LAB/PAP ed.

Laura, Pujia (2017), "Nuovi spazi per l'accoglienza ai siti archeologici / New spaces for the access to archaeological sites", in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n° 151, gennaio-aprile, Anno LII, Macerata, Quodlibet ed., pp 118-125.

Henrique, Saiz (2011), "Paesaggio culturale e sistemi territoriali di patrimonio", in Fabrizio, Toppetti (a cura di), *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto*, Firenze, Alinea editrice.

Aleppo e il metodo della Memoria

Riccardo Renzi

Università degli Studi di Firenze, DIDA - Dipartimento di Architettura,
ricercatore universitario tipo A, ICAR 14, riccardo.renzi@unifi.it

La ricerca presentata riguarda il rapporto fra città storica e progetto contemporaneo, attribuendo al sistema di analisi propedeutiche all'azione di progetto, un marcato ruolo capace di imprimere fermi capitali alla successiva attività operativa. Il sistema complessivo, analitico e progettuale, si focalizza attorno a momenti di sintesi come risultanti di un più ampio sistema di intersezioni fra diversi saperi volti alla tutela del patrimonio culturale, costruito e immateriale nel delicato frangente quale quello post-bellico, indagato nel presente caso studio.

Al progetto contemporaneo si richiede in occidente, ma con maggiore frequenza in ambito orientale e nel mondo islamico, di risolvere attraverso la scala architettonica problematiche urbane con più ampie riverberazioni a scale ancora superiori.

E' quanto era accaduto con la nascita del vasto edificio Grand Serraj ad Aleppo¹, oggi distrutto dagli eventi bellici, sorto al di sotto della Cittadella murata nella prima metà del secolo scorso. La realizzazione del complesso era avvenuta durante una campagna di modificazioni serrate del centro storico. In quel frangente demolizioni di interi isolati radicati nel tessuto avevano fatto posto ad ampie viabilità carrabili e nuovi complessi funzionali pubblici, prevalentemente ispirati a modelli europei molto diversi per linguaggio e per tipologia ai caratteri della città oltre che per dimensione.

Nel 2004 inoltre attorno alla Cittadella era stata creata una fascia di spazio pubblico su modello occidentale, marcatamente diversa rispetto all'uso dello spazio collettivo proprio della dimensione della città, su cui principali edifici si affacciavano. La stessa logica di transcalarità dimensionale riguarda il progetto qui presentato, frutto di un concorso internazionale bandito nel 2018 che prevedeva la costruzione di un grande complesso culturale con funzione da definire in dettaglio nella proposta dei singoli progettisti. Il nuovo edificio era previsto in sostituzione dei ruderi del Grand Serraj in un contesto ormai completamente distrutto dalle recentissime azioni belliche. Tema prevalente del concorso era, oltre alla volontà di attrarre l'attenzione internazionale su Aleppo e sulle sue disperate condizioni, la ricostituzione complessiva di un ampio frangente urbano da risolvere attraverso un nuovo edificio dalle dimensioni

significative con possibilità di includere spazi aperti ai cittadini.

L'idea alla base del nuovo progetto qui presentato, premiato tra i selezionati al concorso, coinvolge il tema della memoria che agisce come azione corroborante alla dimensione del progetto seguendo alcune linee principali: il riconoscimento di alcuni valori cardine del *tessuto* costruito della città di Aleppo che divengono momenti e figure del nuovo progetto; la definizione della funzione culturale proposta attraverso la declinazione dell'edificio culturale in Museo della Memoria della città.

Il nuovo edificio risente da vicino del rapporto fra il costruito civile, ora distrutto, e la forte presenza della Cittadella murata, costruita a partire dal decimo secolo a.C. e *stratificatasi su rovine* di edifici progressivamente coperti.

Da questa lettura ideale e fisica, stratigrafica e temporale, il progetto attinge per tradurre principi teorici in prassi operative.

La logica per cui sia necessario oggi rintracciare solidi rapporti fra la progressiva e diacronica evoluzione del costruito e dello spazio collettivo, riconoscendo l'identità dei luoghi quanto unica e costituita da componenti invarianti, e la contemporaneità di ogni azione sui sistemi urbani, appare doverosa.

Essa rappresenta forse l'ultimo momento contrapposibile alla perdita della memoria, sociale e urbana, dovuta ad un'idea di globalizzazione capillare che mina il sistema delle città, prevalentemente agendo sui centri storici, con veloci mutazioni negli usi e più lente modificazioni dei luoghi collettivi. Al fenomeno andrebbe inoltre sommato l'indiscriminato de-riconoscimento dei valori costitutivi dell'architettura della città e del legame profondo fra spazio urbano ed edificio, così come tramandoci dalla cultura architettonica degli ultimi due secoli ed oggi messo in profonda crisi da un effimero sistema di promulgazione, superficiale, della cultura di massa. Ai due momenti di crisi sopra esposti corrisponde, in maniera sempre più emergente, il ruolo iconico-formale dell'architettura da parte di chi tenta un'interpretazione limitata all'edificio del problema urbano, con evidenti ricadute di riflessione superficiali sul linguaggio con cui l'architettura è chiamata ad esprimersi.

Il progetto qui presentato nasce invece dallo studio mirato ai principali

canoni costitutivi del tessuto di Aleppo. Prevalentemente orientato alla comprensione dei caratteri invarianti delle tipologie prevalenti, lo studio ha indagato la sintassi spaziale, la metrica strutturale, la caratura materica, il rapporto fra luce naturale e pieno murario. Elemento ricorrente indagato è stato inoltre il rapporto fra *massa e vuoto* riconoscendo come nodale la componente tettonica degli edifici.

La ricerca ha tentato la difficile operazione di sintesi dei sistemi spaziali, interni e urbani, che si snodano attraverso la lettura delle partiture murarie fin alla scala più intima dei principali elementi tipologici della città siriana: *la strada, il mercato, l'abitare, lo spazio religioso, lo spazio collettivo*. Ed ancora è proseguita nella comprensione dei principali soggetti del costruito tra i caratteri identitari: *il pieno murario, la volta forata al centro, la volta traforata, la cisterna ipogea, il peristilio*.

Nella mutazione delle forme dovute alle molteplici distruzioni, Aleppo ha mantenuto o cercato di mantenere ove possibile, la permanenza dell'uso di alcuni edifici e luoghi pubblici. Nel mercato centrale, ad esempio, al posto delle volte con oculo centrale di copertura crollate sono stati posti dei tendaggi mobili per ricreare una situazione di luce naturale simile all'interno.

E' sul sistema di letture analitiche² del tessuto urbano, sulle tipologie prevalenti, sulla materia delle partiture murarie legate alla scala dell'edificio ed al più ampio sistema di giaciture che riguardano la scala urbana, che il nuovo progetto per il Museo della Memoria si è articolato nella definizione di alcuni momenti di confronto con la poderosità della presenza della Cittadella al cui cospetto si presenta. La memoria come metodo e non come ricaduta speculare e didascalica, si insinua nell'indagine del rapporto dimensionale che lo spazio pone rispetto alle condizioni di un suo prevalente uso; si sofferma sul primario ruolo che la luce naturale riveste in queste architetture, riverberando i suoi accenti nella definizione dei principali elementi-spazio del nuovo edificio.

Ma il progetto non è solamente frutto di questo metodo o di una applicazione automatica fra elementi derivati da un sistema analitico e loro riproposizione formale. Risulterebbe riduttivo attribuire al progetto contemporaneo infatti un vincolo di unicità di valori di riferimento, quali

quelli interpretativi di figure e prassi derivanti da un insieme di letture dei luoghi e/o di evocazioni formali di un passato materiale o immateriale, per quanto rilevanti esse possano emergere con assiduità da letture ed analisi.

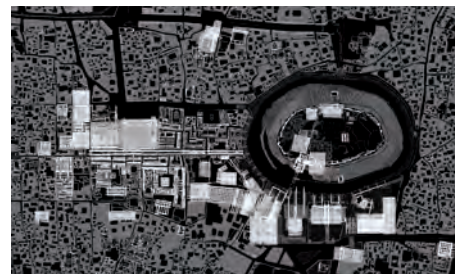
Il nuovo progetto prova invece a nascere declinando elementi della composizione che in alcuni momenti superano le riflessioni su riverberazioni dei caratteri identitari del luogo. Esso si articola su una molteplicità di temi e figure provenienti da differenti sistemi di riferimento interni alla disciplina del progetto architettonico e urbano.

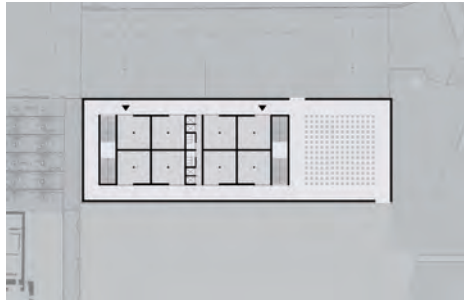
Esso tenta una riflessione attuale sul *tipo* del museo, considerando che alcune modificazioni introdotte nel Ventesimo secolo hanno in alcuni casi portato l'architettura del museo a divenire icona urbana autoreferenziale, spesso rappresentazione di un gesto del progettista più che di un dialogo fra memoria, luogo e teoria del progetto³. Il nuovo edificio prova a costruirsi seguendo una logica di attribuzione a momenti-funzione capaci di individuare chiari elementi spaziali, che da sempre hanno definito il sistema espositivo⁴. Prova inoltre ad affrontare il difficile rapporto fra edificio-museo, nella sua caratura dimensionale e volumetrica, e luogo-urbano, tentando di ridurre a pochi, chiari ma significativi segni, il tema linguistico.

Attraverso questa chiave di interpretazione tipologica, l'edificio assume forme e si poggia su figure che nella lettura delle trame edificate di Aleppo, trovano compiutezza nell'essere poste primariamente come insieme di spazi con cadenza progressiva, adeguandosi alla funzione ed al percorso di visita dal luogo pubblico al luogo interno intimo.

La componente-matrice dello spazio misurato attraverso le letture, prevalentemente legate alla ricerca di un sistema modulare-spaziale definito dalle partiture murarie, ha inoltre permesso di definire una griglia di base su cui il nuovo impianto planimetrico ha preso forma. Attorno a figure invaranti esso si articola: *il quadrato e il cubo, il cerchio e la sfera, il ritmo regolare dei passi strutturali, il rapporto aureo.*

Il nuovo edificio si discosta molto dal Grand Serraj. Risulta infatti un lungo edificio limitatamente alto al piano terra mentre il Serraj, al contrario, era un imponente volume che si contrapponeva solidamente alla





Cittadella. Il nuovo edificio si pone invece in rapporto con le volumetrie composte delle architetture pubbliche della città e si misura con il costruito al di sotto della Cittadella.

Nella scansione spaziale proposta dal nuovo edificio si ritrovano elementi e temi di Aleppo frutto della lettura sopra descritta.

Lo spazio pubblico, contrariamente agli interventi del 2004 sotto la Cittadella, non è uno spazio aperto ma diviene luogo raccolto, intimo percorso o momento di sosta. Quattro muri in terracuda circondano una piazza pubblica interna all'edificio che permette l'ingresso al piano terra del museo. In questa piazza la Cittadella entra a far parte della scenografia essendo posta in alto dialogando per colori e per solidità murale con il nuovo edificio.

I principali edifici religiosi si presentano muti al cospetto della città. Un *lungo muro* in terra cruda definisce il margine esterno del museo e preannuncia, grazie a tagli in corrispondenza dei pochi ingressi, che un microcosmo interno permette lo svolgimento di attività collettive. Il lungo muro, che coinvolge l'intero perimetro, permette all'interno una distribuzione agli accessi del piano terra ed una circolazione che è già parte del percorso di visita seppur esterna; sulla superficie interna del muro è infatti descritta, con incisioni e bassorilievi, la storia della città attraverso testo e figure. L'esperienza è pensata per essere sia visiva che tattile, evocando le sporgenze dei grandi elementi in pietra dei principali edifici di Aleppo.

Il valore della *luce naturale*, determinante nella caratura spaziale del vecchio mercato della città e tema centrale nell'architettura collettiva, religiosa e non, risulta ad Aleppo passare attraverso l'impiego di volte a cupola forate al centro o traforate nella cupola. Risulta inoltre presente una componente di luce anche attraverso forature murarie. Entrando all'interno gli spazi che ospitano biblioteca, laboratori, uffici ed auditorium risultano impostati su un telaio strutturale in cemento armato sopra a cui sono impostate, secondo uno schema modulare che proviene dalla sintesi delle letture urbane relative alle partiture murarie, delle volte. Ogni volta di copertura presenta una foratura al vertice permettendo una diffusione puntuale della luce naturale all'interno degli ambienti,

che sono articolati in sezioni spaziali modulari definite dal passo regolare delle strutture verticali.

Al primo livello interrato l'edificio presenta le sezioni archivistiche ed i laboratori di conservazione, con una superficie elevata in considerazione anche dei manufatti oggi all'estero che potrebbero rientrare a fine conflitto e trovare una loro collocazione nel sistema museale.

Al livello secondo interrato si apre la sezione museale dedicata alle esposizioni temporanee, agli eventi culturali tra cui sono previste anche sessioni di tramandazione orale della storia locale, e la grande aula per l'esposizione permanente. La sala permanente è un grande volume che raggiunge in altezza il pavimento della piazza pubblica contenuta fra le murature del piano terra e da essa, attraverso degli oculi posti su griglia regolare, prende luce diffusa.

All'interno della sala permanente idealmente viene posto il Tesoro della Città, come per il *Thesaurus*⁵ degli ateniesi presente nel santuario di Delfi e nella citazione di Schinkel per il portico dell'Altes Museum, il Museo della Memoria si conforma a scrigno della cultura della città, da difendere e proteggere nel mostrarla con cura.

Il lungo edificio si confronta con la sezione della Cittadella ed è proprio da questa lettura, amplificata dal ruolo delle cisterne in quota, che le scelte sono state condotte verso un sistema di spazi ipogei e di differenti altezze. Il progetto per il nuovo Museo della Memoria⁶ della città di Aleppo è un auspicio per la ripresa della vita collettiva nella città, liberata dagli eventi bellici che purtroppo, ancora oggi, investono tragicamente quell'area geografica.

Note

¹ Aleppo, distrutta e ricostruita a più riprese nei secoli, costruita attorno ad architetture tipologicamente chiare nell'espressione di etimi formali e di logiche spaziali costanti, è divenuta oggi simbolo delle privazioni di una propria identità dalle distruzioni mirate nella recente guerra civile. Dichiarata Patrimonio dell'umanità dall'Unesco nel 1986, costantemente studiata e rilevata a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, è divenuta nel 2006 Capitale culturale del mondo arabo. Distrutta nel suo centro dagli eventi bellici iniziati nel 2012.

² Questo studio è stato possibile grazie alla sovrapposizione di alcune planimetrie urbane dei piani terra del centro storico; a questi elaborati si è sommata una stratigrafia

anche in sezione del costruito all'interno della Cittadella. Questi elaborati sono stati perlopiù tratti dal materiale di concorso e reperiti in pubblicazioni relative alle campagne di rilievo. Essi sono in grado di trasmettere oggi un insieme descrittivo di quanto purtroppo è andato in larga parte perduto crollando e collassando. Le distruzioni infatti non si sono limitate agli alzati degli edifici; alcuni sono scomparsi coperti da cumuli dei crolli risultano irrintracciabili pur cercandoli in immagini satellitari ad alta definizione. Questi elaborati sono inoltre capaci di tramandare la relazione fra le partiture murarie e lo spazio, scandito secondo un ritmo intimo/semipubblico/pubblico seguendo la linea delle funzioni e delle tipologie edilizie del tessuto storico di Aleppo.

³ Tra le principali modificazioni apportate al tipo del museo nella seconda parte del Ventesimo secolo si possono sintetizzare alcuni punti: l'adozione di codici linguistici in alcuni casi effimeri ed autoreferenziali; la perdita di una relazione fra interno museale ed esterno urbano; la definizione di modelli spaziali interni informali a scapito di una gerarchizzazione degli ambienti espositivi.

⁴ Cfr. Franco Albini (1958).

⁵ Cfr. Pellegrino Bonaretti (2002), p. 57.

⁶ Progetto: Riccardo Renzi. Collaboratori: Anna Dorigoni, Irmak Gayaf, Yasarkan Kandur, Gabriele Marinari. Progetto premiato, Top Shortlisted, dal banditore Unifuse (Uniegis Network Private Limited) 2019.

Didascalie

Fig. 1: Analisi delle giaciture

Fig. 2: Analisi delle partiture murarie

Fig. 3: Il museo della memoria nel contesto urbano di Aleppo

Fig. 4: Il muro di accesso, dall'esterno, del museo

Fig. 5: Pianta del piano terra

Fig. 6: Sezione longitudinale

Fig. 7: Vista del museo e della Cittadella

Fig. 8: Piano terra, sala delle Volte

Fig. 9: Piazza pubblica, spazio espositivo urbano.

Bibliografia

Franco Albini (1958), "Funzioni e architettura del museo", in *La biennale di Venezia*, no 31, 1958, pp. 25-31.

Fabrizio Rossi Prodi (1994), *Atopia e Memoria*, Roma, Officina Edizioni.

Paolo Jedlowski (eds) (1987), *La memoria collettiva. Maurice Halbwachs*, Milano, Unicopli.

Antonio Monestiroli (2002), *La metopa e il triglifo*, Bari, Laterza.

Pellegrino Bonaretti (2002), *La città del museo*, Firenze, Edifir.

Jane Schneider, Ida Susser (eds) (2003), *Wounded Cities*, Oxford-New York, Berg.

Peter Zumthor (2003), *Atmosfera*, Milano, Electa.
Federico Zeri (2004), *L'arco di Costantino*, Milano, Skira.
Salvatore Settis (2004), *Il futuro del classico*, Milano, Einaudi.
Stefano Bianca (eds) (2007), *Syria. Medieval citadels Between East and West*, Torino, Allemandi e Co for Aga Khan Trust for Culture.
Tomaso Monestioli (2010), *La logica della memoria*, Rimini, Maggioli.
Mazen Haidar, Laura Cipollini, Elmar Kossel (2010), *Città e memoria: Beirut, Sarajevo, Berlino*, Milano, Mondadori.
Laura Kurgan (2017), "Conflict Urbanism, Aleppo: Mapping Urban Damage". In *Architectural Design*, no. 87, Gennaio 2017, pp 72-77.
Alberto Campo Baeza (2018), *Principia architectonica*, Milano, Martinotti.
Roberta Amirante (2018), *Il progetto come prodotto di ricerca*, Siracusa, LetteraVenticinque.

Esperire la città e il paesaggio. Il movimento come catalizzatore di trasformazioni del patrimonio architettonico

Gennaro Rossi

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 14, gennarorossiarchitetto@gmail.com

Introduzione

L'ingente patrimonio di costruzioni presente sul nostro territorio vive in una perdurante condizione di quarantena. L'ostinata ricerca di una conservazione pura da parte dei soggetti istituzionali preposti alla salvaguardia, alla conservazione e alla valorizzazione dei beni architettonici rischia di convertire i lasciti in un simbolo vuoto dell'eternità. Le considerazioni di Brooke Holmes rappresentano, in questo senso, un punto di riferimento nel dibattito sulla sperimentazione di modalità d'incontro alternative tra antico e nuovo. In *Liquid Antiquity*, l'autrice mette in gioco corpo, tempo e istituzioni, quali componenti interconnesse e inscindibili di un unico ragionamento al fine di esplorare la possibilità che la connessione tra presente, antichità e creatività diventi oggetto di un'attenzione estetica condivisa. Nel tentativo di ridefinire il ruolo dell'arte classica nell'epoca contemporanea, Holmes sostiene che «il potere pietrificante del classicismo e i vincoli imposti dalle forme più iconiche motivano la scelta della liquidità come principio formale e come cornice concettuale per immaginare l'antichità e il nostro rapporto con essa». (Holmes, 2017).

D'altra parte, il problema della divulgazione dell'antico appare profondamente legato ai fenomeni emblematici della società liquida: la frattura tra le componenti intellettuale ed emotiva dell'uomo e il rapporto con ciò che è stato ereditato dal passato sono i punti cardine della discussione sul futuro delle città. In quest'ottica andrebbero, tuttavia, rilette alcune sfumature del pensiero di Sigfried Giedion. Non è un caso, infatti, che lo studioso svizzero forniva, in tempi non sospetti, un'interpretazione del progresso tecnologico differente da quella che comunemente riconosceva nell'introduzione della macchina qualcosa di straordinariamente positivo. Durante il secondo dopoguerra Giedion sottolineava che la conoscenza tecnica non era stata ancora «riassorbita e umanizzata da un sentimento equivalente», individuando nell'ineducazione del sentimento la probabile causa di fenomeni di dissociazione della personalità. (Giedion, 1984)

L'intreccio tra tali osservazioni e le argomentazioni esposte da Bauman per spiegare il comportamento antropico negli spazi metropolitani (Bauman, 2011) inducono a riflettere sulla necessità di indagare metodi e

strategie innovativi per riattivare il patrimonio architettonico che riescano, da un lato, a interpretare la natura del rapporto che gli esseri umani instaurano con i lasciti e siano in grado, dall'altro, di promuovere l'idea di un'eredità vivente.

Metodologia

Il movimento come catalizzatore di trasformazioni del patrimonio architettonico

La continua ricerca di spostamenti rapidi in una dimensione che oscilla costantemente tra il reale e il virtuale rappresenta uno dei caratteri paradigmatici della modernità. Borasi e Zardini sostengono che «il volume di autostrade, ferrovie e traffico aereo è incrementato in maniera esponenziale con il desiderio di viaggiare dovunque e più velocemente. Circondiamo noi stessi con oggetti tecnologici che ci fanno risparmiare tempo ed energie (che è il consumo di calorie). Il movimento fisico non è più parte della realtà quotidiana per la maggioranza dei lavoratori. Il movimento è controllato, e solo per alcuni, da un forzato e ancora presumibilmente piacevole regime di esercizio fisico». (Borasi, Zardini, 2012) Parimenti, il movimento è la condizione principale attraverso cui l'essere umano mette in relazione le proprie componenti materiale (il corpo) e immateriale (la mente) con lo spazio che lo circonda. Il contributo offerto da Merleau-Ponty assume, a tal proposito, un valore molto significativo per la chiarezza con cui riesce a spiegare le complesse dinamiche di mutua trasformazione che regolano i rapporti tra corpo, spazio, movimento e percezione. Il filosofo francese sostiene che «la spazialità del corpo si compie nell'azione e l'analisi del movimento proprio deve permetterci di comprenderla meglio. Considerando il corpo in movimento, risulta più chiaro come esso abiti lo spazio (e del resto il tempo), poiché il movimento non si accontenta di subire lo spazio e il tempo, ma li assume attivamente, li riprende nel loro significato originario che, nella banalità delle situazioni acquisite, scompare». (Ponty, 2003)

D'altra parte, la sistematizzazione delle considerazioni di Holmes e di Serres sulla relazione tra il concetto di tempo non lineare, la storia e il classicismo induce a contemplare l'eventualità che l'innesto architetto-

nico contemporaneo in spazi antichi possa rispondere ai contorni di un tempo liquido. Riflettere sulle idee di movimento e di temporalità potrebbe condurre alla ri-significazione del rapporto nuovo-preesistente e all'aggiornamento di quei codici, oramai obsoleti, che in passato consentivano di leggere e progettare gli spazi urbani.

Occorre, pertanto, che l'architettura si interroghi sui propri caratteri costitutivi e si trasformi in uno strumento attraverso cui costruire relazioni tra pezzi disarticolati della città, mettere a sistema «connessioni spaziali fisico-percettive, fra suolo e edificio, fra interno ed esterno, fra usi pubblici e usi privati, fra aperto e coperto, fra natura e artificio, e [...] fare di questi nessi il significato primario del progetto medesimo». Nel tentativo di reinterpretare teorie già consolidate, Gasparini propone una più ampia esplicitazione del lemma 'capisaldi' definendo questi ultimi «punti notevoli non solo nel senso storico e/o architettonico del termine» ma soprattutto attribuendogli le caratteristiche di condensatori sociali, di luoghi che riescono a «diventare cardini di identificazione per i cittadini» attraverso le dinamiche di percorrenza e di connessione. (Gasparini, 2017) Il presente contributo si pone, dunque, l'obiettivo di esplorare un approccio alternativo al tema della rigenerazione dell'ambiente costruito e del paesaggio naturale affrontando la questione su un duplice livello. In prima istanza si avanza l'idea che il movimento, inteso come condizione indispensabile sia per l'appropriazione antropica dello spazio sia per la costruzione di reti di relazioni sincrone tra gli esseri umani, possa catalizzare fenomeni di riconversione del patrimonio architettonico. In secondo luogo, si propongono argomentazioni e riflessioni su specifiche esperienze progettuali che mettono in luce l'attitudine dell'architettura nel mutare la struttura spaziale in un meccanismo in grado di connettere pezzi del tessuto urbano, di stimolare il movimento e di favorire l'interazione sociale.

Risultati

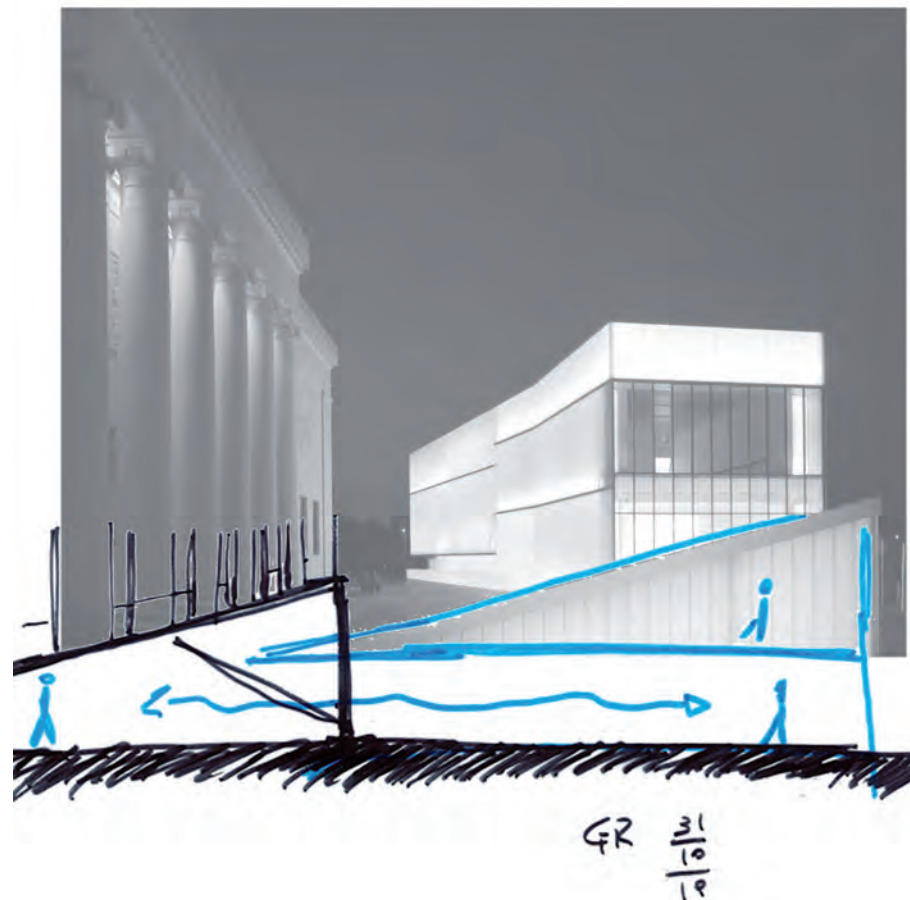
Architettura di relazioni

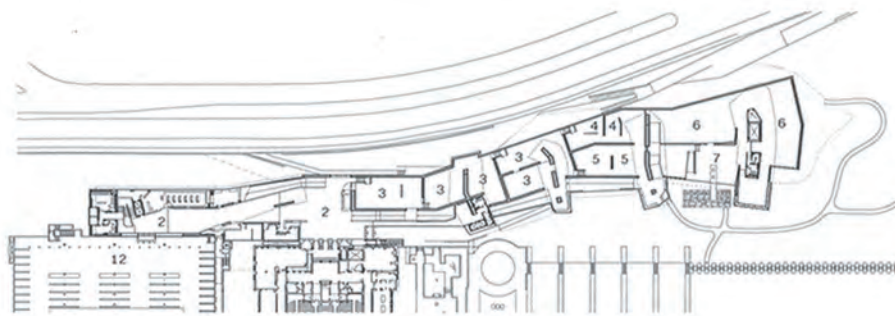
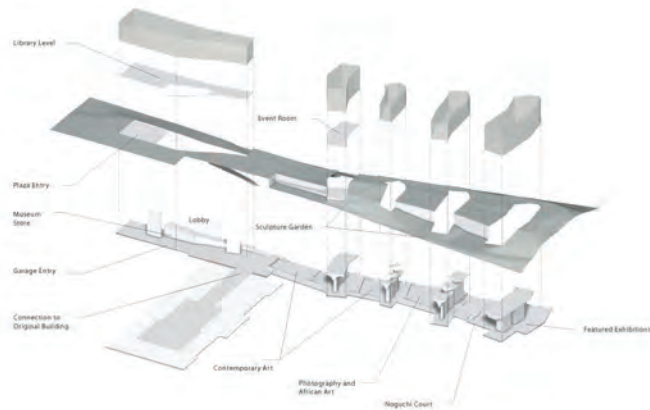
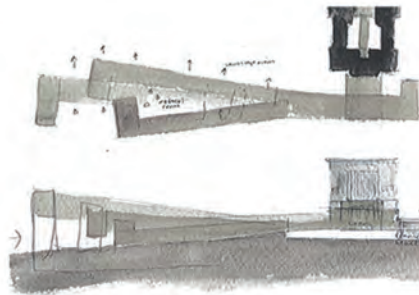
Lo studio delle modalità attraverso cui è possibile esperire la città e il paesaggio inducono a interrogarsi sull'eventualità che lo spazio natu-

rale e antropico possano rispondere alle caratteristiche di un fluido. Le considerazioni proposte da Rowe e Slutzky (1963) a conclusione della riflessione sulla nozione di trasparenza mostrano alcune analogie con le riflessioni di Blundell Jones in riferimento alle dinamiche che caratterizzano l'intreccio tra movimento e architettura. Secondo Blundell Jones, «l'esperienza del movimento attraverso l'architettura e attraverso il più ampio paesaggio urbano o naturale è stato troppo spesso trattata come un extra 'estetico', che rappresenta il motivo per il quale abbiamo docilmente sopportato la circolazione pura e semplice. Troppo spesso l'estetica è vista in opposizione all'utile o al rilevante, e tuttavia, la vita non è così suddivisibile. È di vitale importanza per il nostro benessere sapere dove siamo e in quale direzione siamo diretti, sia nel senso letterale e immediato sia nel lungo termine e nell'accezione metaforica». (Blundell Jones, 2015)

Il concetto di fluidità, quale caratteristica che appartiene contemporaneamente allo stato tangibile della materia (liquido) e a quello intangibile (aeriforme) sembra condurre ad una nuova idea di spazio, una realtà in cui le qualità materiche dell'architettura si combinano con i fenomeni sensoriali e percettivi connessi all'attività cinetica di esplorazione spaziale. Un fluido occupa gli spazi disponibili, s'inserisce negli interstizi alterando le dinamiche relazionali tra corpi di natura differente.

Nel sottolineare come la lettura dinamica delle forme urbane sia in forte sintonia con i fenomeni processuali tipici della città attuale, Renato Bocchi evidenzia il forte legame che sussiste tra il concetto di movimento e la realtà contemporanea e avanza l'idea di un'architettura che ricerca il suo significato nella costruzione di sistemi di relazioni tra le parti piuttosto che nella forma avulsa dal contesto. L'opera di architettura è, quindi, intesa come processo e al tempo stesso come opera capace di innescare processi. In questo senso, il movimento e il processo diventano qualità caratterizzanti di un nuovo approccio alla percezione del paesaggio e delle architetture. È proprio in questo concetto che risiede il fulcro della riflessione: «il processo non deve significare rinuncia alla forma, piuttosto indagine sulla forma dinamica, del crescere, del con-crescere, del maturare, del germogliare, del morire, del rifiorire» (Boc-





chi, 2009). A tal proposito, il lavoro di ricerca progettuale di Steven Holl assume un valore particolarmente significativo per l'attitudine a sperimentare nuovi urbanismi attraverso la costruzione di sequenze spaziali di movimento in grado di generare sezioni urbane complesse. Il progetto per l'ampliamento del Nelson Atkins Museum of Art a Kansas City rappresenta un'interpretazione innovativa del legame tra la preesistenza e il nuovo "edificio", che riesce a combinare architettura, urbanistica e paesaggio (fig. 1). Il progetto del movimento è l'elemento fondativo di una configurazione spaziale capace di favorire «il naturale scorrimento del flusso dei visitatori attraverso la lunga struttura, consentendo ai visitatori di guardare da un livello all'altro, dall'interno all'esterno. [...] Il percorso tortuoso nel giardino delle sculture trova il suo complementare nell'agevole e ininterrotto percorso attraverso i livelli interni delle nuove gallerie» (Holl, 2010). Il Nelson Atkins Museum of Art definisce nuove forme di dialogo tra architettura, città e paesaggio proponendo uno spazio museale dinamico caratterizzato da una circolazione intrecciata e sovrapposta in cui il limite interno-esterno sembra dissolversi costantemente (fig.2).

D'altra parte, l'ampliamento del Kennedy Center realizzato di recente a Washington conferma lo spiccato interesse di Holl nell'elaborare strutture spaziali che scaturiscono dall'intreccio tra questioni urbane e aspetti legati all'esperienza cinematico-percettiva dell'essere umano. In complementare antitesi con l'edificio originario, i nuovi volumi si fondono con il paesaggio e sono interconnessi al di sotto di ampi tetti giardino al fine di stabilire una relazione con la preesistenza e con l'ambiente circostante (fig.3). The Reach è immaginato come un'associazione di spazi concatenati che generano opportunità di performance ed eventi casuali, come un luogo in grado di favorire lo scambio sociale e di costruire un incubatore artistico naturale in cui la creatività si mescola con le esperienze di vita quotidiana (fig. 4). In ciascuno dei casi studio l'azione progettuale si trasforma in un dispositivo finalizzato alla costruzione di spazi attivi, una sorta di 'infrastruttura per l'interattività' capace di superare la tradizionale contrapposizione urbano-architettonico e di aggirare la restrizione operata da tali categorie (Pollak, 2012). L'opera

di architettura che riesce a interpretare il movimento quale dimensione spazio-temporale in cui, a partire dal processo di elaborazione spaziale dell'individuo, si costruiscono reti di relazioni tra gli esseri umani, è in grado a sua volta di creare nuove connessioni all'interno del tessuto urbano mutando la staticità genetica dei beni architettonici in una realtà permeata dall'interazione.

Proposte conclusive

Interrogarsi sulla possibilità di riattivare il patrimonio costruito attraverso la combinazione di sequenze cinetiche interrelate che favoriscono l'esperienza del muoversi nella città e nel paesaggio, potrebbe condurre all'individuazione di strategie utili per la composizione di nuovi scenari urbani.

Le riflessioni riguardo la centralità dell'essere umano nel dibattito sul ruolo dell'architettura nella società contemporanea sollevano ulteriori questioni. Qual è il modo con cui viene vissuto lo spazio? Esiste un modo di vivere lo spazio oltre quello soggettivo?

Secondo Massimo Venturi Ferriolo (2016) «un corpo si relaziona con il mondo tramite uno stato sensoriale che conosce e riconosce i luoghi, il loro valore, la trasformazione, con un sapere spazio-temporale aperto al dialogo continuo tra l'uomo e il paesaggio vissuto». Nel ragionare, dunque, sulla relazione tra l'intervento contemporaneo e il patrimonio architettonico, l'architettura dovrebbe tentare di proporre configurazioni spaziali in grado di invertire le logiche processuali del progetto e di aprirsi alla libertà dell'esperienza.

Didascalie

Fig. 1: schizzo di studio

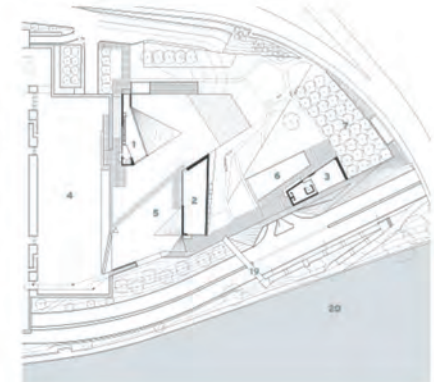
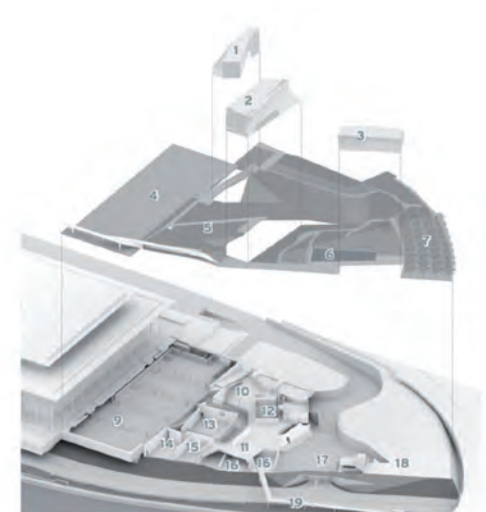
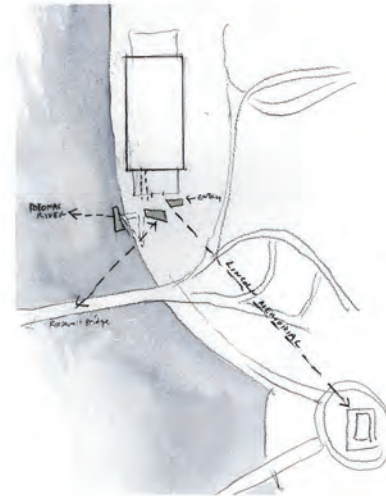
Fig. 2: Steven Holl, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, USA, 2007

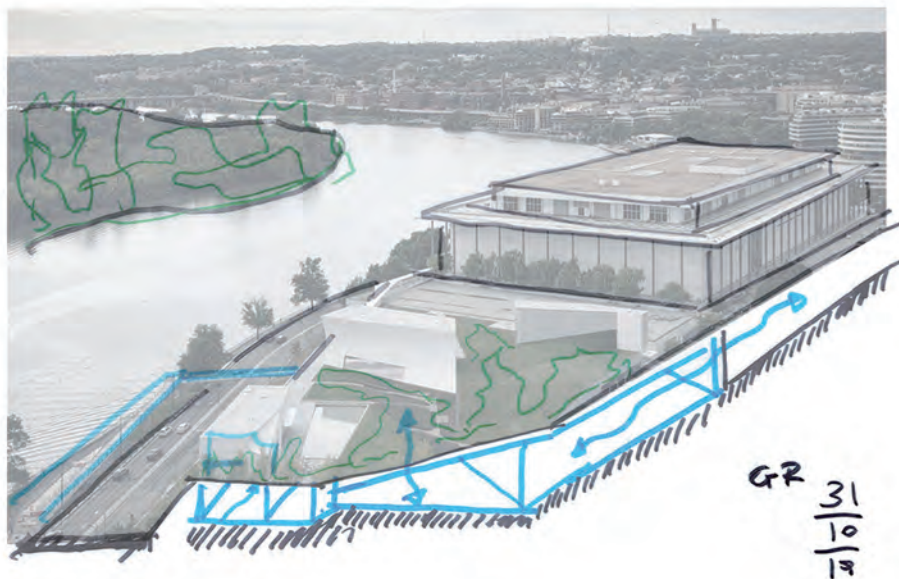
Fig. 3: Steven Holl, The Kennedy Center for Performing Arts, Washington D.C., USA, 2019.

Fig. 4: schizzo di studio

Bibliografia

Brooke, Holmes, Marta, Karen (2017), *Liquid Antiquity*, Ginevra, DESTE Foundation for Contemporary Art.





Sigfried, Giedion (1984), *Spazio Tempo Architettura*, a cura di E. Labo, Milano, Hoepli, pagg. 750-751.

Zygmunt, Bauman (2011), *Modernità Liquida*, Roma-Bari, Laterza.

Giovanna, Borasi, Mirko, Zardini, M., CCA Montréal (2012), *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Zurigo, Lars Müller Publishers.

Maurice, Merleau-Ponty (2003), *Fenomenologia della percezione*, a cura di P.A. Rovatti, Milano/Firenze, Bompiani, pp. 151-187.

Christian, Gasparini (2018), *Il progetto come connessione. Architettura città paesaggio*, Rimini, Maggioli Editore.

Colin, Rowe, Robert, Slutzky (1963), *Transparency: Literal and Phenomenal*, Perspecta 8, Yale University School of Architecture, pp. 52-54. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1566901>.

Peter, Blundell Jones, Mark, Meagher (2015), *Architecture and Movement. The dynamic experience of building and landscapes*, New York, NY, USA, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 1-7.

Renato, Bocchi (2009), *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Roma, Gangemi Editore, pp. 23-25.

Steven, Holl (2010), *Urbanisms: Lavorare con il Dubbio*, a cura di M., Polignano, Melfi, Casa Editrice Libria, pp. 107-113.

Linda, Pollak (2012), "Architecture as infrastructure for interactivity: the need for desire", in Giovanna, Borasi, Mirko, Zardini, CCA Montréal, *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Zurigo, Lars Müller Publishers.

Massimo, Venturi Ferriolo (2016), *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione*. Roma, DeriveApprodi, p. 17.

Fiuggi Città Ideale

Strategie e progetti per un modello sperimentale di laboratorio della salute a Fiuggi

Guendalina Salimei

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, guendalina.salimei@uniroma1.it

Giusi Ciotoli

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, ciotoligiusi@gmail.com

Angela Fiorelli

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, angela.fiorelli@libero.it

Anna Riciputo

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottore di ricerca, ICAR 14, annariciputo@yahoo.it

con i dottorandi

Michele Astone, Martina Fiorentini, Marzia Ortolani

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ICAR/14.

Dal turismo termale, che ha avuto grande diffusione tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo, ereditiamo numerosi stabilimenti dismessi che compongono un ingente patrimonio storico artistico disseminato nel territorio nazionale e internazionale e che, in località emblematiche, costituiscono più della metà dell'intero costruito storico. Tra queste, si intende analizzare il caso di Fiuggi – collocata nella valle Anticolana, a pochi chilometri da Roma – che è stata, nel corso del Novecento, un modello per le stazioni di cura perchè dotata, in anticipo rispetto a quanto avrebbe imposto la legge del 1926, di uno dei primi piani regolatori per città della salute. Tuttavia, negli ultimi decenni, lo sviluppo della cittadina ha subito un brusco arresto leggibile nell'alterazione dell'assetto urbano dovuto a numerosi "processi non terminati", ovvero opere architettoniche e urbane compiute e non più utilizzate, in stato di abbandono, incompiute e non finite.

Salus per aquam

Il più antico stabilimento termale di cui si ha testimonianza in Italia si trova a Stabia, in Campania, datato all'incirca intorno alla fine del IV secolo a.C.: probabilmente privato, il piccolo complesso era costituito da un pozzo e da alcune cellette rettangolari adiacenti a un ambiente trapezoidale, forse una palestra¹. Traendo dalla cultura ellenica la tradizione della cura del corpo e degli spazi in cui veniva praticata (palestre e ginnasi), lo sviluppo tipologico si è evoluto nei successivi tre secoli fino a culminare in periodo imperiale nella creazione di edifici complessi in cui la connessione tra gli spazi principali e gli spazi satelliti seguiva un percorso terapeutico in cui *otium*, salute e sport assumevano un valore sociale e culturale a volte maggiore di quello curativo. Strutture sontuose e lussuose erano sede di dispute filosofiche e di incontri di pugilato, di lezioni di nuoto e di passeggiate serali, di discussioni politiche e di educazione all'arte attraverso l'esposizione di gruppi scultorei imponenti e magnifici. Questa tradizione, la cui caduta in disuso coincide con la caduta dei costumi pagani, ritorna prepotentemente durante l'Ottocento, in cui il termine Terme – derivato dal greco *thermos*, caldo (per la temperatura dell'acqua usata abitualmente) – ha iniziato a coincidere con

un uso curativo delle acque sorgive destinato a un pubblico borghese e sofisticato² le cui esigenti richieste imposero la realizzazione di numerosi stabilimenti che, per alcuni piccoli centri, hanno finito per rappresentare una parte ingente dell'intero costruito. Il Lazio, terra sorgiva e ricca, ha ricordato i propri luoghi termali dell'antichità e ne ha scoperto di nuovi, tra i quali *Anticulum*, abitato sin dall'epoca preromana dagli Ernici, popolazione stanziata fra la valle del Liri e la valle del Sacco, fondatori di un piccolo villaggio di nome *Felcia* (evolutosi in *frugi* che designava il luogo in cui sgorgava l'acqua e ricco, appunto, di felci).

Delle sue fonti di acque curative si hanno notizie sin dal periodo romano con il nome di *Fons Arilla* da Plinio il Vecchio e già Bonifacio VIII e poi Michelangelo, affetti da *malum lapidis*, bevvero di quest'acqua capace di "rompere la pietra"³. L'idea di trasformare la cittadina in una stazione termale moderna porta alla decisione di assumere un nuovo nome: nel 1911, per regio decreto del 9 agosto, Anticoli di Campagna diviene Fiuggi. Questa rinascenza politica, economica, sociale e architettonica lega al cambio del nome l'intento di mutare il futuro dell'antico borgo, che si appresta a diventare un centro di cura nazionale e direttamente collegato alla capitale dalla quale attrarrà pubblico e, soprattutto, fondi. Grazie alla nuova linea ferroviaria Roma-Fiuggi-Alatri-Frosinone inaugurata nel 1916 la piccola località termale diviene residenza di villeggiatura per i reali e altri importanti personaggi dell'epoca convincendo le amministrazioni della necessità di dotarsi di numerose architetture d'autore⁴ rinsaldando il legame tra storia, paesaggio e modernità⁵.

La valorizzazione di un luogo dall'identità così forte, che nel corso del secolo passato ha dato impulso anche all'economia dell'intera valle Anticolana, appare come esigenza essenziale per attivare un processo di riabilitazione strategica a livello architettonico e urbano che abbia, tra i suoi esiti, quello di stimolare la cittadinanza e di intensificare la vita sociale. In tal modo non solo si cerca di evidenziare e di desumere la forte vocazione identitaria di Fiuggi rispetto al sistema di piccoli centri circostanti, ma anche di sistematizzare le dinamiche urbane, sociali, culturali ed economiche del centro.

Numerose ricerche a livello nazionale hanno posto attenzione su un

tema cruciale per il nostro territorio: la sopravvivenza dei piccoli centri storici indagata soprattutto cercando di trovare un nuovo equilibrio tra città e paesaggio. Gli studi sulla valorizzazione dei piccoli centri si sono focalizzati dapprima sui temi del restauro, del riuso dei singoli manufatti, mentre risulta fondamentale concentrarsi sulla possibilità per tali luoghi di instaurare una contiguità strutturale al fine di mettere in rete le risorse territoriali naturalistiche e storico-artistiche. Pertanto è necessario focalizzarsi su una scala maggiore, che comprenda un contesto antropico e naturale più grande rispetto al concetto di "centro storico", ponendo l'attenzione non solo sul restauro e il consolidamento dei beni individuali ma su un programma più vasto di valorizzazione dei luoghi e delle loro caratteristiche peculiari da preservare.

È bene sottolineare, inoltre, come ricerche nazionali e internazionali si siano focalizzate sui legami tra progettazione architettonica e tema del benessere. Da un punto di vista architettonico, gli studi si sono prevalentemente concentrati su alcuni aspetti specifici: *walkability*; giardini con funzioni terapeutiche; parchi e foreste urbane per la riduzione di stress ed inquinamento; aree agricole per l'educazione ambientale, alimentare e l'inclusione; centri di promozione della salute e condensatori della socialità. Inoltre è importante l'identificazione delle caratteristiche principali dello spazio urbano percepito che si associano significativamente alla soddisfazione e all'attaccamento residenziale, come pure al benessere percepito dagli abitanti.

In merito al caso specifico dei contesti termali, le imprese legate al benessere sono in Italia oltre 30mila. Di esse quelle idroterapiche e del turismo del benessere accolgono il 4,2% delle presenze turistiche stimate nelle strutture ricettive alberghiere ed extra-alberghiere in Italia (circa 15 milioni di presenze l'anno). L'elemento "acqua" necessita di essere considerato come bene primario del benessere e della memoria storica. Inoltre, l'acqua risulta elemento attrattivo per un turismo lento e naturalistico, ad oggi in grande crescita. Un insieme sinergico di cure, paesaggio, qualità dell'aria, emergenze monumentali e tradizioni ecologiche del territorio, può essere strategico per la creazione di luoghi per tanto per il turismo del *wellness* quanto per la ricerca di modelli abitativi

con una più elevata qualità della vita.

Queste considerazioni hanno reso quasi obbligatoria la scelta di Fiuggi come caso studio e modello operativo per la strutturazione di azioni strategiche per la riconfigurazione delle architetture termali e dei servizi alberghieri ad esse connessi, mettendo a punto un sistema integrato tra architettura, paesaggio e i recenti studi di salute e benessere nella qualità di vita urbana. La lettura delle successioni storiche del contesto e delle relazioni tra le parti agenti (contesto, economia, soggetti) permette la prefigurazione di scenari futuri possibili mirati alla risoluzione di conflitti, sovrapposizioni, ridondanze, marginalità dello spazio aperto su cui insistono, inteso non come quinta scenica ma come motore del recupero e della riattivazione. Luogo privilegiato per lo svolgimento di attività di formazione, di studio e legate al benessere e allo sport, in sinergia con la natura (educazione ambientale, alla salute, alla pratica sportiva e al movimento, agricoltura urbana con coltivazioni biologiche, agricoltura sociale e multifunzionale).

Per far questo, uno dei *focus* principali della ricerca e, pertanto, l'innovazione disciplinare che essa comporta, riguarda l'attivazione di *viewpoints* multidisciplinari in grado di interpretare, in termini progettuali, la complessità e "multi-dimensionalità" dell'area di studio (centro storico, contesto paesaggistico e ambientale, città termale, etc). La risultante didattica sarà un nuovo modello d'indagine basato sull'utilizzo di strategie multidirezionali capaci di produrre delle mappature non tradizionali degli edifici termali esistenti attualmente in disuso, nelle quali integrare dati desunti da fonti diverse ed eterogenee, riorganizzati secondo logiche finalizzate a specifiche azioni di riuso e riattivazione sociale e rimettendo a sistema informazioni sugli spazi (oggetti del cambiamento) e sui soggetti (attivatori del cambiamento) desunte da forme di confronto diretto (seminari, *social network* dedicati, incontri pubblici con enti, istituzioni e associazioni).

Lo studio su Fiuggi come prototipo della città della salute persegue la finalità principale di elaborare una modello sperimentale di "laboratorio urbano del benessere", applicato mediante l'individuazione di criteri tecnici di tipo architettonico, urbano e paesaggistico in riferimento al





rapporto qualità urbana percepita/indicatori di benessere-salute⁶.

Il modello pilota mostra la propria validità tanto in relazione con il diffuso rilancio dei centri storici minori del nostro territorio nazionale, contrastandone il progressivo abbandono, quanto all'urgenza sia di riabilitare i numerosi edifici legati al turismo termale del primo Novecento (che costituiscono un ingente patrimonio storico in larga parte dismesso), sia di valorizzare il paesaggio forestale caratterizzato da una grande biodiversità.

Fiuggi presenta analogie con altri centri termali coevi e/o successivi e, pertanto, può diventare l'occasione per diffondere tale strategia operativa basata sull'integrazione del progetto di architettura con quello di paesaggio, attraverso una visione complessiva multidisciplinare. D'altro canto la ricerca di tipo induttivo sul caso studio di Fiuggi mira alla strutturazione di linee strategiche di intervento che si avvalgono del progetto urbano per la codificazione di una metodologia operativa applicabile e ripetibile ad altri casi, tipologicamente affini. La redazione di un Masterplan e di linee guida strategiche per la valorizzazione del centro storico della cittadina è intesa come strumento di rigenerazione non solo dei manufatti architettonici in disuso ma dell'unità urbana tutta, e della rete territoriale ad essa annessa, per uno sviluppo turistico ed economico sostenibile. Per tale ragione è stato necessario coinvolgere sia gli Enti deputati alla gestione del patrimonio immobiliare esistente che le associazioni e realtà sociali del territorio.

I risultati di questo processo "aperto" non saranno, dunque, prefigurazioni definite a priori di un nuovo statico e alieno, quanto piuttosto espressioni delle potenzialità intrinseche dei luoghi, le cui esplorazioni rimangono flessibili. Un'ambizione irrinunciabile è infatti quella di superare il progetto come opera astratta legata ad un gesto autoriale a favore, invece, di una riconversione quale strumento di innovazione sociale, fondato sul coinvolgimento attivo dei cittadini, delle associazioni e delle istituzioni, così da renderli attori – e non più solo spettatori – del processo di messa a punto delle proposte progettuali avanzate. Per tali ragioni appare necessario un cambio di prospettiva anche nelle pratiche di riuso, recupero e riattivazione degli edifici (e delle relative aree di perti-

nenza) che versano in condizioni di degrado e abbandono, attraverso strumenti multidisciplinari che tengano conto delle relazioni evolutive tra le opere in disuso e il contesto ambientale, sociale ed economico in cui sono inserite, considerate come il perno su cui originare nuovi concreti cicli vitali. Il territorio è inoltre puntellato da numerosi “scheletri”, costruzioni che sembrano quasi ricordare la *Maison Domino* di Le Corbusier e, pertanto, dotati della potenzialità di diventare “altro”.

Nel caso specifico delle architetture termali e alberghiere di Fuggi si è cercato di riconfigurare tale patrimonio architettonico integrandolo rispetto ad un circuito pedonale che si sviluppa attorno alle vaste aree boschive delle valli Anticolana (creando così alcuni *landscape parks*). Tale obiettivo, oltre a rifunzionalizzare le architetture moderne e contemporanee della cittadina, contribuisce nel determinare uno studio dei percorsi del benessere, dando così vita ad un organismo urbano in cui i rapporti tra persone, ambiente e costruito sono in equilibrio.

È attraverso queste rinnovate modalità d'indagine e di progetto che si intendono promuovere e alimentare processi di riattivazione economica, sociale, ecologica e, certamente, architettonica e urbana, riconvertendo gli edifici e i contesti metropolitani e territoriali in cui sono inseriti, in condensatori di nuove economie e socialità inclusive e futuribili. Si intende pertanto che l'ingente patrimonio storico del nostro territorio, in forma diffusa ma spesso disarticolata e che necessita con urgenza mantenimento e tutela, non possa prescindere oggi da azioni di riabilitazione in chiave contemporanea e in forma attiva all'interno del contesto di riferimento. Lungi dalla cristallizzazione dell'accezione di monumento, si ritiene prioritario restituire certi manufatti alla città attraverso nuovi utilizzi, e nuove letture, nel rispetto della natura originaria. Da un lato dunque è auspicabile procedere alla riqualificazione dell'oggetto architettonico, dall'altro alla determinazione di una visione programmatica di insieme in grado di rilanciare a livello economico l'intero territorio attraverso reti culturali tematiche.

Non di meno, rendere un luogo attrattivo significa incentivare l'offerta turistica per attivare processi economici finalizzati al ripopolamento di zone depresse, in termini sostenibili e di tutela storico-paesaggistica.





Il progetto per Fiuggi mira a questo, rigenerare la città a partire dalla sua vocazione termale approdando alla valorizzazione dei beni patrimoniali, architettonici e paesaggistici tanto come strumento che come finalità dell'azione strategica.

Note

- ¹ Cfr. Vincenzo Fontana, *Terme, fontane e ninfei*, pubblicato su https://www.academia.edu/7140463/architettura_romana_terme_fontane_ninfei_del_mondo_romano.
- ² Cfr. Giorgio Muratore, "Prefazione" in Felice D'Amico, *Cronache di architettura in una città termale*, Editrice Frusinate, Frosinone 2016, pp. 7-9.
- ³ Cfr. Cecilia Rostagni, "Le Terme di Fiuggi", in Mangone F., Belli G., Tampieri M.G. (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli Edizioni, Milano 2015, pp.301-313, in particolare pp. 302-303.
- ⁴ Tra cui: i padiglioni di Piazza Spada, l'Hotel Igea e il villino Filetici di Giulio Magni; il Teatro Casinò e il Grand Hotel di Giovan Battista Giovenale, il Palazzo della Fonte; la prima versione delle Terme Bonifacio VIII e la Chiesa di Regina Pacis di Garibaldi Burba; la Club House e il Muraglione di Francesco Palpacelli; la Fonte Anticolana di Mario Paniconi; il Centro Nazionale di Pugilato di Eugenio Montuori; la seconda versione delle Terme Bonifacio VIII di Luigi Moretti; il Centro Congressi di Tommaso Valle nato sulle ceneri del progetto di Santiago Calatrava.
- ⁵ Mario Paniconi viene incaricato di redigere il Piano Regolatore per la città di Fiuggi nel 1932 e poi, dopo la legge urbanistica del 1942, gli viene chiesto di adattarlo alla suddetta legge nel 1952. Cfr. Rostagni, *op. cit.* pp. 307-308.
- ⁶ Lo studio degli edifici termali appare prevalentemente affrontato dal punto di vista storico. Numerose pubblicazioni negli ultimi anni hanno tratteggiato il "ruolo" degli impianti termali nello sviluppo economico dell'Italia del secondo dopoguerra, che oggi forniscono lo stimolo per una ricerca tipologica dalle possibilità adattive oltre l'ambito del Riuso e del Restauro del Moderno.

Didascalie

- Fig. 1: Centro abitato del Comune di Fiuggi (a cura di M. Lauriola, N. Favale, N. Zanon).
 Fig. 2: Cartolina *Grand Hotel*. G. B. Giovenale. 1910 (Archivio F. D'Amico).
 Fig. 3: *Fonte Bonifacio VIII*. G. Burba. 1912 (Archivio F. D'Amico).
 Fig. 4: Portale ingresso *Fonte Bonifacio VIII*. M. Platania. (F. D'Amico, *Cronache di architettura in una città termale*, Editrice Frusinate, Frosinone 2016, p. 86).
 Fig. 5: *Fonte Bonifacio VIII*. G. Burba e M. Platania. (Archivio F. D'Amico).
 Fig. 6: *Fonte Bonifacio VIII*. L. Moretti. 1963-1969 (Foto di M. Lauriola).
 Fig. 7: *Fonte Bonifacio VIII*. L. Moretti. 1963-1969 (Foto di M. Astone).

Palestrina Passa e Cammina. 4 km di Mura da riscoprire

Lea Stazi

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottoranda, ICAR 14-15-16, lea.stazi@uniroma1.it

Il circuito poligonale delle Mura dell'antica Praeneste risulta ancora oggi in fase di studio, soprattutto per quanto riguarda la datazione storica. Studi recenti collocano la nascita del circuito difensivo tra la fine del VI secolo e gli inizi del V secolo a.C.

La particolarità di questo circuito, di cui ne rimangono percepibili più di quattro chilometri, è il fatto che comprenda due cittadine: Palestrina e Castel San Pietro Romano; un tempo questi due comuni facevano parte di un unico sistema, di cui Castel San Pietro Romano ne rappresentava l'acropoli e l'area del centro storico prenestino la città alta. Durante il periodo sillano si costituì un'ulteriore appendice della quale non rimangono resti visibili, ma è percepibile ancora la suddivisione cardo – decumano degli accampamenti romani se si seguono i tracciati regolatori delle vie antiche: l'attuale Viale Pio XII, via degli Arcioni, Via Prenestina Antica e il braccio di quest'ultima che si immette in via Pedemontana da Viale Pio XII.

L'eccezionale posizione geografica della città, così vicina al mondo romano e collocata tutta sul fianco del Monte Ginestro, ha permesso un curioso sviluppo delle Mura che probabilmente perdevano la conformazione anulare in corrispondenza dell'acropoli proprio per la protezione naturale proveniente dallo stesso monte, difficilmente penetrabile.

Il lavoro preliminare che è stato fatto in questo studio, nato in seguito all'invito a partecipare al convegno: Città Mura e Spazio Pubblico, svoltosi all'interno della facoltà di Architettura la Sapienza di Roma all'interno dell'iniziativa promossa nell'ambito della Biennale dello Spazio Pubblico, il 23 maggio 2019, presenta una nuova ottica per affrontare le problematiche della programmazione del territorio, proponendo azioni e proposte di ricucitura del rapporto tra città storica e città contemporanea.

L'idea mira ad un'azione urbana concreta. Verrà esplicitata nella sua fase preliminare, ma ha le carte in regola per divenire una proposta di ripensamento del sistema delle aree verdi della città in un'ottica trasversale seguendo un'ipotesi di visione ellenistica della città, in un percorso dal

basso verso l'alto, ricostituendo il rapporto tra l'antico ingresso del Ninfeo su via degli Arcioni, il Parco Barberini, l'antico Foro, la Terrazza Borgo, il Tempio della dea Fortuna Primigenia e l'itinerario panoramico che collega la zona più alta della città (il cosiddetto quartiere degli Scacciati) e la cittadina di Castel San Pietro Romano.

Questa proposta è stata redatta per fasi, tenendo presente il ruolo della partecipazione degli stessi cittadini fin dai prodromi del progetto, ossia il sopralluogo o meglio: le voci di dentro, raccogliendo interviste, schemi, opinioni riguardo proprio la percezione del Muro, per poi proseguire con un'analisi storico – critica dell'itinerario con la redazione di una serie di tavole (le figure territoriali) attraverso le quali sono state riportate criticità e risorse relative alla fruibilità o meno dello stesso itinerario e delle stesse architetture al proprio interno.

Per alcuni il percorso è considerato di difficile fruizione, perlopiù inagibile e affatto facile da percorrere soprattutto se si vuole intraprendere una passeggiata culturale. Inoltre, non permette di apprezzare davvero le storicità al suo interno.

La bellezza di queste mura è legata alle miglione, ai rinforzi e agli allargamenti definiti prima con l'edificazione del Tempio della Dea Fortuna Primigenia (II secolo a.C.) che andò ad occupare buona parte della città alta e, successivamente, in epoca medioevale e rinascimentale, il contributo dei Colonna/Barberini le resero famose anche se già largamente citate da Mauro Rabano nel suo *De Universo* nel II secolo, come "espressione dell'inespugnabile fermezza della fede, della carità e della speranza", e dallo stesso Dante nel canto XXVII dell'*Inferno*, in occasione dell'incontro con Guido da Montefeltro, il quale racconta dell'inganno messo a punto con Bonifacio VIII proprio per cercare di entrare in quella città inattaccabile e impadronirsene.

Palestrina, Praeneste, aveva e ha tutt'oggi un ruolo di chiave d'ingresso a Roma. Nel 1849 Garibaldi vi piantò il suo quartier generale proprio perché le sue mura e la crudezza dei suoi cittadini erano imbattibili. Durante

il Grand Tour ospitava personaggi illustri come i giovani Fratelli Heinrich e Thomas Mann. È la patria del Principe della Musica Giovanni Pierluigi e, ancora oggi, accoglie il grande spettacolo del Palio di Sant'Agapito che, nelle rivisitazioni dei giochi storici, le stesse mura, i terrazzamenti e le piazze si trasformano in una scenografia ideale.

Praeneste fu distrutta, riconquistata e presa più volte. Se il Cardinale Vitelleschi nel 1437 non avesse messo a ferro e fuoco la città, probabilmente la cinta muraria sarebbe ancora intatta. Buona parte è divenuta sostruzione del nucleo abitativo, ma ancora è possibile percepire questa poderosa opera che coronava la città posta sull'alto monte.

In epoca romana, parti della cinta muraria venivano sfruttate per favorire il passaggio degli acquedotti delle Cannucceta e della Bulliga. Il primo riforniva i ninfei posti alle porte della città e dell'area sacra, il secondo, sfruttando le cisterne di Via degli Arcioni come punto di accumulo, la città bassa sillana.

Il suo valore oggi è stato accantonato, probabilmente per i ritrovamenti, succeduti ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, che hanno riportato alla luce il Tempio della dea Fortuna Primigenia e l'antico Foro, ma ancor prima nell'ottocento con i ritrovamenti risalenti al periodo orientalizzante della Necropoli della Colombella.

Si può affermare che le mura rappresentano un'infrastruttura pubblica che giocava un ruolo rilevante per il prestigio della città. Erano percepibili a chilometri di distanza ancor prima di intraprendere il percorso verso l'altura del Monte Ginestro; mettevano in risalto il prestigioso Tempio; i terrazzamenti artificiali, costruiti per superare i salti di quota, in epoca medioevale, hanno consentito di inglobarle all'interno dell'attuale Parco Barberini, di definire l'architettura dello stesso Tempio e di proteggere un popolo messo in fuga dalla furia delle armate nemiche del Vitelleschi, trasformando quell'area nell'attuale quartiere degli "Scacciati".

L'indagine, quindi, vuole tentare di proporre una rimessa in luce del ruolo strategico delle Mura nello sviluppo della città di Palestrina, ricondu-

cendo l'attenzione alla cinta muraria che ne ha determinato il suo assetto urbanistico – politico – sociale nella storia, cercando di sottolineare la necessità di interventi che siano sensibili a mantenere il rapporto tra valore storico e uso contemporaneo, come d'altronde fecero Fasolo e Piccinato durante il piano di ricostruzione della città del 1946, individuando nella realizzazione di un parco archeologico trasversale, Walk Wall, una possibile soluzione che racchiuda in sé le strategie messe in campo, tra le quali una guida interattiva per una passeggiata informata secondo tre parole chiave:

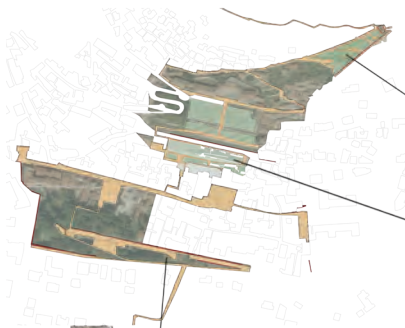
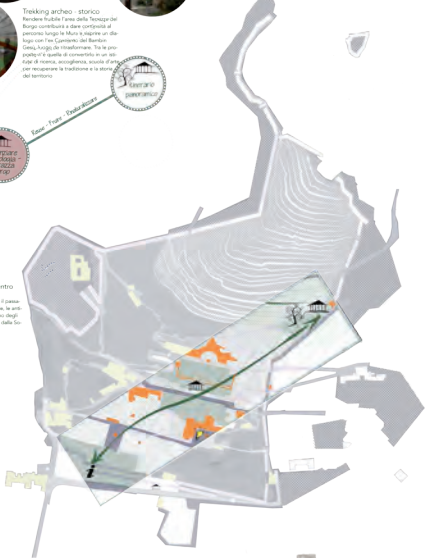
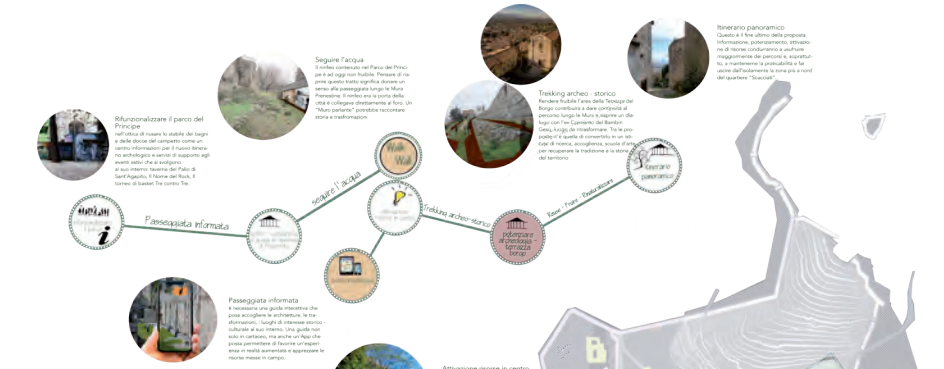
- Risanare i terrazzamenti di Porta San Cesareo;
- Fruire della Terrazza Borgo;
- Legare Mura e Ninfeo, antica porta della città preromana.

La possibilità di una guida turistica interattiva, la quale prevede in una rivisitazione di un itinerario pedonale intorno alle Mura ciclopiche, nasce dall'idea di andare a riscoprire proprio quelle architetture, tra passato e presente, e la morfologia del territorio prenestino che, nella sua quasi esclusiva rarità, cresce sulla base di un sistema a terrazzamenti sapientemente arroccati lungo le ripide curve di livello del Monte Ginestro. La guida riporterà al suo interno aneddoti, curiosità, tradizioni enogastronomiche, racconti di luoghi identitari che si sono trasformati nella morfologia, ma non nei ricordi; racconti delle personalità di spicco che hanno fatto la storia prenestina. Ricostruirà le fasi storiche, i cambiamenti dell'assetto urbano e le scoperte archeologiche che hanno permesso di comprendere com'era e com'è oggi la città.

Palestrina è un gioiello raro che dovrebbe essere solo lucidato con la giusta dose di un detergente delicato.

Il muro è un tipo di infrastruttura resiliente, economico, che va valorizzata e può divenire l'attrattore della cultura e del tempo libero nonché del turismo; è una membrana, un'interazione tra dentro e fuori, tra centro e aree in espansione, tra il paesaggio naturale e il costruito; è un corridoio che contiene in sé biodiversità, è l'emblema dell'architettura estremamente variabile e non definita perché racchiude in sé lo spazio pubblico appartenente a chi fa "uso" della città.





RISANARE LA PASSEGGIATA DI PORTA SAN CESAREO



FRUIRE LA TERRAZZA BORGO



LEAGARE MURA E NINFEO

...ZOOM IN...
 RISANARE, FRUIRE, LEAGARE.
Walk Wall e il parco archeologico trasversale

Incidere il paesaggio: luoghi della memoria e della cultura a Siracusa

Claudia Tinazzi

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore a contratto, ICAR14, claudia.tinazzi@polimi.it

Le due Sicilie

Convivono profondamente due diverse e opposte nature nel magma siciliano, confermano da sempre due differenti versioni opposte dello stesso fenomeno che, nella natura propria del paesaggio, confronta contenuti antitetici e nell'orizzonte dell'ossimoro elegge il contrasto come regola unica di svelamento della realtà assommando; nella definizione del luogo, differenze senza necessità di omologazione. Ma proprio questa figura retorica incarna meglio di altre la forza di una tensione che lega sinestesie opposte, ambienti distanti e discordanti a precise e ugualmente vere e presenti concretezze costruite. Lava e sabbia, pietra lavica e arenaria, agrumeti e paesaggi rocciosi convivono senza rumore in naturali composizioni che rendono necessari l'uno all'altro per una comprensione più vera di questa terra affacciata al mediterraneo ma mai completamente aderente ad esso. La logica dell'ossimoro, 'ossimoro' nella pronuncia originale, dall'etimologia derivata dalla parola greca μ , composta di «acuto» e μ «stupido» – con allusione al contrasto logico – descrive quindi la complessità razionale di un 'Patrimonio Materiale e Immateriale' che si quietava solo nelle definizioni estreme del contrasto. Una logica che attrae e uccide a volte anche la condizione umana, l'indole e la natura stessa dell'uomo. Una critica al carattere della natura presente che ben si legge nelle parole scritte da Goethe nel periodo siciliano del suo viaggio italiano.

«Da Alcamo a Castelvetro si costeggiano montagne calcaree, passando oltre colline silicee, tra montagne sterili e scoscese, e ampie vallate, con colline: tutto è coltivato, quasi assente l'albero. Le colline silicee, piene di grossi ciotoli, sono il retaggio di antiche correnti marine. Il terreno è ben mescolato e, tra quelli finora visti, è il più morbido perché ha una notevole presenza di sabbia. A destra Salemi è rimasta distante da noi un'ora di cammino, passando attraverso rocce argillose con presenza di calcare. La terra è sempre più felicemente miscelata. In lontananza si vede il mare ad occidente. Sullo sfondo si scorgono una gran quantità di colline. Abbiamo trovato il fico con i primi germogli. Ma ciò che ha suscitato gioia e meraviglia sono state le sterminate distese di fiori, tanti, in una miriade colorata che si estendeva l'una dopo l'altra. [...]»¹

Volontariamente lontano dalla più consueta via che per i viaggiatori precedenti segnava la strada certa da Selinunte a Siracusa fino ad arrivare a Catania, Johann Wolfgang Goethe segue il più vero e impreveduto cammino dell'interno per svelare questo contrasto originario del paesaggio ancora prima che la sua traduzione nella classicità che per prima lo ha interpretato. Apparentemente lontano dal Classico, tanto ricercato da Goethe in Sicilia come «l'espressione più pura dell'equilibrio cosmico e formale che la cultura greca ha potuto elaborare»², il percorso riscopre, assecondando i miti del viaggiatore, contrasti e stridori che generano cortocircuiti mentali come rocce profumate o freschezze arse che metaforicamente mescolano il sotto e sopra suolo. La Sicilia, che è per il poeta e scrittore tedesco il luogo ideale per intraprendere un percorso di chiarificazione dalla decadenza, diventa così luogo capace di portarlo a comprendere ed essere compreso dallo spirito classico per potersi muovere verso la direzione della ricerca perfezione.

Poco più di cent'anni da questo viaggio, la Sicilia è lo spaccato ideale per leggere e spiegare come l'umanità stessa viva della presenza contemporanea di nature opposte. Elio Vittorini, in *Conversazione in Sicilia* traduce l'ossimoro chiaramente visibile e legato al paesaggio siciliano nella lettura della testimonianza più profonda e nascosta della sua terra d'origine: il carattere di chi la abita.

«Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, acqua nelle scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride perché l'altro piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più

uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame. [...]»³

La convivenza e la compresenza di questi opposti, spesso diventati complementari, diventa quindi il tema sotteso per qualsiasi possibilità futura che leghi il progetto di architettura al patrimonio storico in Sicilia. Una convivenza necessaria e spesso felice nel superamento di qualsiasi consuetudine resa ancora più evidente ai nostri occhi nell'immagine del fianco della Cattedrale di Siracusa che contiene in un'unica composizione coerente, in un unico sguardo, solidità e fragilità, forme elementari e ricercatezza in una serrata sequenza che accoglie simultaneamente tracce di un tempio greco, di una basilica bizantina, segni normanni e aggiunte barocche.

Non è forse la scoperta di una simbiosi tra architettura e paesaggio a guidare i disegni di viaggio di Karl Friedrich Schinkel giunto in Sicilia appena ventitreenne nel 1804? Emblematiche in questo senso le parole di Cesare De Seta: «Schinkel, invece, disegna sì i teatri di Taormina e di Siracusa, il tempio della Concordia ad Agrigento non in quanto monumenti da rilevare con vocazione archeologica, ma come presenza affascinante nell'insieme di un paesaggio e di un contesto ambientale nel quale la mole colossale dell'architettura ha lo stesso peso delle colline e delle montagne, dei cespugli e degli alberi, delle dimesse e "funzionali" povere case disseminate per le campagne che sovente si intravedono nei dintorni. [...]»⁴

Materiale immateriale, chiusura aperta, sopra sotto terra, contengono e riassumono contemporaneamente, nella dualità dei termini che potrebbero proseguire forse all'infinito, il campo d'azione entro cui la cultura, il patrimonio siciliano si muove, un terreno fertile da cui è impossibile prescindere in qualsivoglia progetto di architettura e che coinvolge una interpretazione di Patrimonio più ampia di quella a noi consueta a partire dalla costituzione proprio nella Regione Sicilia, nel 2005, del *Registro delle Eredità Immateriali*. Un patrimonio intangibile definito dall'UNESCO *Intangible Cultural Heritage* come «l'insieme delle pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e tecniche – nella forma di strumenti, oggetti, artefatti e luoghi ad essi associati – che le comunità

riconoscono come parte del loro patrimonio culturale»⁵.

Una rivoluzione mentale che ci allontana dalla mera classificazione del valore di ciò che è visibile e che mette in discussione una troppo spesso denominazione acritica dell'eredità culturale di cui prendersi cura.

Un nuovo orizzonte che impone all'architettura una riflessione sul concetto di memoria in un dialogo serrato con temi, discipline, culture differenti e alle volte lontani.

A partire dal 2008 la consequenzialità di alcune occasioni progettuali, di concorso o di ricerca, ha cercato di interpretare questo carattere propriamente siciliano nella possibilità, come per Elio Vittorini, di ricercare, con le dovute distinzioni, principi generali di azione nell'intero tessuto nazionale.

Una sequenza di progetti che nella ricerca della coerenza della lettura sopra descritta distolgono lo sguardo dalla contingenza precisa o dalle scelte formali ma sottolineano di volta in volta una ricerca di valore della continua tensione tra città e paesaggio, tra architettura e natura, tra roccia e mare.

2008 - Un concorso: il lungomare di levante ad Ortigia ⁶

Il progetto affronta il tema a partire dalla conoscenza e dall'interpretazione della storia urbana della città e della sua evoluzione, mostrando le relazioni che intercorrono tra le differenti qualità presenti all'interno dei tessuti costruiti che si affacciano al mare.

L'atteggiamento archeologico sceglie di raccontare le variazioni del profilo modificando le quote esistenti per costruire luoghi diversi per funzione e uso. Nessuna sovrapposizione semantica è stata proposta ma la possibilità di leggere la qualità urbana attraverso l'eliminazione dei piani superflui che nascondono il valore contemporaneo della storia sottesa fino ad arrivare alla quota del mare.

L'intervento riconfigura complessivamente tutta l'area costruita a mare con un doppio sguardo: da un lato il ridisegno degli spazi aperti pensati per consentire la fruizione pubblica di tutte le parti di città che oggi risultano sfrangiate; dall'altro la costruzione di un unico elemento con la forza di opporsi a tutte le costruzioni esistenti, incongrue per funzione e





forma. Un doppio muro delimita il parco archeologico e ridà un nuovo limite alla città; un nuovo grande fondale urbano per raccogliere i caratteri dominanti del luogo per trascriverli secondo differenti livelli di lettura storica. Al suo interno, nel percorso museale, sono raccolti i reperti che appartengono propriamente al luogo per riportare in primo piano le geometrie della città antica mostrando i suoi resti. Così, attraverso una nuova connessione con il mare, attraverso leggeri ponti pedonali, la città trova una nuova vocazione marinara.

2013-2014 - Un progetto di museo diffuso: otto tesi di laurea⁷

Siracusa, come un unico blocco di pietra inciso sulla sua superficie dal tempo che l'ha abitato, è di per sé un grande luogo della memoria sedimentata negli strati sovrapposti che il lavoro dell'uomo ha sommato. I progetti destinati alla città sottolineano, nel loro carattere quasi archeologico ma in realtà fortemente legato all'antropologia e alla cultura, la successione delle precise riletture storiche costanti fino ai temi dei giorni nostri, fino ad una contemporaneità capace di crescere a partire dalla rilettura critica del proprio passato e della città.

L'interpretazione della natura propria dei singoli argomenti studiati e riproposti come un "unicum culturale" ha regolato la distribuzione sull'isola di Ortigia di alcuni musei puntuali o spazi teatrali e nel rapporto con il luogo hanno ricercato una relazione d'identità con il tema svolto. Senza timori, le architetture hanno trovato un dialogo alto con una memoria tanto ricca quanto inaspettatamente muta nella sua autoreferenzialità, incapace di essere svelata senza un'attenta sottolineatura dei nessi e dei segni costanti. La combinazione di così radicate singolarità ci ha permesso di intervenire con un progetto cronologico unitario che ha affidato alle singole parti il ruolo di pietra miliare nella misurazione di un percorso schizofrenico capace di riallacciare relazioni, proporre prospettive interrotte, riammaliare tessuti strappati o solamente ricalcare preziose memorie. L'idea che questi nuovi progetti, nascosti o esibiti dentro la città come nel territorio, nel paesaggio, costruiscano metaforicamente un sistema diffuso legato l'uno all'altro si rende necessaria proprio a partire dalla ricchezza culturale stratificata nell'isola.

2016 - Un laboratorio di idee: recupero della centrale Enel di Augusta ⁸

Il progetto si fa carico di indicare una possibile strada coerente per l'intera rada di Augusta, affollata oggi dalle maggiori industrie petrolchimiche, una strada concreta che vede nei luoghi contemporanei della ricerca il più naturale programma funzionale di recupero di queste aree spesso non più utilizzabili nella loro originaria natura funzionale. Questo manifesto ideale permette di legare e far riemergere, sopra questa operazione di astrazione, intesa come elezione di ciò che più a valore, una serie di eccezionalità presenti nel territorio caratterizzate oggi da evidenti problematiche, per permettere nuove relazioni capaci di mettere a sistema un percorso pubblico di valorizzazione del territorio dalle permanenze storiche della città di Augusta, all'area delle saline, dall'Hangar dirigibili costruito nel 1917 dall'Ingegnere Antonio Garboli, alle persistenze industriali di riconosciuto valore architettonico, fino ai resti archeologici di Megara Hyblaea. Questi luoghi notevoli, ordinati e riportati in un'aggiornata carta delle coste e dei fondali, potrebbero diventare i luoghi nodali di un sistema territoriale più ampio costruendo una ragnatela di senso all'altezza delle qualità sedimentate. Negativo e positivo guidano nella rappresentazione del contrasto tanto le scelte ideali quanto le suggestioni formali del progetto, un bianco e nero che nel ri-sagomare il limite di costa che delimita l'affaccio della Centrale favorisce una nuova relazione tra la roccia stratificata e il mare. Il contrappasso prosegue per opposizioni evidenti o sottese come il cortocircuito tra il passato elettrico del luogo e in futuro legato all'acqua marina. Immaginare un Centro di Ricerca di Biologia Marina all'interno dell'area occupata al presente dalla centrale Enel di Augusta rappresenta da un lato il meritato contrappasso per un luogo duramente segnato dalle vicende passate, dall'altro la traduzione possibile di una condizione reale dell'area che all'interno dello sviluppo industriale del secondo novecento ha dato espressione di una grandissima potenzialità e volontà di crescita economica, di ricerca e ammodernamento per l'intera isola; un luogo fisico nel quale immaginare possibile lo studio delle caratteristiche naturali, geomorfologiche, biochimiche per mettere in evidenza l'importanza scientifica, ecologica, culturale, educativa ed economica dell'ambiente mediterraneo.





2016 - Un ulteriore concorso: il faro di Murro di Porco ⁹

Una forma perentoria, assoluta e astratta, si manifesta come unica dimensione capace di dialogare con l'ermetismo espressivo di un luogo tanto meraviglioso quanto feroce nella sua vicinanza al movimento ribelle del mare e alla secchezza del sole; un quadrato disegnato per proteggere con la sua regolarità la memoria del faro conservato come un reperto prezioso da circondare e contenere. Il progetto diviene così un interprete costruito al quale rivolgersi come a un attore in scena ma, al contempo, un luogo riparato verso, l'esterno capace di contenere un'isola al suo interno; un'isola nell'isola dalla quale – protetti – traggono il mare lontano. Il percorso entra e esce dalla scena senza mai occuparne il centro, dialogando più con l'architettura che con la natura senza nessuna mimesi forzata, racconta il lavoro dell'uomo che conosce e rispetta l'ambiente che abita. Il luogo che raccoglie, conserva e dimostra la felicità e la tragedia, l'ottimismo e la malinconia, ripara e apre brecche discrete al suo perimetro immaginando una relazione a distanza con il mediterraneo come un Caravanserraglio dedicato al riposo.

Note

¹ J.W.Goethe, *Viaggio in Italia*, 1817

² J.W.Goethe, *op.cit*

³ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, 1941

⁴ Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, 2014

⁵ Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Adopted on 17 October 2003

⁶ Progetto di Tomaso Monestiroli, Massimo Ferrari, Francesco Menegatti, Marco Alesi, Claudia Tinazzi

⁷ Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile Relatore: Prof. Massimo Ferrari Correlatore, Arch. Claudia Tinazzi

⁸ Progetto di Massimo Ferrari, Claudia Tinazzi con Lorenzo Brunetti, Beatrice Gerli

⁹ Progetto di Massimo Ferrari, Claudia Tinazzi con Lorenzo Brunetti, Annalucia D'Erchia

Didascalie

Fig. 1-2: L'Etna e il paesaggio della Sicilia orientale, 2014

Fig. 3: Facciata laterale del Duomo di Siracusa

Fig. 4: Progetti per un sistema museale diffuso a Siracusa, otto tesi di laurea, 2013-2014

Il paesaggio italiano come patrimonio esteso: il caso della bassa valle del Nera

Fabrizio Toppetti

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, fabrizio.toppetti@uniroma1.it

Premessa

In occasione di questo forum che gli amici organizzatori hanno voluto dedicare al tema (centrale quanto urgente) del patrimonio e alle possibili declinazioni che esso può assumere all'interno del progetto di architettura, ho pensato di presentare i risultati parziali di un lavoro di ricerca¹, prossimo alla conclusione, su un paesaggio straordinario e però trascurato che merita attenzione e cure.

È bene chiarire subito che lo sguardo analitico, inclusivo, trasversale rispetto alle discipline, che abbiamo adottato, converge verso un unico obiettivo sintetico. Esso riguarda la possibilità, a partire dalla ricapitolazione selettiva della filogenesi di un territorio dato, di prefigurare mediante indirizzi, correttivi e azioni (materiali e immateriali), scenari diversi (evidentemente migliori) rispetto al presente e alla più probabile proiezione evolutiva, darwinisticamente affidata a quel disordine ordine con il quale si susseguono gli eventi (naturali o antropici) in assenza di programmazione.

Ridefinendo materiali, pesi, misure e relazioni tra le parti, valorizzando livelli sommersi o frustrati del palinsesto, è possibile ri-costruire armature territoriali capaci di prefigurare assetti futuri compatibili con le regole della *longue durée* che hanno agito nel conformare il paesaggio che è sempre l'esito contingente della stratificazione e della sedimentazione dei segni e dei loro significati.

Nel 1991 Franco Purini, in un bell'articolo² pubblicato nel numero doppio di "Casabella" che Gregotti volle dedicare al paesaggio, dava un'interpretazione originale della specificità del caso italiano che vale la pena riprendere brevemente, in alcuni passaggi. A distanza di quasi trent'anni, posso farlo marcando alcune differenze di posizione, pur confermando il mio sostanziale accordo con un'impostazione che inquadra il gran teatro del paesaggio in termini strutturalmente architettonici e dunque formali. Anche se prendere le distanze dai *generosi verdi* che "interessati come sono alla salute ma non all'arte"³ inspiegabilmente non si accorgono della sua disgregazione, non può significare sostituire l'ecologia con l'estetica; ma questa è un'altra questione.

Secondo la tesi di Purini il paesaggio italiano avrebbe raggiunto la sua immagine definitiva nel Settecento: sono d'accordo a patto di sovrapporre al concetto assoluto di *definitività* quello relativo di *completezza*. La porzione di paesaggio oggetto dei nostri studi ne è una conferma. Tuttavia quella completezza, oggetto della contemplazione e soggetto della rappresentazione dei viaggiatori del Grand Tour, ha subito, anche in questo caso, una trasfigurazione talmente potente da sopprimere quell'immagine monumentale, oggi riconoscibile solo in taluni frammenti sconnessi tra loro.

L'altro passaggio della trattazione che intendo assumere in una prospettiva critica riguarda il tema della bellezza perduta in relazione alle azioni da mettere in campo per recuperarne le qualità e i caratteri storicamente consolidati. La nozione di restauro, interpretata come "renovatio"⁴ e presentata in quell'occasione come alternativa alla conservazione, sembrava aprire spazi di riflessione fertili e generativi anche in relazione alla dimensione operativa. Alla distanza però ci si è resi conto che quella proposta, assunta alla lettera e applicata, secondo quella logica semplificatoria del realismo a ribasso, ha virato da un lato nella direzione della rinaturalizzazione, dall'altro verso il ripristino, proponendo spesso pacificati paesaggi di ritorno, frutto di soluzioni basate sulla negazione della stratificazione storica recente, incapaci di cogliere le opportunità e le sollecitazioni positive dell'essere contemporanei.

Oggi credo sia necessario disgregare quel luogo comune sul quale convergono posizioni ambientaliste e benculturaliste che tendono di fatto ad associare il paesaggio alla conservazione e ad alimentare i timori nei confronti dell'azione conformatrice del progetto, mettendo a punto strategie di intervento, flessibili e aperte, capaci di coniugare conservazione e innovazione, secondo un equilibrio e una misura funzionali all'innalzamento della qualità complessiva del nostro habitat. Solo in questo modo sarà possibile restituire alle popolazioni insediate, all'Europa e al mondo intero, quell'immagine straordinaria di ricchezza, vitale e imperfetta perché aderente alla realtà, che è il ritratto di una terra baciata dalla fortuna, abitata, costruita, coltivata e curata.

Il luogo

La bassa valle del Nera è altro rispetto allo spazio maestoso al quale ci riferiamo nominando la Valnerina. Essa comincia proprio ove le quinte delle catene montuose che la rinserrano si aprono nella dimensione dilatata della conca ternana. Un vaso limitato dalla Cascata delle Marmore e dal lago di Piediluco a est, che trova il suo *pivot* centrale nello sperone di roccia calcarea di Narni e dopo le gole si apre nuovamente verso Orte, arroccata su un banco tufaceo a sorvegliare la confluenza con il Tevere. Un piccolo centro che a sua volta apre verso la Tuscia e, traguardando il Soratte, raggiunge idealmente Roma, essendo oramai la porta nord dell'area metropolitana della capitale.

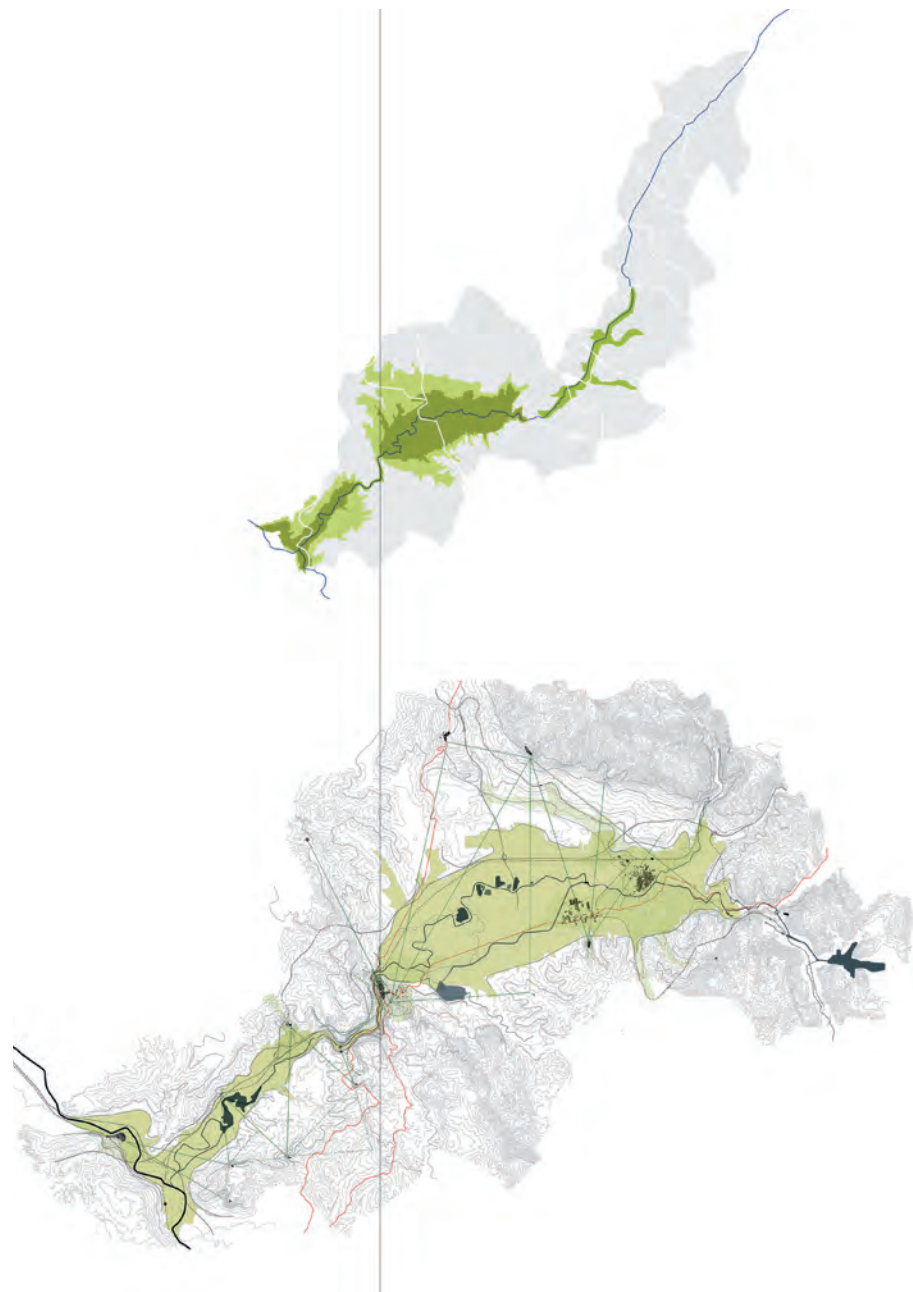
Così la descrive Johan Jacob Volkmann, autore di una guida dell'Italia in tre volumi molto diffusa in Germania alla fine del Settecento: "La valle fra Narni e Terni è lo spettacolo più bello che si possa immaginare. La Nera vi serpeggia con i suoi meandri e i boschetti qua e là la fanno assomigliare a un grande giardino racchiuso tutto attorno dalle montagne"⁵. A noi sembra impossibile sovrapporre queste impressioni a ciò che vediamo: un paesaggio intenso ma sconnesso, ibrido e disomogeneo. Eppure la sua voce non è isolata. Tutti i grandi viaggiatori del Grand Tour che lo hanno attraversato per raggiungere la Cascata delle Marmore fino alla metà del XIX secolo, restituiscono identiche suggestioni⁶.

Solo facendo tesoro di queste descrizioni e scavando oltre la superficie è possibile intercettare in questo territorio ricchissimo ma fortemente caratterizzato (talvolta provato) dai segni duri della modernità, valori (ordini formali preesistenti) che è difficile rintracciare altrimenti. Il lavoro ha l'ambizione di portarli alla presenza, senza alcuna nostalgia per il passato, semmai con lo sguardo rivolto al futuro, per proporre inedite narrazioni, più ricche e complesse, proprio perché imbricate con le trasformazioni indotte dalla modernizzazione.

L'obiettivo è delineare un sistema di relazioni alla scala vasta capace di far emergere caratteri contemporanei, non solo appartenenti al nuovo in sé ma esito di sovrapposizioni e reinterpretazioni recenti che hanno rivelato nuove potenzialità, misurandosi o contrapponendosi con feno-

meni conformativi lenti, di antica origine e di lunga durata. Acquistano significato in questo modo i montaggi tra materiali diversi, naturali e antropici, disposti in un unico piano sequenza: i traguardi tuttora persistenti tra i nuclei urbani di antico impianto, di sommità, di crinale, di mezzacosta; le relazioni tra le torri medievali i campanili e le ciminiere (oramai dismesse) degli insediamenti di prima industrializzazione; le tensioni tra l'archeologia, l'archeologia industriale, il sistema ambientale e le aree produttive, tra il reticolo idrografico e i dispositivi per lo sfruttamento delle acque, tra i centri storici i villaggi operai e le nuove centralità incardinate sui tracciati romani dei due rami della Flaminia. Il bacino idrografico del fiume Nera è costituito da un insieme di paesaggi assai variegato. L'alta Valnerina, un'area interna scarsamente accessibile, è ampiamente nota e celebrata, mentre la parte che dalla Cascata arriva alla confluenza con il Tevere, meno marginale e svantaggiata in termini di sviluppo economico, nonostante le descrizioni ottocentesche, è assai poco riconosciuta. Le ragioni sono immediatamente evidenti. Il territorio che a ovest di Terni si distende in una pianura riparata e protetta e con la sola eccezione delle Gole di Narni raggiunge Orte, gode di una centralità naturale, consolidata in epoca romana con la realizzazione della via Flaminia, che proprio qui si divide per ricongiungersi a nord presso Bevagna. La posizione baricentrica, la conformazione geomorfologica e le risorse idriche, in epoca moderna hanno favorito l'infrastrutturazione, l'industrializzazione e l'urbanizzazione. È un destino comune a tutti i territori facili sui quali in poco più di cento anni – dalla metà dell'Ottocento alla fine del Novecento – sono occorse trasformazioni rilevanti, sul piano quantitativo e qualitativo, con un'accelerazione progressiva crescente, che ha subito una battuta d'arresto solo all'alba del nuovo millennio. A tali modificazioni, interpretate solitamente con il filtro di un'estetica romantico-borghese, è stato associato di norma il segno negativo della perdita di una presunta integrità originaria: cosa in effetti vera ma inevitabile. Atteggiamento che ha portato a liquidare gli interventi recenti come errori e a disconoscere la nuova fisionomia emergente, frutto della contaminazione di un territorio che stava cambiando.





Questo è accaduto anche per la conca ternana e per il suo intorno, una porzione di territorio nel quale il deposito dei segni della storia si presenta come un giacimento ricchissimo coperto da quel sottilissimo velo costituito dall'ultimo layer – a un primo sguardo ben più presente degli altri – di un palinsesto con una consistenza assai più profonda e radicata.

Abbandonare quel supporre iniziale che agisce come condizionamento culturale permette di leggere le trasformazioni recenti come evoluzioni (talvolta estreme ed eccessive) di una vocazione antica, riconducendole nell'ambito della continuità dell'abitare, anche se talvolta ci appaiono come forzature rispetto all'ordine naturale delle cose.

D'altra parte il destino di questo territorio era segnato già dall'antichità: è noto che la Cascata delle Marmore è opera dei Romani che, con la loro intelligenza tecnica, per ordine del console Manio Curio Dentato hanno deviato il corso del Velino, che a monte del Nera formava una palude stagnante e insalubre, convogliandolo verso la parete sulla quale con un dislivello complessivo di 165 metri arriva a valle. La forza sprigionata dall'acqua dunque è storicamente la ragion d'essere di uno sviluppo che poi con la prima industrializzazione, concentrata nei luoghi della produzione dell'energia, ha avuto il suo momento più florido.

Il progetto

L'idea complessiva è quella di mettere a sistema le risorse esistenti, dagli ambiti di maggiore naturalità a quelli agricoli, alla presenza di centri, edifici, manufatti, insiemi, con valore monumentale e storico testimoniale, dai manufatti di archeologia industriale agli insediamenti tuttora attivi, riconfigurando un territorio attualmente discontinuo e frammentato, con l'obiettivo di far emergere le potenzialità sottorappresentate mediante la definizione di un insieme di azioni guidate in primo luogo dalla ridefinizione della continuità declinata sui differenti registri: ecologico, morfologico, spaziale, temporale, funzionale.

La definizione di una dimensione paesaggistica complessiva per questo tratto della valle del Nera può rappresentare un quadro comune di

riferimento, un orizzonte di senso cui tendere, un dispositivo progettuale e gestionale in grado di indirizzare e coordinare politiche e azioni con esiti materiali e immateriali. Il recupero di una matrice eco-morfologica del territorio, basata in primo luogo sulle invarianti geo-topografiche che delineano la fisionomia del territorio e sulla continuità fisica delle strutture materiali, costituisce il presupposto teorico della proposta. È indubbio ad esempio che la Cascata delle Marmore non possa costituire un episodio isolato, ma piuttosto una tappa con valenza naturalistica in una sequenza narrativa che si snoda lungo il percorso del fiume. Come ci si arriva? Cosa c'è prima e cosa dopo? Sono domande che implicano una nuova modalità di approccio anche in termini di gestione dei flussi turistici, che supera il concetto romantico e spettacolare limitato alla "bella veduta" – oggi declinato nella forma ben più povera e compressa del tour organizzato – privilegiando percorsi, attraversamenti e itinerari di tipo estensivo.

Con la definizione di specifici ambiti di attenzione contenuti nella proposta di parco fluviale s'intende allineare l'assetto del territorio con quella che è l'effettiva percezione e fruizione del paesaggio e dell'ambiente da parte degli abitanti e dei visitatori, mettendone in luce anche le dissonanze rispetto alla suddivisione amministrativa del territorio. Dal punto di vista paesaggistico, è evidente infatti che l'ambito della conca ternana inscritto tra i punti focali della Rocca Albornoziana di Narni e della Cascata delle Marmore, a ovest e a est, e tra il fronte dei monti Martani e delle colline verso il reatino, a nord e a sud, costituisce di fatto un sistema unitario che orienta i due principali comuni di Terni e Narni verso un orizzonte comune. Le effettive relazioni di tipo socio-economico che legano i due centri, l'uno di valle, l'altro di monte, nella loro complementarità storico-tipologica e funzionale, rafforzano ulteriormente quest'orientamento. Dall'altro lato, la città di Narni, rappresenta essa stessa uno "spartiacque" importante, un elemento di pivot tra il paesaggio aperto della piana e le forre strette del fiume che poi si distendono repentinamente verso il Lazio, in corrispondenza della confluenza con il Tevere.

In sintesi il progetto intende svolgere un ruolo di mise en paysage, di riequilibrio territoriale, esplicitando e riannodando i caratteri e i valori dei





singoli tratti del fiume, attraverso l'attribuzione in questa prima fase, di una serie di codici simbolici, normotipi e callotipi, ai luoghi che costellano il corso del Nera. Questi ultimi possono essere raggruppati in classi omogenee di paesaggi tali da definire sistemi spaziali e funzionali continui al proprio interno, eliminando cesure e stacchi importanti, ma anche tra loro integrati, secondo un modello di parco stratificato e multilivello che mediante le sottolineature del progetto possa fare dell'eterogeneità e della ricchezza i propri punti di forza.

Note

- ¹ Queste riflessioni interpretano liberamente alcuni risultati di una ricerca di Ateneo della Sapienza Università di Roma, in corso d'elaborazione, coordinata dal sottoscritto. Gruppo di lavoro: Edoardo Currà, Pisana Posocco con Francisco Gómez Díaz e Nadia Fava.
- ² Franco, Purini (1991), "Un paese senza paesaggio", in *Casabella*, nn° 575-576, *Il disegno del paesaggio italiano*, pp 40-47.
- ³ Ivi, p. 43.
- ⁴ Ivi, p. 44.
- ⁵ Cfr. Johan Jacob, Volkmann (1770/71), *Historische-kritischen Nachrichten von Italien*, Leipzig.
- ⁶ Per un panorama sintetico ma esaustivo su questo tema cfr. Attilio, Brilli, Simonetta, Neri (2011), *La Flaminia. La via che cerca il mare*, Edimond, Città di Castello, in particolare i capitoli: "Da Roma a Terni sulla via Flaminia" pp 35-40 e "Quando la Flaminia attraversava la valle dell'Eden", pp. 41-45.

Didascalie

- Fig. 1: La conca ternana.
 Fig. 2: La valle del fiume Nera e l'ambito di paesaggio considerato.
 Fig. 3: Jean Bactiste Camille, Corot (1827), Il ponte di Augusto presso Narni.
 Fig. 4: Fabrizio, Toppetti (2018), Studio per la sistemazione dell'area del Ponte di Augusto e per la ricomposizione del sistema Narni - Narni scalo.

La città islamica tra modernità e tradizione. Amman e l'architettura degli spazi pubblici

Giovanni Francesco Tuzzolino

Università degli Studi di Palermo, ScUm - Scienze Umanistiche,
professore ordinario, ICAR 14, giovannifrancesco.tuzzolino@
unipa.it

Le più importanti città islamiche sono cresciute soprattutto a partire dalla metà del secolo scorso secondo direzioni che evidenziano un affrancamento rispetto all'insediamento originario. Le nuove realtà urbane, infatti, hanno sviluppato, sempre di più, una contraddizione interna tra il senso della chiusura (implicito nell'abitare islamico) e il carattere primario della città occidentale che si apre all'universalità delle relazioni. La struttura urbana occidentale, infatti, prefigura luoghi che tendono al raggiungimento del bilancio tra libertà individuali e libertà collettive, tra proprietà privata e bene pubblico.

Il percorso di determinazione e di crescita, dalla *polis* alla città contemporanea, si fonda proprio sulla conciliazione delle libertà, sul rispetto dei diritti privati, ma anche di quelli collettivi che regolano la libertà personale a favore di una libertà collettiva. Questo processo esprime in fondo la trasposizione fisica dei contenuti democratici dell'abitare¹.

Per riflettere sui paradossi e sulle evidenti contraddizioni della città islamica contemporanea, può essere utile tornare alle sue origini. La città islamica contiene in sé l'idea del desiderio di una meta. L'idea di costituire i primi insediamenti sorge, infatti, nel momento in cui Maometto nel 622, si trasferisce da Mecca a Medina, inaugurando la città come centralità religiosa. Medina diventa dunque la città del trasferimento, del viaggio, della ricerca delle origini religiose; questo pellegrinaggio trasforma il luogo urbano in un luogo in cui deve avvenire il pellegrinaggio. Ciò significa individuare e attribuire identità alla città che, come idea di spazio immaginato, è legata alla meta che sostanzia il desiderio spirituale del musulmano².

Le popolazioni che in origine abitano i luoghi del Medio Oriente non sono abituate alla stanzialità ma alla precarietà dell'abitare. Sono nomadi e dedite alla pastorizia, ma perennemente in cerca di stabilità. Per questo la prima tipologia di insediamento abitativo è quella del villaggio, che nel tempo diventa sempre più solido e sempre più stabile, un luogo auto concluso in cui la famiglia (una tribù, con una gerarchia ben stabilita) può svolgere le proprie attività. Con la nascita della città, la congenita idea del viaggio alla ricerca della *meta stanziale*, viene trasferita nell'idea della *meta spirituale* a cui un musulmano deve sottoporsi.

Mecca e Medina costituiscono, così, i primi prototipi di città che, in seguito, si consolidano sostanzialmente in due modelli. Il primo riguarda la città islamica di nuova fondazione, la cui semplice logica strutturale si fonda sulla centralità della moschea (che ne condiziona l'impianto) e sulla presenza importante del palazzo dell'autorità che governa l'insediamento³. Il secondo riguarda, invece, la città frutto dell'islamizzazione dei territori conquistati, il cui tessuto viene trasformato e densificato con la costruzione della moschea cattedrale⁴, centro che orienta la quotidianità del cittadino e lo spazio fisico⁵. Anche la struttura geometrica di queste città (soprattutto per via dell'imprescindibile orientamento della moschea) subisce interessanti trasformazioni che arricchiscono la struttura architettonica della città⁶. La centralità religiosa della città coincide sostanzialmente con quella urbana e ciò spiega la coesistenza dei diversi recinti, la relazione possibile tra le varie parti autonome della città, che dimostrano essenzialmente come il popolo islamico viva di comunità, non con l'obiettivo dell'aggregazione urbana, ma con l'unico scopo di radunarsi intorno alla moschea. I tessuti consolidati evidenziano, invece, un denso sistema dendritico nel quale ogni abitazione è naturalmente integrata esprimendovi ogni relazione complementare con la città.

Dal punto di vista costruttivo e formale, si nota l'assoluta coerenza e coincidenza tra l'azione privata del costruire e la costruzione stessa della città. Questa coerenza si riscontra analogamente tra la vita sociale pubblica del musulmano rispetto a quella privata. Muoversi in questa complessa situazione spaziale è come un fluido trascolorare dallo spazio più grande e aperto (la strada principale o *Shary*) fino al progressivo raggiungimento del luogo di decantazione del percorso, il cortile, da cui poi si accede allo spazio più intimo delle singole unità abitative.

Mentre gli insediamenti originari mantengono integri questi caratteri, la città islamica contemporanea appare oggi come un sistema assai complesso. Anche il paesaggio urbano subisce le conseguenze delle contraddizioni tra la struttura insediativa e le trasformazioni più recenti che ne hanno cambiato inesorabilmente il destino. Il recinto dei primi insediamenti stanziali o il tessuto denso dei nuclei più antichi costituiscono

oggi parti di una struttura composita che deve trovare un nuovo senso. Amman è una città densa di storia e avida di modernità, confine entropico di culture in cui giordani, iracheni, palestinesi, siriani, insieme esprimono l'anima composita della città.

Se già dal 1887, con il governo degli Ottomani (a cui si deve la costruzione della ferrovia *Hejaz*), Amman diviene un importante crocevia economico e commerciale grazie al potenziamento del collegamento con Damasco e Medina, il vero sviluppo si verifica a partire dal 1921. In quell'anno, infatti, *Abdullah* sceglie Amman come sede del governo per la creazione degli Emirati di Transgiordania e successivamente come capitale del Regno hashemita di Giordania prefigurando la l'odierna struttura insediativa. Nel 1948 si verifica un importante esodo di rifugiati palestinesi che incrementa in maniera considerevole la popolazione⁷. La logica dell'impianto urbano legge e interpreta il ruolo condizionante delle *jebel* nell'ambito della morfologia del sito. Si sviluppa, infatti, sui versanti collinari, laddove interi quartieri residenziali, moschee e edifici amministrativi sono stati edificati nel tempo e lungo le valli comprese tra le colline, realizzando un preciso modo di rappresentare la città. Volumi puri, spigoli e superfici, si offrono alla luce come stereometrie equilibrate. Ogni frammento di paesaggio guadagnato all'orizzonte della città, si configura come un quadro affollato di segni, come una superficie corrugata e omogenea. Uno spazio saturo di case costituisce ora la crosta delle *jebel*, l'immagine articolata che ha mutato progressivamente la dolcezza delle forme naturali in un non meno interessante compendio di geometrie, figure che si accatastano assecondando una sorta di estetica della sovrabbondanza.

C'è una parte di Amman che, più di altre, mostra il desiderio di costruire una nuova immagine di sé: sono i luoghi in cui negli ultimi anni la città ha ripensato i propri codici, introducendovi con coraggio nuove architetture per funzioni pubbliche, volte a esaltare le relazioni sociali e culturali. Il *Wadi Amman* è un esteso spazio connettivo lineare che si snoda nel pieno centro della città. In quest'area estesa 384.000 mq, l'*Abdali Urban Regeneration Project*, una grande scommessa di trasformazione urbana avviata sin dal 2013 prevede la costruzione di grattacieli, edifici

multifunzionali e commerciali, parchi, con interventi pubblici e privati. Qui, sono sorte negli ultimi anni due importanti architetture: l'*Al-Hussein Cultural Center* e la *Greater Amman Municipality*. Proprio in questo contesto si sono sviluppati i progetti di architetture e spazi pubblici che, negli ultimi anni, ho portato avanti nell'ambito della mia ricerca universitaria che ha indagato la città e sulle sue architetture, la sua storia e le possibili vocazioni future.

Il progetto di architettura ha cercato di interpretare il rapporto tra tradizione e contemporaneità, tra le specificità regionali e valori universali dell'abitare⁸. Si tratta di un atteggiamento teso a elaborare gli straordinari contenuti spaziali e linguistici tramandati dalla storia tenendo conto le condizioni e le necessità più attuali dell'abitare. I significati più attuali dell'architettura islamica sono posti in relazione con i contenuti di una tradizione insediativa e costruttiva testimoniata dalle permanenze spesso disperse nella memoria nascosta delle città. Si tratta, quindi, di sviscerare le ragioni di un rapporto complesso non ancora sufficientemente compreso, poiché malgrado l'architettura del passato e quella più recente vivano in condizioni di vicinanza, spesso mostrano un'assoluta reciproca indifferenza.

I progetti hanno interessato l'intero vaso della Princess Basma Street, strutturando un nuovo parco lineare per la città, trasformando il suolo in un luogo catalizzatore di attività culturali, amministrative, ricreative e commerciali. Giardini, percorsi, nuove architetture per l'arte e il tempo libero hanno voluto rendere più attrattivo il Wadi Amman, con l'obiettivo di rendere più riconoscibile e rappresentativo il cuore moderno della città. I fianchi delle *jebel*, sono stati interessati da progetti di completamento dell'impianto residenziale, rielaborando la struttura degli antichi tessuti alla luce delle nuove esigenze della mobilità urbana e dando nuovo significato spaziale all'ampia carreggiata della strada di grande traffico. Nello stesso ambito, nuove piccole moschee e madruse, tornano ad assumere un ruolo importante nella organizzazione dello spazio e nella costruzione di nuove centralità nelle aree di nuova espansione. Infine, alcuni progetti si sono concentrati sul progetto del grattacielo, tema di grande attualità e di grande suggestione poiché legato a molti





fraintendimenti. Molte città mediorientali, infatti, si stanno trasformando anche per via della costruzione di grattacieli, spesso contraddittori rispetto al paesaggio a estensione orizzontale in cui si vanno a innestare. Le superfici vetrate pongono diversi problemi di climatizzazione e sostenibilità, ma ciò che appare più preoccupante è, soprattutto, la quasi totale cancellazione della spazialità della casa araba a vantaggio di tipologie seriale e di scarsa qualità.

Il progetto, nelle sue componenti compositive e tecnologiche deve ripensare i valori della tradizione non come un nostalgico ritorno al passato, ma come l'occasione per sperimentare una nuova sostenibilità e una lungimirante prospettiva di razionalizzazione delle risorse.

Alla scala dell'architettura la conquista della dimensione verticale in ambito islamico deve indurre a un'ambiziosa sfida tipologica e tecnologica capace di rielaborare anche nel grattacielo i principi estetici e ambientali della tradizione: l'introversione, la narratività e la modulazione dello spazio, la semplice preziosità dei materiali, la ventilazione, l'uso sapiente della luce naturale.

Le nuove architetture interpretano la morfologia del luogo, il *wadi*, la superficie crespata delle *jebel*, i riferimenti geografici e le grandi infrastrutture che l'attraversano. Le geometrie dell'impianto urbano leggono questi elementi dominanti secondo un principio di insediamento che si accorda con le caratteristiche del suolo, evitando i grandi sbancamenti (massicciamente usati nella prassi costruttiva locale) o pesanti alterazioni delle superfici e ricercando un preciso dialogo tra natura e artificio. Il progetto di architettura ha consentito di indagare la ricchezza della città mediorientale, il desiderio di crescita e la consapevolezza della città.

Note

¹ Si legga a proposito il paragrafo intitolato "Dai confini della città ai confini nella città", in S. Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2017, p. 67.

² Ricordiamo che ogni musulmano, a meno di gravi impedimenti, almeno una volta nella vita deve recarsi alla Mecca e compiere il proprio pellegrinaggio.

³ Casi esemplari di questo tipo di città araba sono Isfahan in Iran, e Bagdad in Iraq.

⁴ La moschea cattedrale è il più importante spazio spirituale, quello che ogni venerdì accoglie tutti i fedeli che devono recarsi a pregare.

⁵ Islam significa sottomissione e anche la logica della trasformazione delle città in seguito alla conquista segue la logica di assecondare l'edificato esistente attraverso la significazione della città.

⁶ Ciò costituisce un atteggiamento di grande interesse poiché immette in un tessuto già stratificato della città un'architettura che possiede un orientamento prestabilito, dettato dall'orientamento della *qibla*. Tutte le frizioni che si innescano dall'introduzione della moschea nel tessuto edificato sprigionano nuove possibilità spaziali.

⁷ È di quest'anno, infatti, la creazione dello stato di Israele da parte dei Sionisti all'interno di una parte della Palestina storica. Nel 1970, Amman è anche teatro di importanti scontri tra l'Organizzazione di liberazione della Palestina (OLP) e l'esercito giordano.

⁸ Si tratta di una ricerca portata avanti nell'ambito di un accordo di cooperazione internazionale tra l'Università di Palermo e l'University of Jordan e sviluppata all'interno di Seminari, workshop internazionali, corsi universitari e laboratori di laurea.

Didascalie

Fig. 1: Veduta aerea di Amman con l'area di progetto.

Fig. 2: Scorcio del Wadi Amman.

Fig. 3: Amman, architetture e spazi aperti per Princess Basma st. (tesi di S. Di Maggio).

Fig. 4: Amman, progetto di grattacieli in Princess Basma st. (tesi di P. Monachello).

Bibliografia

AA.VV., *The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development, Planning, history and the environment series*, a c. di Y. Elsheshtawy, Routledge 2008.

J.L. Burckhardt, *Viaggio in Giordania*, Cierre Edizioni, Verona 1994.

K.A.C. Creswell, *L'architettura islamica delle origini*, Il Saggiatore, Milano 1966.

M. Frishman, H. Khan, *The Mosque. History, Architectural Development and Regional Diversity*, London 1994.

L. Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, 5 voll., Paris 19701, 1979.

O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, Yale 1973.

E.J. Grube, *Architecture of the islamic world. Its History and Social Meaning*, J. Mitchell, London 1978.

J.D. Hoag, *Architettura islamica*, Electa, Milano 1973.

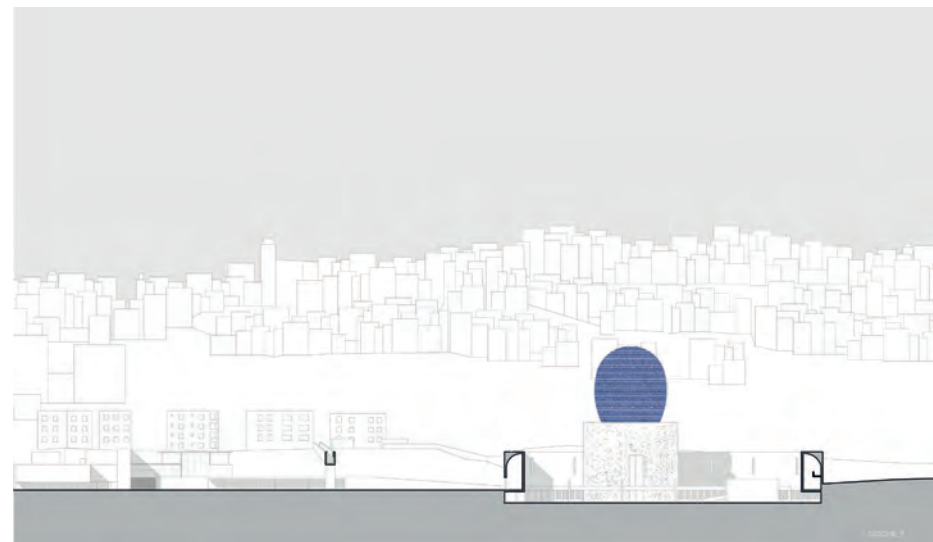
L. Micara, *Architetture e spazi dell'Islam. Le istituzioni collettive e la vita urbana*, Carucci Editore, Roma 1985.

E.A. Naser, *Architettura del mondo islamico*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

A. Petruccioli, *Dar al Islam. Architetture del territorio nei paesi islamici*, Carucci Editore, Roma 1985.

Abd ar-Rahman Munif, *Storia di una città*, Jouvence, Roma 1996.

L. Rami Ceci, *La Giordania tra memoria e rappresentazione. Etnografie di viaggio*, Coll. "Itinera", Armando Editore, Roma 2008.





J. Sauvaget, *Histoire Arabes*, Paris 1964.

M. Teller, *The rough guide to Jordan*, Rough Guides, 2006, tr. it. The Rough Guide Giordania, a c. di F. Cosi, S. Galante, G. Maggiali, Antonio Vallardi Editore, Milano 2006.

G.F. Tuzzolino, *Nei luoghi di confine. Architettura e progetto in Giordania / In border places. Architecture and project in Jordan*, coll. "ArchitetturaPaesaggi 2", Caracol 2015.

G.F. Tuzzolino, *Città e deserto. Appunti di un viaggio in Giordania. City and desert. Notes from a journey in Jordan*, Coll. "Architettura Paesaggi", 1, pp. 88, Edizioni Caracol, Palermo 2012.

Incorniciatura e sottolineatura nel rapporto tra architettura e paesaggio in architettura

Marco Veneziani

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, dottorando, ICAR 14, marco.veneziani@poliba.it

Tutta l'esperienza della modernità fino ad oggi può confermare la teoria che nella contemporaneità è riemersa la cultura rinascimentale e l'importanza dell'uomo, della misura dell'uomo: la misura di tutte le cose. Come metodologia di studio essi si avvalgono delle arti cosiddette minori per descrivere, comunicare un'idea, che è in gran parte legata allo spazio e alla percezione dell'occhio umano. Si pensi al ruolo della fotografia e alle teorie di cinematografia sull'inquadratura.

Il progetto dell'orizzonte è un tema altamente sperimentato nel progetto contemporaneo.

Ma l'orizzonte si alza e si abbassa insieme ai nostri occhi, cambia sistematicamente in base alla geografia fisica che si vuole conquistare. Si possono dunque riscontrare grazie alle teorie cinematografiche e della fotografia linguaggi, sistemi e addirittura tipi differenti del controllo dell'orizzonte: due sono i macrosistemi che compongono questa ricerca progettuale; da un lato il sistema di "incorniciatura" del paesaggio, dall'altro quello della "sottolineatura".

A. Campo Baeza vanta in questo campo di ricerca una vasta gamma di sperimentazioni architettoniche e teoriche volte alla classificazione e alle modalità di conquista dell'orizzonte. Attraverso la poetica dicotomica tra stereotomia e tettonica, il maestro distingue e chiarisce i due sistemi compositivi dell'*enmarcar y subrayar* attraverso l'utilizzo chiaro e paradigmatico dell'ordine stereotomico e l'ordine tettonico. L'ordine stereotomico infatti esplicita in maniera cristallina la tecnica dell'incorniciatura e della bucatatura muraria; l'ordine tettonico invece racconta in modo più esaustivo la poetica della sottolineatura dell'orizzonte e della continuità spaziale tra interno ed esterno.

L'incorniciatura del paesaggio

Quando il paesaggio è complesso e ha bisogno di essere selezionato, si dovrebbe sempre usare la tecnica compositiva dell'incorniciatura, attraverso questo meccanismo di selezione, si sceglie cosa inquadrare, come quando fotografiamo: è bene sempre mettere a fuoco l'obiettivo sul nostro soggetto principale. Adoperando questa scelta, la fotografia seleziona cosa raccontare. Nella medesima condizione l'architettura

ra muraria ha da sempre la necessità di chiedersi non solo quando e perché aprire 'buchi', ma anche come si aprono i muri, quei limiti così chiudenti che sono in grado di dividere, riconoscere, stabilire il dentro e il fuori. Il foro si può aprire su una parete verticale, quando l'obiettivo dell'incorniciatura è un determinato punto del paesaggio, ma esso può anche essere predisposto su una parete orizzontale, come una copertura: e come nel Pantheon, l'oculo che incornicia il cielo.

Da qui l'importanza dell'elemento della bucatura, una tecnica in grado non solo di stabilire un rapporto preciso e univoco tra interno ed esterno, bensì di garantire, quando a maestria entra in gioco, la valorizzazione stessa dell'esterno. Ma la bucatura può essere valutata secondo non solo la misura dell'ingombro vuoto, ma anche del suo spessore. E ciò permette di scorgere quel limite invalicabile e segreto che è il muro. All'interno di quattro mura chiuse l'uomo non ha altro modo di capire cosa è l'elemento del muro se non grazie alla bucatura. Essa ci informa su quello che prima non era scrutabile, ovvero il suo spessore. Lo spessore del limite è dichiarato per mezzo di una bucatura e questo ci pone nelle condizioni di poter indagare sulla soglia, sulla cornice, ecc.

La sottolineatura del paesaggio

«Di fronte al mare, abbiamo un orizzonte lontano»¹ scrive Campo Baeza. La tecnica della sottolineatura permette strategicamente di avvicinare il piano dell'orizzonte, il mare, una distesa senza fine, all'osservatore. L'architetto spagnolo è stato in questo un maestro, trasformando Casa Infinito in «una straordinaria macchina del controllo dell'orizzonte» come scrisse Francesco Venezia parlando di piazza del Campidoglio, in grado di inghiottire l'orizzonte e conquistarlo. O come succede in Casa Malaparte di Adalberto Libera che attraverso il podio sulla scogliera riesce a dominare il paesaggio marino, attraverso anche dagli espedienti acutissimi delle due gradonate, posizionate in condizioni tali da rendere le relazioni tra architettura-paesaggio sempre vincolato al muoversi dell'uomo; la gradinata principale porta al sommo podio che si alza su ogni cosa, acchiappando in altezza il paesaggio, mentre la gradinata secondaria contrapposta a volte vela, a volte nasconde il paesaggio

che lo circonda. Queste due gradinate sono tecniche compositive di straordinaria sensibilità e mettono in evidenza la capacità fra tutte di selezionare il paesaggio: il paesaggio è sempre selezione. Una selezione sapiente tra elementi visibili, nascosti, lontani, vicini, filtrati. In questo rapporto tra architettura e paesaggio elemento di importanza cardinale per il tema compositivo è poi l'attacco a terra. Il toccare la terra è la relazione che l'architettura pone nei confronti del suo stare, perdurare e trasformare. Il podio, come scriveva Auguste Perret, produce cose che sembrano essere sempre state lì. Radicare e perdurare. Questi verbi infiniti rendono l'architettura del paesaggio ciò che è davvero il paesaggio, il 'fra' l'Architettura e la Natura.

Ordine stereotomico e ordine tettonico nell'opera di Alberto Campo Baeza

«Intendiamo per Architettura Stereotomica quella in cui la gravità si trasmette in maniera continua, in un sistema strutturale continuo dove la continuità costruttiva è completa. È l'architettura massiccia, pietrosa, pesante. Quella che poggia sulla terra come se nascesse da lei. È l'architettura che cerca la luce, che perfora i suoi muri per fare in modo che la luce entri in lei. È l'architettura del podium, del basamento. Quella dello stilobate. È, riassumendo, l'architettura della caverna.

Intendiamo per Architettura Tettonica quella in cui la gravità si trasmette in maniera discontinua, in un sistema strutturale con nodi dove la costruzione è sincopata. È l'architettura ossea, legnosa, leggera. Quella che si posa sulla terra come in punta di piedi. È l'architettura che si difende dalla luce, quella che deve velare le sue aperture per poter controllare la luce che l'innonda. È l'architettura dell'involucro. Quella dell'abaco. È, riassumendo, l'architettura della capanna.»²

Il limite che separa e congiunge l'ordine stereotomico e l'ordine tettonico è, secondo C. Baeza, il «piano orizzontale».

«Il concetto di piano orizzontale è essenziale in l'architettura: è un'idea di ieri, di oggi e di domani. Grazie alla gravità, dalla quale il corpo umano dipende per tutte le sue funzioni, il piano orizzontale pone l'uomo, in piedi sul pavimento, in contrapposizione al cielo; l'uomo avverte la

massima sensazione di equilibrio quando è su un piano perfettamente orizzontale. Inoltre, pur essendo il confine che divide due mondi, il tettonico e lo stereotomico, il piano è anche il luogo dove essi si incontrano.»³

Definite queste premesse, bisogna dire l'opera di Alberto Campo Baeza è magistrale proprio nella chiarezza compositiva e filosofica dei due ordini dell'architettura, l'ordine della caverna e e l'ordine della capanna. l'architetto nelle sue tante realizzazioni sperimenta quasi tutte le tipologie e varianti dell'ordine stereotomico e tettonico, con categorie sempre varie ma paradigmatiche: il podio stereotomico isolato sulla scogliera come in casa Infinito; il podio sormontato dalla terrazza tettonica con colonne e copertura piana; lo scavo con il recinto murario che cinge una scatola di vetro che smaterializza il muro e mostra la struttura portante tettonica, come negli uffici di Zamora; fino ad arrivare ad una scatola muraria che si avvicina ad un ordine dichiaratamente tettonico, come egli stesso dice⁴, in casa Turegano.

Qui si mostrano quattro esempi emblematici che lavorano sulla categoria del podio e del sistema colonna. Oltre all'importanza della *dispositio* e delle relazioni che di caso in caso variano tra stereotomico e tettonico, tra muro e colonna, si può notare come il meccanismo di incorniciare e sottolineare è analizzabile e confrontabile nei vari casi, mostrando come sia possibile studiare a livello spaziale questa categoria e permette di rinnovare il codice e l'importanza di un linguaggio sintattico delle due tecniche costruttive plastico-murarie e elastico-ligee soprattutto dal punto di vista compositivo, al fine ultimo non di riconoscere il sito come contesto che circonda l'architettura, bensì come luogo riconosciuto, perché letto ed interpretato con il gesto architettonico. Dell'incorniciatura e della sottolineatura. Del muro e della colonna.

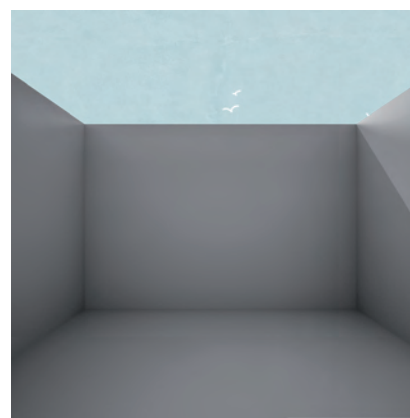
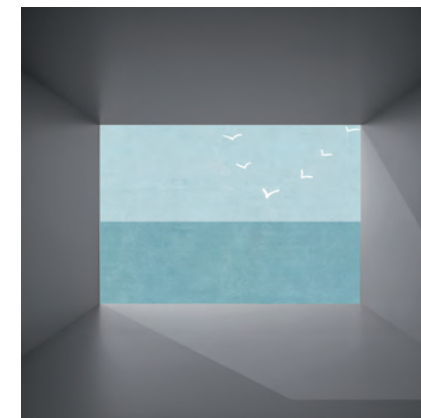
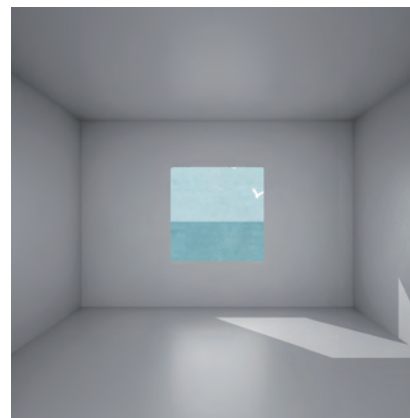
Note

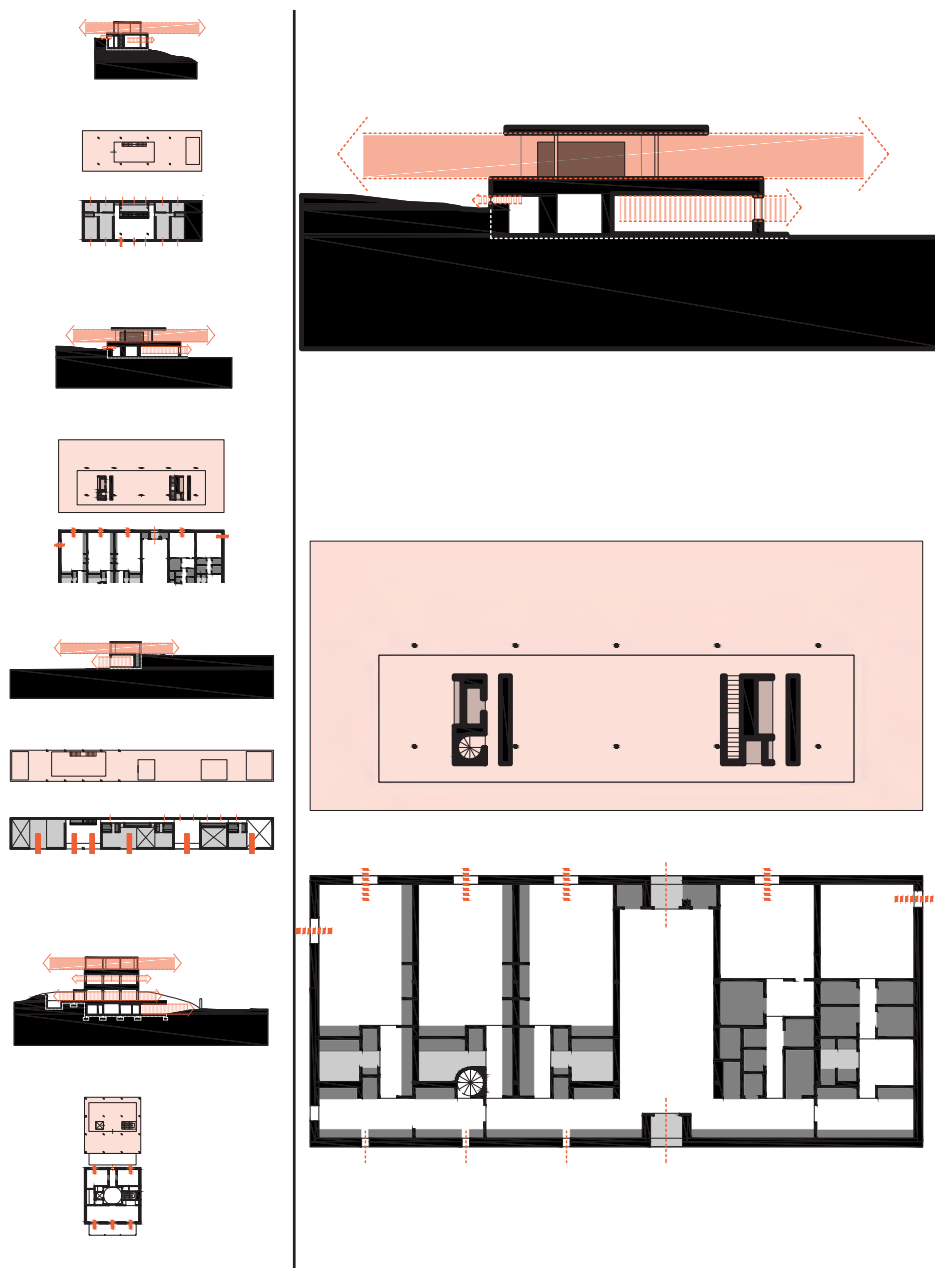
¹ Alberto Campo Baeza (2016), *Varia architectonica*, NYUPM Nueva York-Madrid.

² Alberto Campo Baeza (2012), *L'idea costruita*, LetteraVentidue, p. 46.

³ Alberto Campo Baeza (2013), *Principia architectonica*, Madrid, Marea Libros, pp. 44.

⁴ «En mi primera obra, la casa Turégano, intenté que las grandes ventanas fueran como sajaduras en la fachada blanca. Las ventanas estaban enrasadas, como planchadas





con la fachada. Era una arquitectura más tectónica, más de velar que de excavar, más de adición que de sustracción.» in Alberto Campo Baeza (2016), *Varia architectonica*, NYUPM Nueva York-Madrid, p. 27.

Didascalie

Fig. 1: Simulazioni di condizioni e tipologie di modelli con un ordine stereotomico (colonna di sinistra) che utilizzano la tecnica compositiva dell'incorniciatura e condizioni e tipologie di modelli con un ordine tettonico (colonna di destra) che utilizzano la tecnica compositiva della sottolineatura.

Fig. 2: Quattro casi studio dell'architetto Alberto Campo Baeza (in ordine dall'alto verso il basso: casa De Blas, Seville La Nueva, Madrid, Spagna, 2000; casa Olnick Spanu, Garrison, Nueva York, NY, USA, 2008; casa Rufo, Toledo, Spagna, 2009; casa Rotonda, Madrid, Spagna, 2017) analizzati secondo i paradigmi dell'incorniciatura e della sottolineatura. A sinistra, in grande, il caso studio di casa Olnick Spanu. In rosso si evidenziano i vari gradi di apertura di relazione tra interno ed esterno: il rosso pieno è la massima sottolineatura, che coincide nella massima libertà visiva garantita dall'ordine tettonico; il rosso tratteggiato con spaziatura variabile rappresenta la gradazione di apertura della bucatura del muro nell'ordine stereotomico.

Bibliografia

- Alberto Campo Baeza (2016), *Varia architectonica*, NYUPM Nueva York-Madrid.
- Alberto Campo Baeza (2012), *L'idea costruita*, LetteraVentidue.
- Alberto Campo Baeza (2013), *Principia architectonica*, Madrid, Maireia Libros.
- Alberto Campo Baeza (2016), *Varia architectonica*, NYUPM Nueva York-Madrid.
- Frampton Kenneth (2005), (a cura di) De Benedetti, M. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Zanichelli, Milano.
- Gregotti Vittorio (1995), *Fondazioni*, in *Casabella*, n. 628, November.
- Jesús Aparicio Guisado (2000), *El Muro*, Klizowski publisher, Asppan.

Le tracce del passato negli intrecci del presente

Claudio Zanirato

Università di Firenze, DIDA - Dipartimento di Architettura,
ricercatore universitario, ICAR 14, claudio.zanirato@unifi.it

Abstract

Ogni progetto di architettura è sempre un progetto di trasformazione, per questo è indispensabile conoscere a fondo i luoghi dell'azione, capire i paesaggi in cui ci troviamo ad agire, le immagini che stiamo manipolando.

L'analisi storica di un luogo è in sostanza una ricerca sulle progettazioni precedenti, sui momenti ed i motivi che hanno generato altre trasformazioni, ancora visibili o solo latenti, perchè ne hanno stimulate altre a loro volta, in una contaminazione continua. Guardare nella storia, nel passato dei luoghi, significa avere una visione retrospettiva molto selettiva, avere cioè la capacità di cogliere gli episodi salienti che hanno marcato significativamente quello spazio, in maniera puntuale o solo dilatata, ma che ancora oggi sono avvertibili e condizionano, come presenza o assenza, il luogo.

Il "montaggio analogico" del tempo trascorso, che ha portato ad uno stato attuale un pezzo di territorio o di città, seleziona quindi in maniera mirata il repertorio documentale disponibile. L'eterogeneità dei documenti consultabili a ritroso nel tempo, ci obbliga ad immedesimarsi con punti di vista ed abitudini proprie di quei tempi, e non è certo facile: le fotografie, le mappe, i dipinti, i reperti archeologici, i "testi" in senso generale parlano linguaggi differenti ed hanno motivazioni raramente congruenti al nostro scopo conoscitivo.

E' compito del progettista sapere estrapolare gli episodi simbolici preminenti dal processo continuo temporale, alcuni momenti salienti su tutti (una data, un evento, un'azione, una prassi, una economia, un rituale...).

I luoghi sono fatti quasi esclusivamente dalle tracce di questi vissuti.

L'eterogeneità di queste informazioni rintracciate nel passato, più o meno lontano, dovrebbe suggerire la "trascrizione" grafica su mappe e disegni facilmente confrontabili tra loro, per ricondurre il tutto ad un racconto lineare della storia (ponendola su uno stesso piano di lettura).

Introduzione

Italo Calvino¹, sottolineava l'importanza del pensare per immagini, per fare emergere delle figure dal magma urbano, riconoscerle, interpretar-

le, selezionarle e riutilizzarle nel progetto, in una sorta di “neo-analogia”, di archeologia del territorio contemporaneo, anche se in un mondo sommerso di immagini questa capacità si fa sempre più ardua. Piuttosto, i luoghi dell’abitare, come la città, sono sempre più il risultato di una sovrapposizione di immagini, la cui commistione confonde le scale, distrae la visione e ferma lo sguardo in superficie.

“Il paesaggio costruisce l’architettura, l’architettura costruisce il paesaggio: ambedue si sedimentano nella memoria, la memoria costruisce l’identità”². La riconoscibilità è legata alla differenza, alla non omologazione di tutti i luoghi, per cui l’identità urbana è “determinata dalla correlazione tra le differenze che ne formano l’irripetibile originalità”³.

“L’identità e la relazione sono al centro di tutti i dispositivi spaziali classicamente studiati dall’antropologia”, ossia luoghi come fondamento dei sistemi urbani, e “se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non lo è si può definire non luogo” e “la surmodernità produce non luoghi e non integra in sé i luoghi antichi”. Ed uno “spazio” si connota di maggiore astrazione rispetto ad un “luogo”, che risulta invece maggiormente identificativo⁴.

L’analisi cartografica e territoriale, attraverso la consultazione delle mappe di ogni tipo, è utile soprattutto se consente di ridisegnare e costruirsi una propria “carta” mentale degli stessi luoghi, in pratica con una rilettura “geografica” dei contesti d’intervento, da condividere successivamente con l’azione progettuale.

Le cartografie disponibili, alle varie scale di rappresentazione, contengono una forte selezione di informazioni utili allo scopo per cui sono state prodotte e compatibili con i rapporti dimensionali di base: raramente forniscono tutte le informazioni di cui si ha bisogno per analizzare il contesto territoriale d’inserimento, anzi il più delle volte ne sono assai sceve. La cartografia vive di tantissime convezioni, non sempre tutte facili da afferrare, mentre la visione del progettista si concentra di sovente su elementi non contemplati perché propri di un altro modo di vedere le stesse cose. Le mappe che si possono reperire si sforzano di rappresentare ampi spazi dal punto di vista fisico e funzionale, in certi casi con estrema precisione metrica ed in altri con evidenti storture.

Dal momento che ogni progetto di architettura è sempre un progetto di trasformazione, sia che si operi in contesti insediativi che naturalistici, c’è sempre qualcosa da trasformare, da togliere o da inserire, da cambiare, allora bisogna capire perché abbiamo di fronte quella precisa situazione, come è stata generata, come si è evoluta nel tempo e perché, per operare in quella realtà in maniera informata e rispettosa quindi.

Significa interrogarsi sul perché dei tracciati stradali (centuriazioni, urbanesimo), sulle forme di coltivazione dei suoli (tradizioni e riforme agricole), sul sistema di regimentazione delle acque (bonifiche, canalizzazioni), sulle forme insediative ed urbane (accrescimenti, ricostruzioni), sulle forme di sostentamento (agricoltura-pesca-pastorizia, artigianato ed industrializzazione, servizi e terziarizzazione). Sono quasi sempre le forme economiche dominanti in un momento storico a condizionare l’intera società, al punto tale da modificare il paesaggio in cui abita ed in questo le sue architetture: capire questo significa anche afferrare le leve che stanno condizionando il nostro tempo ed il fare architettura oggi.

Questo materiale che ci consegna il passato della storia, se ridotto ad icone, parole chiave e diagrammi, diventa a sua volta materiale per fare progredire la stessa storia, per costruirne un’altra in maniera dialettica.

Il parco lagunare

Un esempio di applicazione di questa paziente metodica è rappresentato dagli studi preparatori per il progetto del Parco Lagunare del Lussino a Chioggia, in un luogo dove la storia ha costruito dal niente un paesaggio, trasformandolo più volte, in cui l’architettura ha seguito le stesse sorti.

La storia di CHIOGGIA e di SOTTOMARINA evidenzia l’estrema ricchezza di questo territorio accumulata nel passato e pertanto anche la necessità di recuperare quegli oggetti e quei valori morfologici che l’uomo vi ha prodotto in tempi lunghissimi, nei loro aspetti inerenti alla forma ed alle tipologie in cui si sono espressi, riguardandoli nel momento storico che li hanno prodotti e nei diversi modi in cui sono stati successivamente modificati e diversamente usati nel tempo.

Le tracce e le testimonianze che la storia ci ha lasciato sono molteplici,

ad iniziare dai manufatti e le trasformazioni permanenti dei luoghi. Tra queste, le cartografie hanno un valore speciale perché hanno descritto i luoghi con gli occhi autentici di chi li ha visitati in quei tempi, costretti ad un'essenziale semplificazione nella rappresentazione da rasentare quasi sempre il "simbolismo" rappresentativo: di questo linguaggio simbolico si fonda ancora la cartografia attuale, ma con un repertorio di segni assai più articolato e "realistico" e meno "soggettivizzato". Le mappe antiche più che rappresentare i luoghi li hanno raccontati e questa evoluzione ha trasmesso nel tempo il senso profondo di quelle visioni.

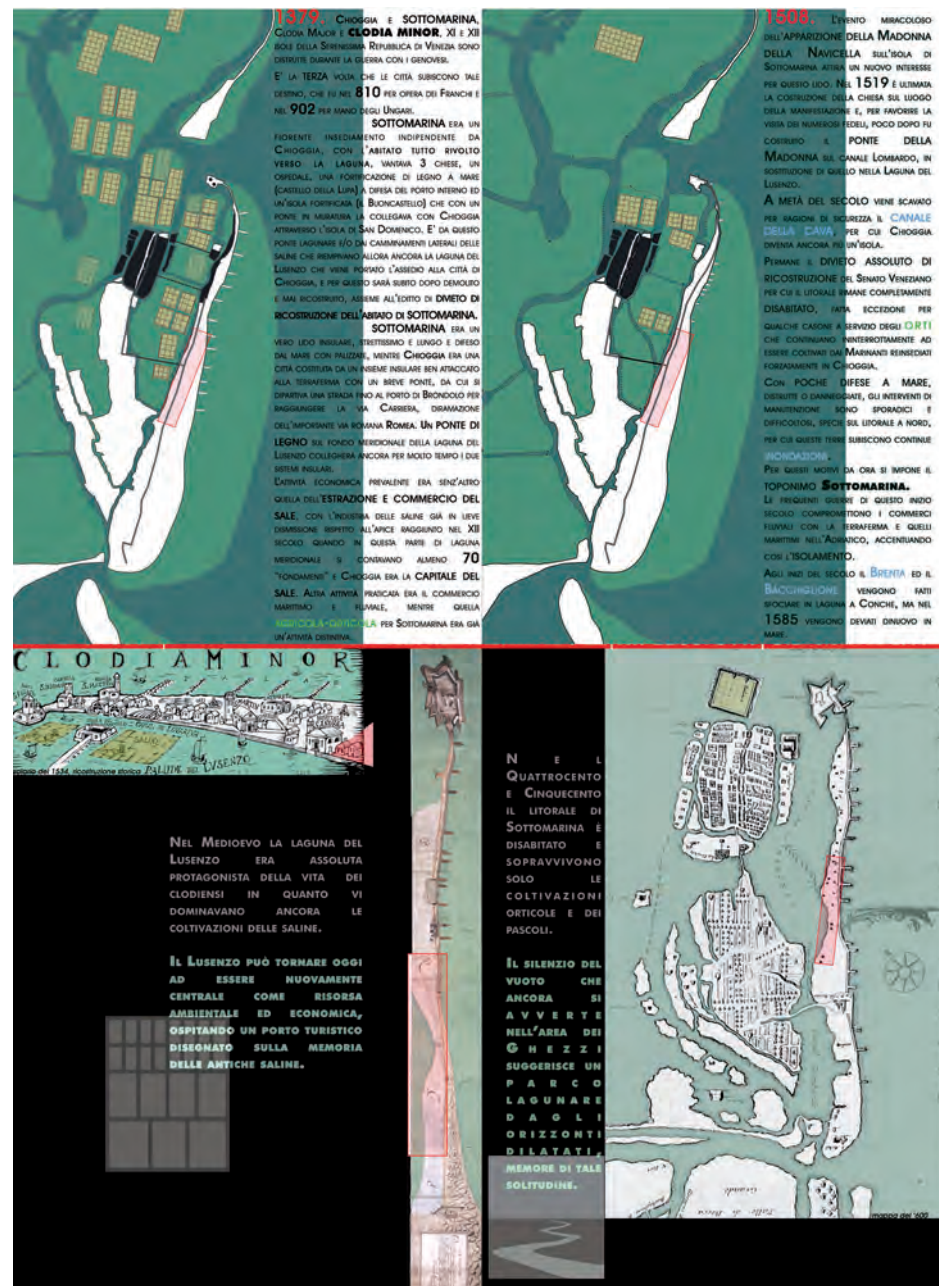
E' per questo che nella ricerca storica operata, più che sulla letteratura, si è fatto leva sull'ampio repertorio cartografico disponibile, per carpirne l'intenzione descrittiva e tradurla su una base grafica attualizzata e comparabile.

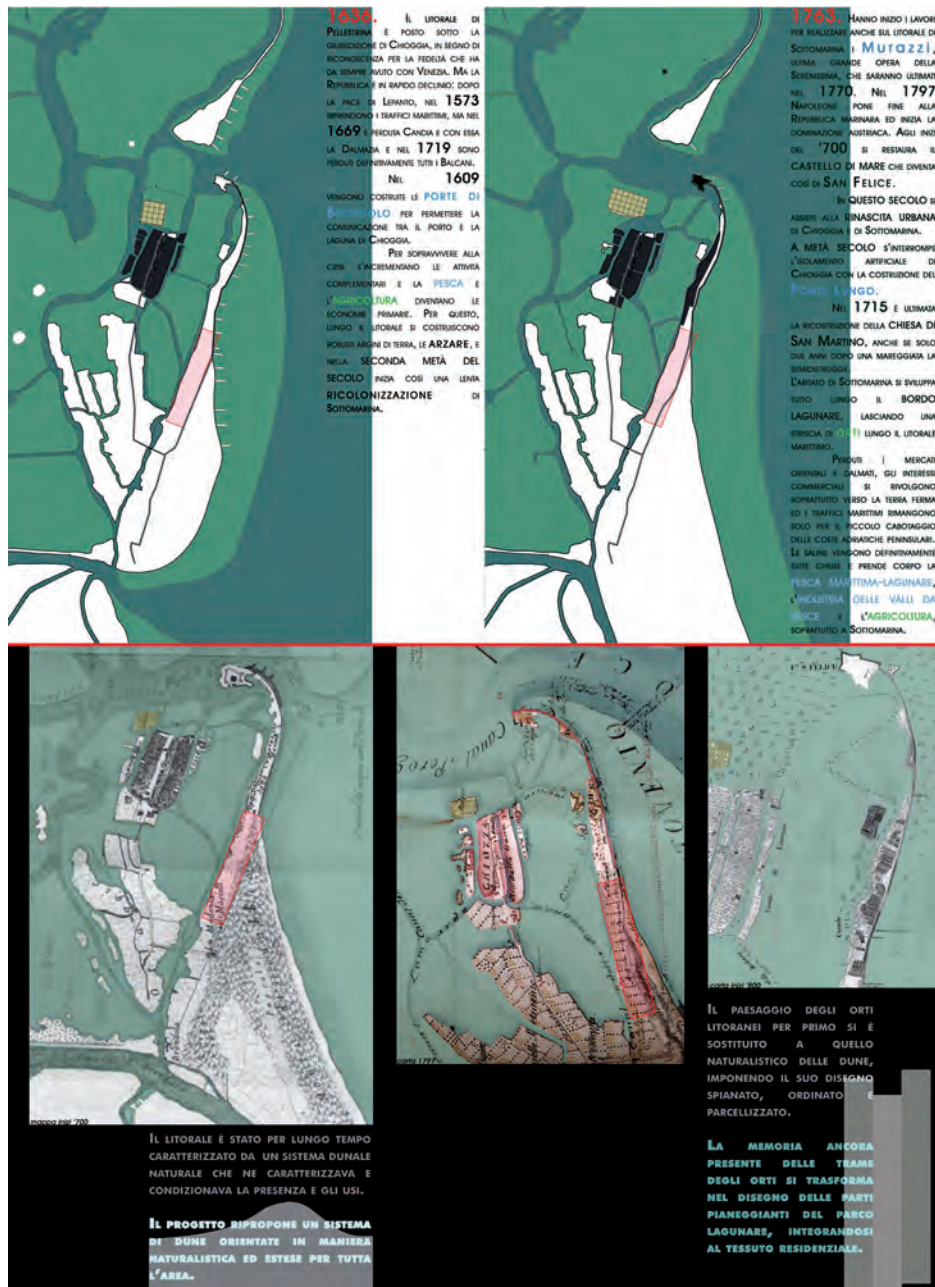
E' sorprendente la qualità d'informazioni che i documenti del passato ci trasmettono perché ci raccontano gli stessi luoghi con occhi diversi, più di quanto il tempo stesso può averli trasformati. E' il tipo d'attenzione selettiva esercitata che stupisce soprattutto, seguendo la logica del "una parte per il tutto", dal momento che il tutto non si riesce a catturare, se ne sceglie la parte più rappresentativa.

Nelle mappe allora si cerca di descrivere la selvaticità dei lidi in via di formazione oppure la meticolosa distesa degli orti che poi si è sostituiti a questi. Nelle figurazioni delle città si passa dall'enfaticizzazione degli edifici pubblici e religiosi identitari al tentativo di trasmettere la densità del tessuto urbano accresciuto. Il geografo, come il topografo o il fotografo, quindi sceglie cosa dire del territorio che deve affrontare, con il lessico della sua disciplina.

Che cosa è rimasto oggi di tutta quell'evidenza ci deve incuriosire, ci pone dei quesiti le cui risposte sono anche il "progetto".

A margine di tutte queste letture possiamo fare anche un'ultima interessante riflessione: la facilità, la precisione e la dovizia di particolari con cui oggi possiamo rappresentare il territorio non consegneranno al futuro dei documenti altrettanto "istantanei" del passato. I diagrammi che si costruiscono per sintetizzare i territori, con le sue problematiche e le sue peculiarità, sono invece ancora in grado di semplificare e chiarire come





solo una volta si era costretti a fare, e non per volontà. E' per questo che si possono considerare a maggior ragione degli interessanti documenti storici, perché riescono ancora ad essere delle "letture".

Il rapporto con la storia dei luoghi in cui interviene il disegno urbano e l'architettura è sempre ambiguo, sospeso com'è tra la continuità dei segni e l'innovazione degli apporti. Ogni scelta ha quindi la necessità di nascere informata circa il palinsesto che la storia ha depositato nei luoghi in cui ha operato. Al progettista è demandato il compito di analizzare e selezionare questi sedimenti: conoscere, per agire e creare relazioni, è la missione.

L'ambiente lagunare è un continuo passaggio da ambiente naturale ad artefatto dell'uomo, che ha usato la natura ai fini del suo sviluppo: è questo il Paesaggio e ciò che si dovrebbe riprodurre con un progetto "sensibile" sulla sponda del Lusenzo ancora ineditata. Come la storia non ha una dimensione finita, così anche il paesaggio non è definibile come entità compiuta, perciò il tentativo di una sua definizione richiede comunque uno sforzo di sintesi. Il rapporto tra l'acqua e la terra può essere visto come il sunto di questo paesaggio, il motivo generativo di tutto.

Si sono così definite 7 "icone" concettuali, 7 figure progettuali per caratterizzare l'intervento, scaturite direttamente dalla lettura storica dei luoghi. L'evidenza di queste 7 impronte testimoniali emerge dalla latenza dei sedimenti che la storia ha depositato, a volte confondendoli o traslatandoli, ma costituisce comunque l'essenza stessa dei luoghi, il loro fondamento. Dare evidenza progettuale a quest'essenza diventa un'assunzione di responsabilità nei confronti dell'intera comunità.

1_Nel Medioevo la laguna del Lusenzo era assoluta protagonista della vita dei clodiensi, in quanto vi dominavano ancora le numerosissime coltivazioni delle saline: ciò si può tradurre cercando il modo di far tornare oggi il Lusenzo nuovamente centrale, come risorsa ambientale ed economica, ospitando un porto turistico disegnato sulla memoria delle antiche saline.

2_Nel Quattrocento e nel Cinquecento il litorale di Sottomarina è disabitato e sopravvivono solo le coltivazioni orticole e dei pascoli, non vi è

più un collegamento diretto con Chioggia, isolata in tutto e per tutto: il silenzio del vuoto, che ancora si avverte supersiste nell'area dei Ghezzi, suggerisce un parco lagunare dagli orizzonti dilatati, memore di tale prolungata solitudine.

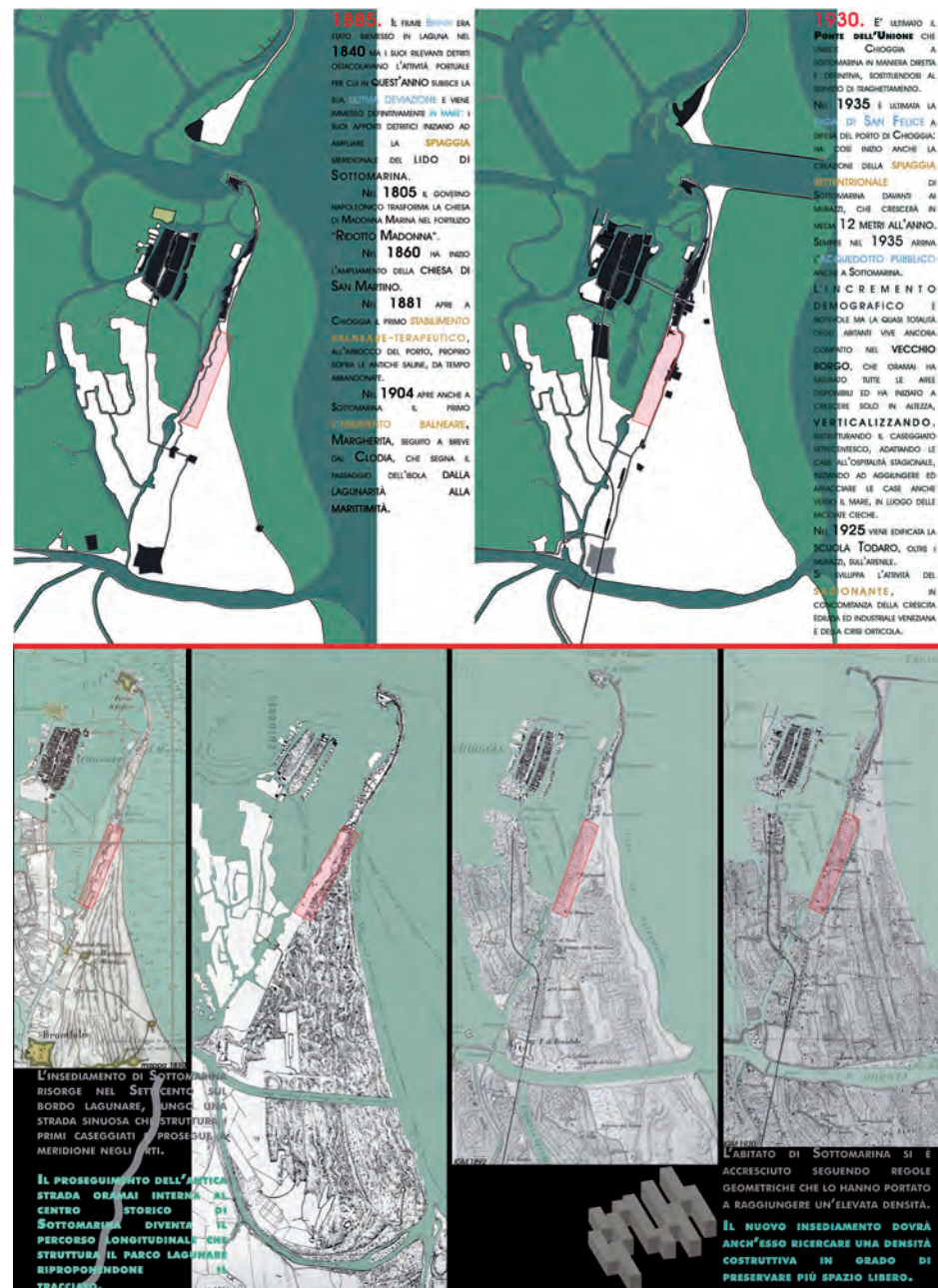
3_ Il litorale è stato per lungo tempo caratterizzato da un sistema dunale naturale, consolidato verso mare, proteggeva le terre dal suo impeto e tra le dune era possibile fare delle coltivazioni in modo riparato, sui pendii si poteva pascolare: così il progetto ripropone un sistema di 7 dune, orientate in maniera naturalistica ed estese per tutta l'area dell'intervento, a proseguimento delle tracce superstiti rimaste nell'area degli orti meridionali.

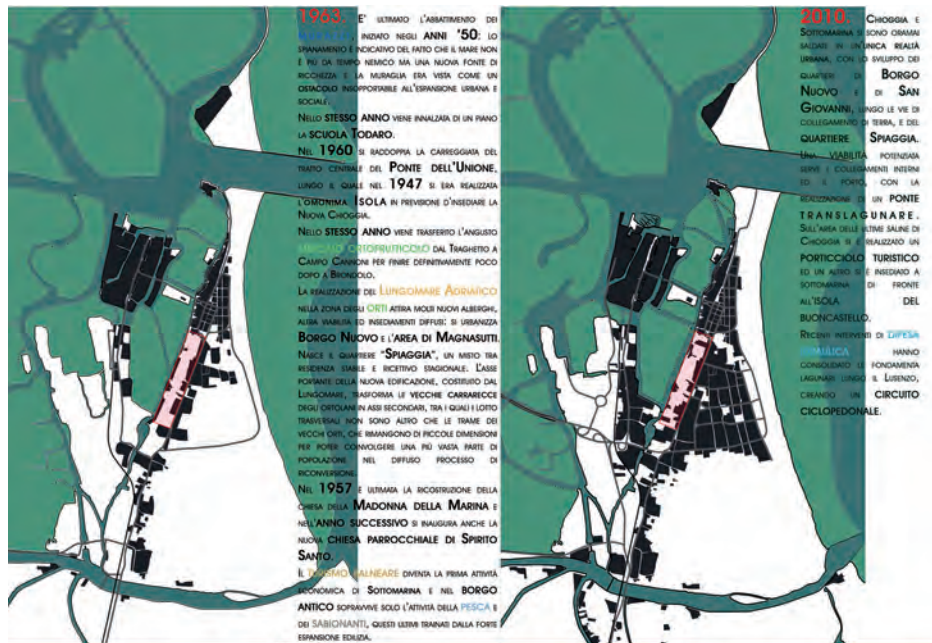
4_ Il paesaggio degli orti litoranei per primo si è sostituito a quello naturalistico delle dune, imponendo il suo disegno spianato, ordinato e parcellizzato: la memoria ancora presente delle trame degli orti semi-abbandonati si trasforma nel disegno delle parti pianeggianti del nuovo parco lagunare, integrandosi al tessuto residenziale.

5_ L'insediamento di Sottomarina risorge nel Settecento sul bordo lagunare, lungo una strada sinuosa che struttura i primi caseggiati e prosegue a meridione negli orti, come un cordone ombelicale: il proseguimento dell'antica strada, oramai tutta assorbita ed interna al centro storico, diventa il percorso longitudinale che struttura il parco lagunare, riproponendone il tracciato perduto.

6_ L'abitato di Sottomarina si è accresciuto seguendo regole geometriche che l'hanno portato a raggiungere un'elevata densità, stretto tra il mare e la laguna, ha cercato di non disperdersi in lunghezza: il nuovo insediamento dovrà anch'esso ricercare una densità costruttiva in grado di preservare più spazio libero possibile, considerato di nuovo una risorsa da preservare.

7_ La crescita del litorale e della conseguente attività balneare ha portato allo sviluppo di Sottomarina oltre il suo Borgo, con la tracciatura di nuovi sistemi stradali, dilagando verso il mare, contendendo la terra agli orti: l'accessibilità all'enclave dell'area dei Ghezzi dovrà avvenire con un sistema stradale trasversale e dendrico, mutuato direttamente da quello dei canali lagunari.





Conclusioni

Sono queste le connotazioni dei luoghi, ciò che rimane oltre la forma delle cose e le loro persistenze, ossia le denotazioni. Le tracce del passato che hanno condotto alla nostra realtà, che non è ovviamente istantanea bensì il risultato di una continua evoluzione. Gli stadi fondamentali di tale evoluzione si possono definire come i "caratteri dei luoghi". La traduzione iconica di questi caratteri, come si è fatto, consente di ricondurla ad una dimensione figurata ed attraverso questa ad una spazialità, che rimanda a quella originaria e che può consentire un confronto diretto con l'impiego progettuale. Si configura così una sorta di "analogia traslata" dei valori spaziali nella pratica progettuale di trasformazione dei luoghi.

Note

- 1 I. Calvino, *Lezioni americane*. Milano, Garzanti, 1988
- 2 G. Fabbri, *Architetture in luoghi limitati*, Città Studi, Milano, 1996;
- 3 S. Crotti, in *I territori abbandonati*, Rassegna n.42;
- 4 M. Augè, *Non luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993;

Didascalie

Fig. 1-4: Analisi cartografica del tratto meridionale di litorale di Sottomarina affacciato sulla laguna del Lusenzo, detto dei Ghezzi (ZaniratoStudio).

Bibliografia

- Kelvin, Lynch (1965-85), *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio.
- Alberto, Magnaghi (2001), *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Firenze, Alinea.
- Edoardo, Marini (1993), "Segni nel paesaggio", in *Spazio e società* n.63, pp 34-50.
- Christian, Norberg-Schulz (1982), *Esistenza spazio architettura*, Roma, Officina.
- Georges, Perce (1989), *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Franco, Purini (1989), "Il paesaggio della città", in *Sette paesaggi*, Milano, Electa.
- Ludovico, Quaroni (1972), *La torre di Babele*, Padova, Marsilio.
- Paul, Ricoeur, Franco, Riva (2018), *Leggere la città*, Roma, Castelvecchi.
- Marco, Romano (1993), *L'estetica della città europea*, Torino, Einaudi.
- Aldo, Rossi (1978), *L'architettura della città*, Milano, clup.
- Paolo, Sica (1991), *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, Laterza.
- Claudio, Zanirato (2012), *Luoghi e Connotazioni*, Bologna, pamphlet.
- Mirko, Zardini (1996), a cura di, *Paesaggi ibridi*, Milano, Skira.

Il progetto di architettura come interpretazione del paesaggio

Annarita Zarrillo

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottorando, ICAR 14, annaritazarrillo@gmail.com

Introduzione

In un contesto urbano sempre più congestionato dalla crescita edilizia incontrollata, il progetto di architettura deve riscoprire il suo ruolo interpretativo, prima che trasformativo, attraverso la conoscenza dei luoghi. Conoscere la città moderna e globalizzata significa tener conto della sua continua mutevolezza che la rende a volte incantevole e altre volte sgraziata nei suoi accostamenti contraddittori e paradossali.

La casualità è una sua caratteristica connaturata, che si manifesta nella continua mobilità sia degli utenti sia degli usi, non più immutabili come nella città storica, ma soggetti a cambiamenti nel tempo. Infatti nella città moderna quasi ogni funzione ha subito trasformazioni: l'edificio religioso, il palazzo storico, la scuola. Questa considerazione sta cambiando l'atteggiamento progettuale nei riguardi della città, spingendo il progetto architettonico e urbano ad assumere l'indeterminazione come principio di base. Dal bisogno di mobilità degli utenti ne consegue la necessità di creare connessioni e relazioni tra spazi collettivi e spazi privati. Questo sposta l'attenzione del progettista dagli edifici ai percorsi e agli spazi di relazione, cosicché la condizione urbana contemporanea abbia come elemento rappresentativo lo spazio delle infrastrutture, nodi di collegamento essenziali tra le varie parti. I nuovi spazi non hanno più carattere monotematico, sono progettati per potersi adattare a molteplici funzioni, sia contemporanee sia successive. Questi rispondono all'esigenza di nuove spazialità multifunzionali, nell'ambito di una architettura pensata, appunto, a prescindere dalla funzione. La città storica costituita da strutture fisse, ha lasciato il posto alla città contemporanea delle forme mutevoli. In essa l'architettura si manifesta, spesso, con interventi leggeri che mettono al primo posto la comunicazione, il simbolismo e al secondo l'edificio in sé. In questo contesto, il ruolo del progetto architettonico è quello di dare una lettura diversa dei luoghi, attraverso collegamenti inaspettati creati da strutture effimere, al limite tra immaginazione, intuizione e realtà materica. È questa una delle possibili applicazioni urbane di quelle strutture che hanno come caratteristiche principali la leggerezza e la flessibilità. Lo scopo di questa ricerca è dimostrare come le tensostrutture siano un utile strumento di rigenerazione degli spazi urbani in grado di rispondere alle esigenze di mutevolezza e multifunzionalità.

L' archètipo della tenda

La tenda è un riparo specializzato trasferibile e prefabbricato, tipico delle tribù pastorali transumanti dei deserti dell'Arabia, dell'Africa settentrionale e delle steppe dell'Asia centrale. Dal punto di vista statico, si distinguono in tende "proprie" e tende "improprie". Nelle prime la stabilità è ottenuta "tirando" longitudinalmente con delle funi (fissate a terra tramite picchetti) un tessuto di lana sostenuto da uno o più pali e controventato lateralmente con altre corde trasversali. Nelle seconde invece, il manto di copertura, di pelli o di stuoie non partecipa all'assetto statico, ma è appoggiato passivamente su una struttura interna di pali che lo tengono sollevato. La "tenda nera" dei Beduini d'Arabia è un esempio di tenda propria. Si tratta di un tessuto mobile di copertura (telo), di lana di capra o di cammello, che può essere arrotolato e trasportato. Per realizzarlo, sono cucite affiancate delle strisce di lana, larghe quanto il telaio che le ha prodotte e lunghe quanto la dimensione della tenda. Sui lati corti del telo sono poi fissate delle maniglie di legno per le funi di trazione da ancorare ai picchetti. In modo analogo sui lati lunghi le funi di controventamento, le cui trazioni devono essere però esercitate tramite una o più bande trasversali cucite in aderenza sotto il telo, per non strappare le connessioni tra le fasce. Tutto il peso del telo si scarica sui pali centrali, altri pali inclinati sul fronte e sul retro migliorano la stabilità del complesso.

Le tensostrutture nella storia

Le tensostrutture sono una evoluzione della tenda dei popoli nomadi. Nel corso della storia è possibile trovare degli esempi di come queste siano state utilizzate in contesti urbani: tende da circo (fig. 1-2), coperture per i mercatini (fig. 3-4), luoghi di esposizione (fig. 5-6), coperture fisse in vetro e acciaio (fig. 7-8-9).

Caratteristiche

Le tensostrutture fanno parte delle strutture spaziali di tipo membranale. In queste strutture predomina la più semplice delle sollecitazioni, ossia quella di trazione. Quindi il compito che sono chiamate a svolgere, ossia

il riporto a terra di forze applicate nello spazio, è assolto con una opportuna organizzazione di membrature lavoranti, in massima parte, a sollecitazioni di trazione e taglio. Le tensostrutture sono di solito collegate al terreno grazie a elementi di bordo o di contrasto nei quali sono presenti regimi di sollecitazione più complessi, dalla compressione semplice alla pressoflessione e talvolta anche alla torsione. In natura è possibile trovare un esempio di tensostrutture nelle tele tessute dai ragni che, in alcuni casi, sono strutture di grande interesse. Queste però non necessitano mai di membrature in compressione poichè anche negli appoggi, sfruttano solo ancoraggi a trazione.

Vantaggi nell'utilizzo delle tensostrutture

Leggerezza: il principale vantaggio delle strutture a membrana tesa è la il peso ridotto. Le forme precomprese della membrana, il minimo spessore e la distribuzione su grandi luci permettono la realizzazione di strutture delicate ma stabili.

Luminosità: l'utilizzo di materiali traslucidi offre l'opportunità estetica di progettare con luce naturale e artificiale. La quantità di luce che penetra attraverso la membrana dipende dal rivestimento e dal colore del materiale della membrana e può variare dal 10% al 40%.

Flessibilità: le tensostrutture non sono rigide ma assumono la forma più efficiente per le diverse condizioni di carico.

Ventilazione naturale: tensostrutture aperte possono essere utilizzate per ombreggiare e stimolare la ventilazione naturale.

Svantaggi nell'utilizzo delle tensostrutture

Unicità di ogni progetto: la forma di queste membrane deve essere calcolata per ogni progetto e, specialmente per quelli più complessi, può aumentare i tempi e i costi di produzione.

Problema di costo: il materiale non è costoso e la costruzione può essere semplice, ma poiché questi progetti sono unici, hanno bisogno di professionisti molto esperti.

Mancanza di indicazioni progettuali: la membrana è un materiale nuovo rispetto ai materiali comunemente usati come acciaio e cemento. Per

questo motivo, manca una solida guida per la progettazione.

Didascalie

Fig. 1: Circus Parade: Gibson & Company di Cincinnati, 1874, litografia a colori.

Fig. 2: Circus in Pittsburgh, Pensilvania, U.S.A, July 16th 1956.

Fig. 3: Shopping street in Taxco, Mexico.

Fig. 4: Street market in Casablanca, Morocco.

Fig. 5: Federal Garden Exhibition Cologne.

Fig. 6: Swiss Regional expo 1964 in Lausanne.

Fig. 7: Borough Market, London (1860).

Fig. 8: Andong Market, Korea.

Fig. 9: Yangdong Market, Korea.

Bibliografia

Hans-Joachim Schock (2001), *Atlante delle tensostrutture*, Torino , UTET.

Brian Forster, Marijke Mollaert (2007), *Progettare con le membrane*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli editore.

Sitografia

<https://www.teknoing.com/wikitecnica/progettazione-architettonica/tenda-progettazione/>

<http://www.scea.edu.mn/ckfinder/userfiles/files/3%20-%20urban%20regeneration%201%20-%20tensile%20structure.pdf>



Fig. 1



Fig.2

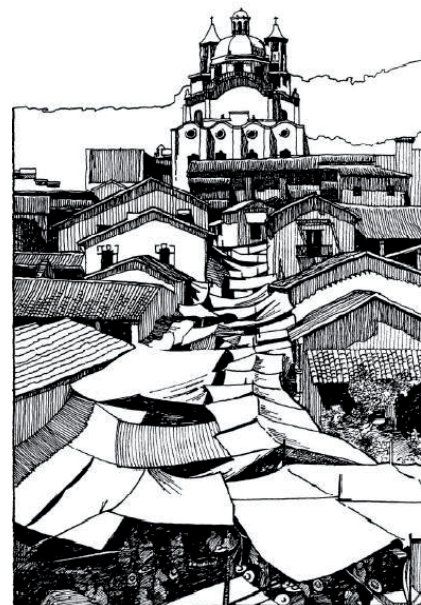


Fig.3



Fig.4

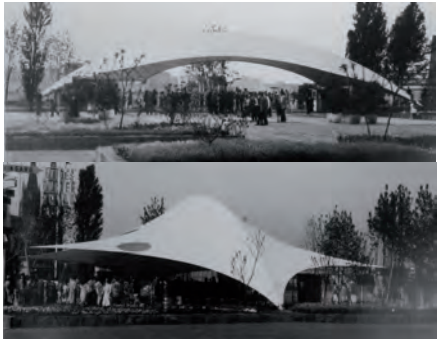


Fig.5



Fig.6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Le service à l'in de la cour du Forum

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,7} Patrimonio disperso

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,7} Patrimonio disperso

La sotto-sessione "Patrimonio 'disperso'" intende riflettere sulla possibilità di definizione di nuovi, possibili ordini che consentano di conferire forma alla dispersione della città nei territori periurbani. Le pratiche ricorrenti della sua costruzione non hanno finora riconosciuto la possibilità di definire nuove idee e nuove sintassi dello spazio aperto, capaci allo stesso tempo di costruire luoghi evocativi del suo carattere civile, o di riflettere sul possibile senso dei luoghi collettivi nella 'città in estensione', e di assumere allo stesso tempo l'inedita dimensione dilatata dei territori periurbani. Attraverso quali principi della composizione urbana e territoriale è possibile strutturare un'edificazione diffusa e spesso amorfa? Quale il ruolo degli spazi aperti nella costruzione di questa idea di città?

Francesca Belloni

A chi discende nello stesso fiume sopraggiungono acque sempre nuove

Marino Borrelli

Quartieri giardino con nucleo produttivo. Reinsediamento di residenze e aziende florovivaistiche nella piana di Pompei

Marco Burrascano

La città-paesaggio del Novecento

Nicola Campanile

Il dispositivo del vuoto urbano come principio di costruzione della città aperta

Luigi Cimmino

Tra mischbebauung e centuriatio: un'ipotesi di riassetto nella piana campana

Gianluca Cioffi

Patto Città Paesaggio

Alessandra Como

MAC - Monteruscello AgroCity, un progetto per il paesaggio urbano e rurale

Emilia Corradi, Elena Scattolini

Interpretazioni complementari tra astrazione dei saperi e concretezza del progetto

Isotta Cortesi

Il paesaggio al centro per una trasformazione responsabile

Paola Veronica Dell'Aira

Dispersione connettiva

Lorenzo Di Stefano

La costruzione dello spazio aperto

Marianna Frangipane

Città e paesaggio. Nodi di progetto condiviso tra Corvetto e Chiaravalle

Andrea Gritti

Il destino delle macerie

Maurizio Meriggi

Progettare e tutelare gli insediamenti rurali nella città futura

Marco Stefano Orsini

Ridensificare o riSensificare? Alcuni temi di ricerca per ripensare lo spazio aperto della città periferica

Alessandro Raffa

Mappare/interpretare. Per un nuovo sguardo sul patrimonio coloniale in Libia

Carlo Ravagnati

Corpi scaduti. La cadaverizzazione della città negli studi di analisi urbana

Salvatore Rugino

Un nuovo paesaggio tra cultura, natura e tempo

Donatella Scatena

Natura urbana a Vilnius. Il patrimonio edilizio del Modernismo baltico nel suo rapporto con lo spazio collettivo

Luisa Smeragliuolo Perrotta

La misura della città come tema di progetto: il caso studio di Paestum

A chi discende nello stesso fiume sopraggiungono acque sempre nuove

Francesca Belloni

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, ricercatore universitario, ICAR 14, francesca.belloni@polimi.it

Il lavoro di ricerca sul territorio ticinese, nella sua estensione dal Lago Maggiore alla confluenza del Ticino nel Po¹, ha rappresentato l'occasione per la costruzione di una modalità di analisi in grado di intessere relazioni dirette con il progetto e ha permesso la messa a punto di alcuni dispositivi critici essenziali per i progetti sviluppati su quest'area.

Non solo. L'atto stesso del progetto, il suo farsi, e l'attività poetica intrinsecamente legata alla produzione del pensiero attraverso il progetto hanno costituito uno strumento essenziale per la messa a punto della ricerca stessa. Lo svolgersi contestuale di analisi e progetti, in termini di interdipendenza e al contempo di relativa autonomia, ha prodotto un laboratorio all'interno del quale è stato possibile sperimentare differenti ipotesi di intervento e individuare fatti ricorrenti.

Numerosi progetti di laurea, svolti contestualmente alle fasi della ricerca, si sono rivelati di fatto non tanto un momento di verifica di alcune ipotesi interpretative del territorio ticinese e della sua lettura, quanto piuttosto strumenti conoscitivi capaci di individuare elementi di complessità e di ricondurli a disegno².

La tradizione disciplinare da cui discende questa sperimentazione, costruita sull'interdipendenza di analisi e progetto e sul rapporto tra didattica e ricerca, fa capo a un'esperienza assai nota che è quella svoltasi in ambito milanese tra il 1968 e il 1971 nei gruppi di ricerca su Milano, Pavia e Alessandria diretti da Aldo Rossi; ci si riferisce in particolare ai risultati, mai pubblicati in forma compiuta se non per alcuni esiti progettuali, di coloro che lavorarono su Pavia³. A questo si sovrappone e si intreccia il lavoro su un ambito territoriale in qualche modo prossimo e per certi versi simile a quello oggetto della ricerca qui presentata, svolto da Aldo Rossi sugli insediamenti del Canton Ticino, ritenuti particolarmente significativi poiché in quei «paesi [...] l'evoluzione della storia è più lenta e sospesa che nelle città. [...] l'ambiente sono le cose costruite»⁴. Proprio questa attenzione particolare per le 'cose costruite' ha permesso di ricomporre i fili di un discorso disciplinare che ha costituito un riferimento necessario per l'avanzamento del lavoro.

A partire da tali considerazioni, è difficile quindi e forse riduttivo dare una definizione univoca di patrimonio, soprattutto se lo si considera sia

sotto il profilo materiale sia sotto quello immateriale e ancor di più se si ritiene che questi due ambiti, apparentemente di facile distinzione, siano correlati o addirittura in parte coincidenti e in qualche modo sovrapposti.

La nozione di patrimonio (non tanto e non solo in termini fisici) si alimenta delle capacità previsionali del progetto, dal momento che l'architettura stessa e l'atto performativo che essa opera nei confronti della realtà tende al futuro, con uno sguardo rivolto al passato, entro i limiti e i vincoli della condizione presente. Il progetto e la teoria – intendendo il primo come espressione concreta dell'architettura e la seconda come suo necessario sistema di riferimento – sono infatti, per loro stessa natura, strumenti di conoscenza e di trasformazione degli ordini fisici attraverso i quali operano e consentono di produrne una ri-significazione a lungo termine.

In questa accezione, la costruzione del territorio ticinese e i fatti che lo contraddistinguono sono l'esito di un processo di lungo periodo che si è tentato di identificare nei suoi caratteri essenziali ricorrendo in via ipotetica alle categorie del 'continuo' e del 'discreto'⁵ che, introdotte con funzione eminentemente strumentale, hanno consentito di far luce sui motivi strutturali della ricca fenomenologia formale delle terre del fiume. Riconoscendo la portata in un certo senso limitata di questa classificazione analitica bipolare e ammettendo che, pur nella loro molteplice possibilità combinatoria, tali classi non possano esaurire la complessità del reale, si è tuttavia supposto che fossero in grado di orientare il percorso conoscitivo, svelando i caratteri degli oggetti indagati e mettendone in luce gli scarti, le incongruità e le divergenze rispetto all'apparato analitico scelto. Applicando all'analisi territoriale tali nozioni, tipicamente filosofiche e largamente in uso in ambito matematico, si è voluto sfruttare l'intrinseco dualismo esistente tra questi concetti per svelare i caratteri di due differenti e antitetiche modalità di occupazione del suolo che, nel secolare svolgersi della storia del fiume, si sono avvicinate e talvolta sovrapposte.

Se, infatti, da un lato, la regione ticinese, con i sistemi insediativi discreti delle circoscrizioni militari longobarde e franche prima e del sistema de-

vozionale dei santuari mariani lungo la sponda piemontese o delle ville di delizia poi, si connota come una struttura discontinua, l'equilibrio dei diversi elementi fisici e antropici, ricomposti all'interno dei reticoli centuriali romani, produce un'evidente compiutezza formale, confermata o modificata in funzione di sistemi insediativi differenti.

All'interno di questo quadro composito, l'adozione di tali principi elementari, capaci di ricondurre la molteplicità formale del territorio a una sintassi controllabile e trasmissibile, nonché di tradurla in un codice compatibile con gli strumenti dell'architettura, ha significato formulare un'ipotesi interpretativa e operativa al contempo per poi sperimentarla nella pratica.

A partire da tali considerazioni, il territorio ticinese è stato interpretato come un possibile ancorché provvisorio 'luogo di progetti', attraverso i quali si precisa l'idea architettonica su cui si costruisce il paesaggio fluviale e si chiariscono le ragioni della articolata fenomenologia formale delle terre del fiume.

Questo facendo propria la lucida visione di Richard, giovane protagonista de *L'incognita* di Broch, rispetto ai limiti della conoscenza umana, intrinsecamente deduttiva e provvisoria, per riflettere sull'uso degli strumenti d'indagine, sulla dinamica sottesa alla loro scelta rispetto alla totalità dei fenomeni implicati nella ricerca e al loro impiego in campo architettonico⁶.

Se infatti si ammette che la pratica conoscitiva in architettura si componga di teoria – attraverso la quale vengono precisate alcune 'cognizioni' disciplinari – e di progetto, in questa particolare esperienza didattica e di ricerca i progetti hanno rappresentato i necessari momenti di definizione sintattica degli strumenti conoscitivi, mostrando come il loro statuto costitutivo sia in prima istanza di tipo empirico svolto su basi logiche. Nell'arco di circa cinque anni, una ventina di progetti di laurea⁷, al di là delle specifiche differenze nell'individuazione delle aree di progetto e delle occasioni funzionali, hanno contribuito a definire una sorta di 'potamologia' architettonica – riferendosi all'uso di tale termine nella duplice accezione di discorso e di racconto, di logica e di argomentazione –; se infatti il fiume si appalesa come pretesto conoscitivo, la costruzio-

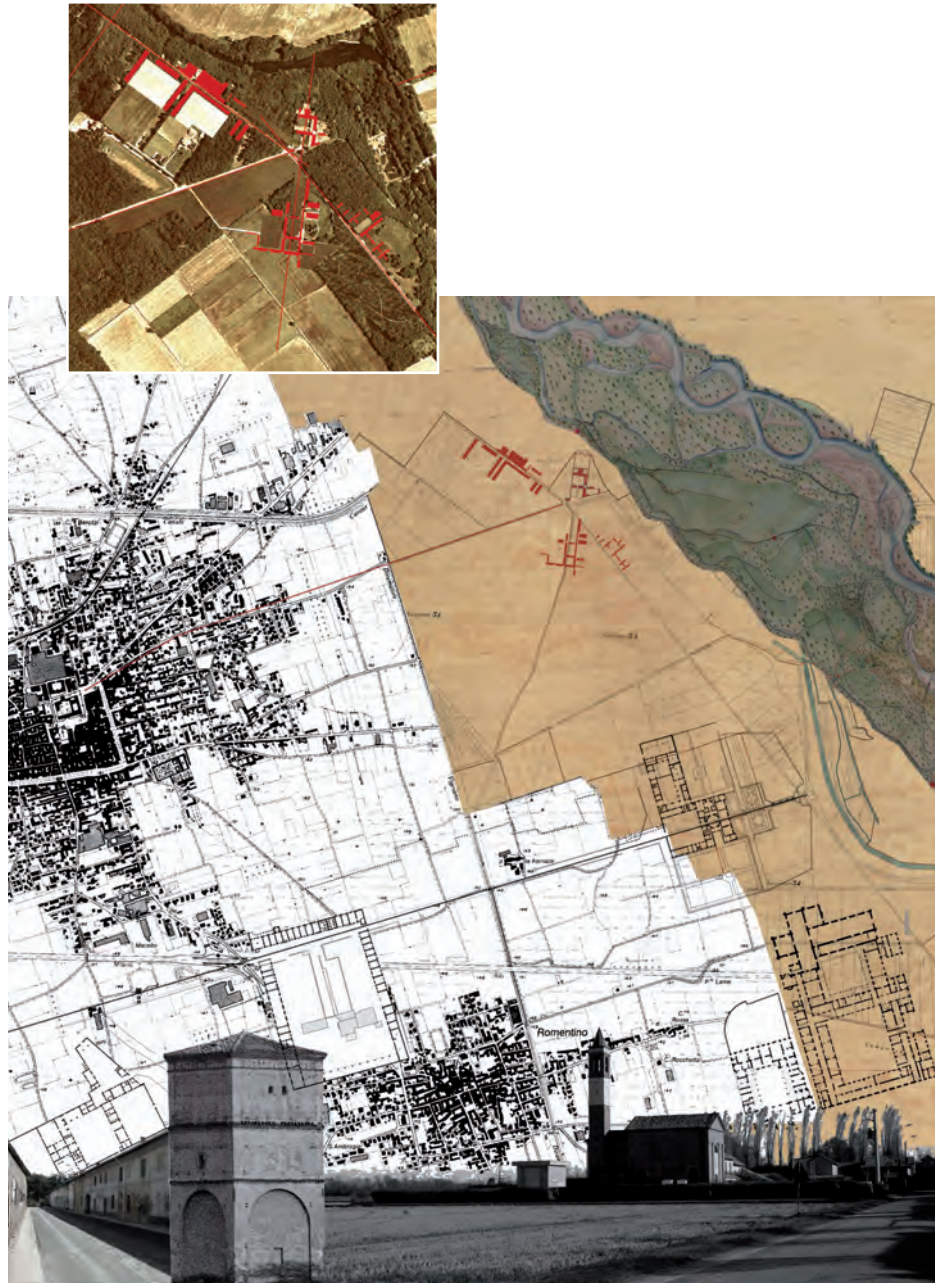
ne di questa potamologia svela le ragioni geologiche, topografiche e morfologiche della valle e contemporaneamente individua il loro valore all'interno delle molteplici relazioni tra le forme del fiume e le forme dell'architettura.

La specificità del progetto per un Centro di ricerca agraria sviluppato a Villa Fortuna, sulla sponda ticinese, è stata di mettere in scena in maniera esemplare, qui più che altrove, una modalità di appropriazione dei luoghi che si compie attraverso il reciproco scambio tra costruito e disegno del suolo; in particolare il progetto mostra la compresenza e la sovrapposizione dei due ordini del 'continuo' e del 'discreto' a livello di impianto generale non meno che negli elementi particolari. Il progetto recupera dalla villa esistente la capacità di organizzare in un luogo chiaramente riconoscibile un insieme di spazi e di edifici autonomi e indipendenti: la costruzione per sistemi discreti, tra loro giustapposti secondo un principio paratattico, ritrova il principio insediativo 'continuo' tipico dell'impianto centuriato e delle grandi corti rurali di pianura.

A partire da un sistema di occupazione del suolo analogo, il progetto per un Centro di Etica Ambientale a Morimondo fa proprie le peculiarità insediative dell'abbazia e, riferendosi al modello consolidato dei tipi conventuali, ipotizza la costruzione di una nuova corte maggiore che ricomprende, per forma e dimensioni, l'impianto dell'edificio esistente e si pone in relazione con l'insediamento di Morimondo nella sua specificità territoriale, come particolare declinazione del tema dell'edificazione del terrazzo fluviale. Il nuovo impianto mostra inoltre in modo evidente le caratteristiche insediative dell'intera Morimondo, costruita dalla giustapposizione paratattica di due ordini autonomi: quello del complesso Abbaziale di Santa Maria Nascente e Sant'Ambrogio e quello della grangia contigua.

Il progetto per l'area della stazione di Vigevano traduce la volontà di interpretare un'interruzione della struttura urbana – tipica per altro di molte città contemporanee – attraverso un vuoto, testimone di relazioni perdute e di connessioni interrotte, traccia fisica di fatti tecnici che hanno ormai perso il loro ruolo funzionale; in questo caso particolare si tratta del raddoppio della linea ferroviaria Milano-Mortara e del suo interrimento





in questo tratto. Il progetto si attesta in prossimità della parte più recente dell'edificato, quella a sud-est, nel tentativo di confrontarsi direttamente con l'ambito di più difficile lettura e ri-significare un segno fisico esistente. Esso lascia inalterata la porzione a ridosso della città vecchia a nord-ovest, istituendo con essa una relazione indiretta, mediata dal grande vuoto. L'asse generatore dell'impianto è rappresentato dall'ex sedime della ferrovia che, interrata, libera la città di un confine fisico già per altro oltrepassato; è un asse sul quale il progetto potrebbe idealmente proseguire all'infinito confrontandosi, di volta in volta, con differenti parti di città. Proprio per questo il progetto aspira a una sorta di monotonia insistita, tradotta nella ripetizione di edifici in linea e a blocco che alternandosi precisano il principio insediativo, variandolo a un tempo.

Il progetto per una Casa dello studente a Pavia, lavorando in tre differenti zone del settore est, si sviluppa a partire dall'ipotetica prosecuzione fino ai bastioni spagnoli del primo decumano a sud di quello massimo, con l'intenzione di svelare le regole implicite di costruzione di questa parte di città. L'orientamento e la giacitura di tale asse consentono di operare una ideale sezione sulla complessità altimetrica, tipologica e morfologica della città, mostrandone la struttura e le regole costruttive. A partire da tale atto conoscitivo, il progetto si compone di tre interventi 'discreti', cioè non fisicamente connessi tra loro, ma logicamente partecipi dello spazio urbano 'continuo' e collegati da un unitario principio insediativo. Il primo, forse quello di maggior interesse, si confronta con la serie di frammenti dei due nuclei conventuali ormai abbandonati dell'isolato doppio di Santa Mostiola e di San Dalmazio. Il progetto si propone di stabilire una regola di edificazione che, ricomprendendo il 'vecchio', sia in grado di attribuirgli un nuovo significato; diventa misura delle relazioni (tra vecchio e nuovo), non accontentandosi di confermare o dar seguito alle norme esistenti, ma tentandone una trascrizione che diventi ragione del nuovo, che chiarisca lo sviluppo logico della composizione.

In questo caso specifico, come in quelli precedenti⁸, il progetto costituisce una forma ipotetica di sperimentazione, contribuendo alla costruzione di una storia parallela rispetto a quella scritta dal fiume.

L'attenzione, su cui si soffermava Rossi, per le 'cose [già] costruite' (qui

e altrove) si confonde e si sovrappone con l'atto costruttivo intrinseco al progetto stesso, con il suo farsi strumento di analisi restituendo all'apparato di ricerca le conoscenze acquisite sotto forma di dispositivi analitici, a mostrare la possibilità di leggi diverse (o quantomeno complementari) e la loro progressiva messa a fuoco. Per certi versi i progetti stessi sono architetture (pur non-costruite) che attribuiscono senso alle architetture costruite della valle, le riconducono a 'disegno', ne 'dispiegano' la forma, svelandone le ragioni.

Note

¹ Francesca, Belloni (2009), *Territori e architetture del fiume. Il Ticino dal Lago Maggiore al Po*, Milano, Lampi di Stampa-Libraccio.

² Si vuole in questo caso riferirsi a quanto afferma Aldo Rossi circa il rapporto tra teoria dell'architettura e teoria della progettazione: «Noi ci dobbiamo ora chiedere quali sono le implicazioni di questo processo conoscitivo, di questa analisi, e quali sono in generale i contributi che una teoria dell'architettura reca alla progettazione. In altri termini qual è la rilevanza, il valore che la conoscenza di alcuni principi ha per progettare? Io credo che si possa rispondere, in prima approssimazione, trattarsi di due momenti dello stesso processo, e cioè che effettivamente quando noi progettiamo, conosciamo, e quando noi ci avviciniamo a una teoria della progettazione tanto più definiamo una teoria dell'architettura. In questo senso tutti gli architetti antichi e moderni hanno portato avanti analisi e progettazione nei loro scritti e nei loro progetti a un tempo». Aldo, Rossi (1968), "Architettura per i musei", in Guido, Canella *et al.*, *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo.

³ È del 21 dicembre 1973 la *Bozza per il libro sull'architettura della città di Pavia* che avrebbe dovuto trattare dell'architettura di Pavia esponendo i principi metodologici applicati nella fase di ricerca per far seguire nei capitoli successivi alcuni saggi di lettura iconografica della città, un catalogo ragionato dei principali edifici e spazi pubblici, concludendo con un capitolo dedicato all'abitazione e una bibliografia ragionata. In merito ai medesimi temi si ricorda: Antonio, Monestiroli (1973), "Pavia: storia e progettazione della città" in *Edilizia Popolare*, n. 113, luglio-agosto 1973, pp. 67-80. Negli stessi anni inoltre, nell'ambito di estese rassegne sulla produzione universitaria italiana, *Lotus* e *Controspazio* pubblicano alcuni progetti dei gruppi di ricerca diretti da Aldo Rossi a Milano: *Lotus*, n. 7, 1970; *Controspazio*, n. 9, settembre 1971; *Controspazio*, n. 5-6, maggio-giugno 1972 (numero monografico dedicato alla ricerca progettuale nelle Facoltà di architettura italiane); *Controspazio*, n. 6, dicembre 1973 (numero monografico dedicato alla XV Triennale, Sezione Internazionale di Architettura).

⁴ Aldo, Rossi; Eraldo, Consolascio; Max, Bosshard (1985), *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Milano, Clup, p. 12.





⁵ «[...] Il discreto è legato all'isolamento, alla separabilità degli oggetti e dei fenomeni, alla possibilità di fissarli per mezzo di simboli in una comprensione individuale e collettiva. [...] Il continuo è legato alla possibilità di variazioni arbitrariamente piccole di questa o quella caratteristica, all'assenza di frontiere nette, di salti, alla connessione, ecc. [...]». Jurij, Ivanovi Manin (1978), "Continuo/discreto", in Ruggiero, Romano (a cura di), *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Giulio Einaudi Editore, p. 935.

⁶ «Questa è la condizione del mondo, e Richard lo sapeva bene da tempo immemorabile [...]; e l'orgogliosa soddisfazione con cui constatava che l'immagine del mondo era incerta ed in ogni momento mutevole, gli sembrava pura conseguenza delle proprie cognizioni scientifiche, dei propri studi precisi nel campo della fisica». Hermann, Broch (1933), *Die unbekannt Grösse*, Berlin, Fischer.; trad. it. (1962), *L'incognita*, Milano, Lerici.

⁷ *Laboratorio di Progettazione dell'Architettura 1 e 2*, Laurea Magistrale in Architettura, Facoltà di Architettura Civile, Campus Bovisa, Politecnico di Milano, aa.aa. 2005/06-2010/11, professore titolare Rosaldo Bonicalzi; in realtà i primi progetti di quello che diventerà il laboratorio sperimentale sul territorio ticinese sono di qualche anno precedenti e rappresentano i risultati del lavoro svolto sul settore est di Pavia all'interno del *Laboratorio di Progettazione III*, aa.aa. 2001/02-2002/03. Cfr. Rosaldo, Bonicalzi (2003), *Progetti per Pavia*, Milano, Libreria Clup.

⁸ Alcuni dei progetti qui ricordati sono di prossima pubblicazione in: Francesca, Belloni; Francesco Bruno (2019), *Falso Movimento. Progetti e architetture tra cambiamento e fissità*, Valeria, Lattante (a cura di), Milano Libraccio Editore.

Didascalie

Fig. 1: *Pavia. Casa dello studente*, studenti E. Bagarotti, F. Belloni, A.L. Brambilla, rel. R. Bonicalzi, correl. V. Petrini, Politecnico di Milano, a.a. 2002/03; prospettiva del progetto per l'isolato di Santa Mostiola e San Dalmazio.

Fig. 2: *Un progetto per la Valle del Ticino. Villa Fortuna*, studenti V. Lattante, L. Mirarchi, rel. R. Bonicalzi, correl. G. Motta, Politecnico di Milano, a.a. 2005/06; inserimento del progetto sulla fotografia aerea e montaggio del progetto, dei riferimenti architettonici e delle immagini dell'area di progetto sulla cartografia attuale e storica.

Fig. 3: *Morimondo. Centro di etica ambientale*, studente M.V. Ponzetta, rel. R. Bonicalzi, correl. F. Belloni, Politecnico di Milano, a.a. 2008/09; planimvolumetrico di progetto con indicazione delle giaciture territoriali, riferimenti tipologici e prospetto sud.

Fig. 4: *Un progetto per l'area della stazione di Vigevano: nuove condizioni di accessibilità e nuovi ruoli funzionali*, studenti M. Galimberti, Ol. Massetti, rel. R. Bonicalzi, V. Donato, Politecnico di Milano, a.a. 2007/08; tavola sintetica dei riferimenti di progetto e pianta dei piani terra.

Quartieri giardino con nucleo produttivo Reinsediamento di residenze e aziende florovivaistiche nella piana di Pompei

Marino Borrelli

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore ordinario, ICAR 14, marino.borrelli@unicampania.it

Premessa

Il termine patrimonio nell'ambito città/paesaggio inteso nella sua definizione più ampia ed estensiva ricomprende sia i territori antropizzati che quelli antropizzabili che abbiano un valore e che siano di interesse per l'uomo. In questo quadro ampio è necessario operare alcune riduzioni e parzializzazioni progressive del campo di indagine nella individuazione di obiettivi, temi e sintesi progettuali. La politica dovrebbe individuare gli ambiti di intervento chiedendo agli architetti di operare una classificazione dei temi e dei programmi da sottoporre al progetto, tenendo conto del senso e dell'importanza che nella dialettica analisi/progetto hanno i concetti di valore e qualità del patrimonio. I tre ambiti della città/paesaggio, quello antropico, quello naturale e quello costruito vanno costantemente valutati secondo il metro del valore che hanno per l'uomo e conservati o accresciuti secondo il massimo della qualità ottenibile con lo strumento del progetto. Non è un caso infatti che la Risoluzione del Consiglio del 12 febbraio 2001 sulla qualità architettonica dell'ambiente urbano e rurale definisca al punto a e b che “l'architettura è un elemento fondamentale della storia, della cultura e del quadro di vita di ciascuno dei nostri paesi, che essa rappresenta una delle forme di espressione artistica essenziale nella vita quotidiana dei cittadini, che costituisce il patrimonio di domani e che la qualità architettonica è parte integrante dell'ambiente tanto rurale quanto urbano”. Il lavoro di ricerca che si intende presentare è un esempio di riqualificazione e valorizzazione del patrimonio residenziale, paesaggistico e produttivo della piana di Pompei. L'area di intervento, al di sotto della linea del fiume Sarno, ha da tempo una importante potenzialità produttiva nel settore florovivaistico, una vocazione residenziale al servizio del comparto produttivo ed è soggetta ad un grande rischio idrogeologico, dannoso per entrambe le attività antropiche, costituito dalle periodiche esondazioni delle acque malsane del fiume. La ricerca mette a sistema le due funzioni con un meccanismo perequativo e irregimenta il percorso del fiume preservando i territori circostanti. Il programma di progetto mira a ridare qualità e quindi valore al comparto produttivo e residenziale, oggi spontaneamente e malamente integrati, progettando n aziende florovivaistiche

dotate di residenze per il personale lungo i lati dell'area dell'azienda secondo un più ampio planivolumetrico studiato per l'intera zona.

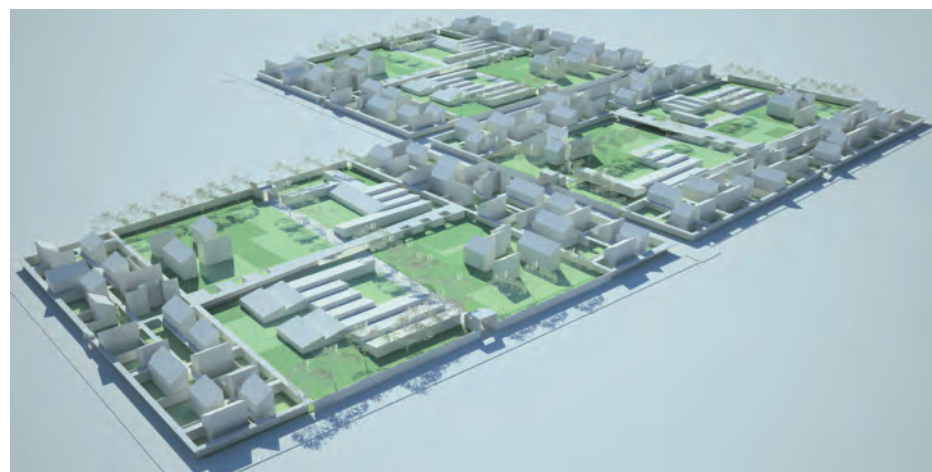
La ricerca

Il meccanismo di crescita, pianificato e non, delle nostre città ci ha portato oggi ad un eccessivo consumo di suolo e alla progressiva copertura di un'alta percentuale della superficie di molte zone periurbane che, nei casi limite di città come Napoli e Milano¹, si sono espanse ben oltre la soglia del 60%. Secondo le stime dell'Ispra a partire dalle rilevazioni del 1956, anno in cui era attestato al 2,8%, il consumo di suolo ha superato negli anni '90 la soglia del 6,0% e dal 2013 ha infranto anche il limite del 7%. Le regioni in cui il consumo di suolo ha raggiunto i picchi percentuali più alti (rif. 2013) sono nell'ordine Lombardia 9% 12%, Puglia 8% 11%, Veneto 8,5% 10,5% e Campania 7% 10%. E in queste zone non meno allarmanti sono i dati sul consumo di suolo pro capite che è raddoppiato negli ultimi cinquant'anni: 170 mq per abitante nel 1956, 303 mq/ab nel 1996 e 343 mq/ab nel 2010. Queste rilevazioni ci segnalano in modo evidente che la tendenza al consumo di suolo non conosce flessione, nemmeno in periodi di crisi o di limitata espansione economica. Vi è, quindi, la necessità di giungere ad una inversione di tendenza prima che massa edilizia superi la reale capacità di assorbimento del territorio, provocandone la sua irreversibile frammentazione e compromissione. La ricerca universitaria che affronta operativamente il tema delle città in estensione deve, in prima battuta, chiarire se è vero che ogni tipo di attività edilizia abbia ricadute negative sul territorio e sull'ambiente, e valutare poi se sia indispensabile fermare il ciclo edilizio oppure modificarne in modo sostanziale finalità e strategie verso una rigenerazione sostenibile delle parti compromesse. Certo è che, tra tutti i possibili usi del suolo, quelli naturali e seminaturali/agricoli non hanno la stessa ricaduta negativa sul territorio di quelli che invece implicano una ampia trasformazione artificiale, industriale, infrastrutturale e residenziale del suolo tipica delle zone di espansione intorno alle città, dove la crescita non pianificata e illegale è stata causa di un significativo saccheggio del territorio, del suo disordine, della proliferazione di insie-

me urbani di scarsa qualità e del sovvertimento dei cicli produttivi, del ciclo delle acque e dei rifiuti, creando tra questi commistioni sorprendenti e pericolose oltre che l'arretramento delle campagne e la limitazione dei suoi usi. E', quindi, evidente che si debba mettere un freno alla saturazione edilizia ed al disordine territoriale, soprattutto in quelle regioni dove la crescita storicamente si è affiancata ad una pessima qualità del costruito. Il quadro che emerge con una certa evidenza è quello di una vergognosa devastazione che, a partire dagli anni cinquanta ha trasformato le pianure intorno a Napoli, un tempo meravigliosi giardini agricoli, inquadrati nel disegno regolare della centuriazione, in una conurbazione di edifici e rottami edilizi, privi di carattere e della necessaria qualità derivante dall'applicazione di regole e di un disegno pianificato. La ricerca si propone, quindi, di progettare una inversione di tendenza verificando tra le varie possibilità se esista, anche per gli ambiti della città in estensione, una modalità di contenimento della crescita urbana e del consumo di suolo attraverso la contrazione e l'arretramento dell'attuale massa residenziale da realizzare con ampie operazioni di rigenerazione urbana e territoriale che siano coerenti con le vocazioni produttive delle aree circostanti e il più possibile sostenibili anche da un punto di vista economico e ambientale. Uno degli interventi di prima scelta per le zone degradate e sature della città in estensione potrebbe essere quello di recuperare il suolo liberandolo dall'edilizia scadente, concentrando l'aliquota residenziale in insiemi più compatti e densi, confermando quantitativamente le cubature esistenti con piccoli premi di superficie, integrando opportunamente nelle parti residenziali tutte quelle attività produttive esistenti non dannose così come è accaduto per secoli nella pianura campana dove, nella maggior parte dei casi, persiste, anche se in spazi residuali, una importante produzione di carattere agricolo. In questo modo si potrebbe ridurre progressivamente l'occupazione di suolo e lo spreco interstiziale, risanare l'ambiente orientando il ciclo edilizio non più verso l'aggiunta progressiva di cubature ma nella risistemazione e nel riassetto dell'esistente secondo modalità più sostenibili e progettate. Un piccolo premio di cubatura, valutato nella misura del 5- 10%, può essere poi consentito solo nell'ambito di un equilibrato

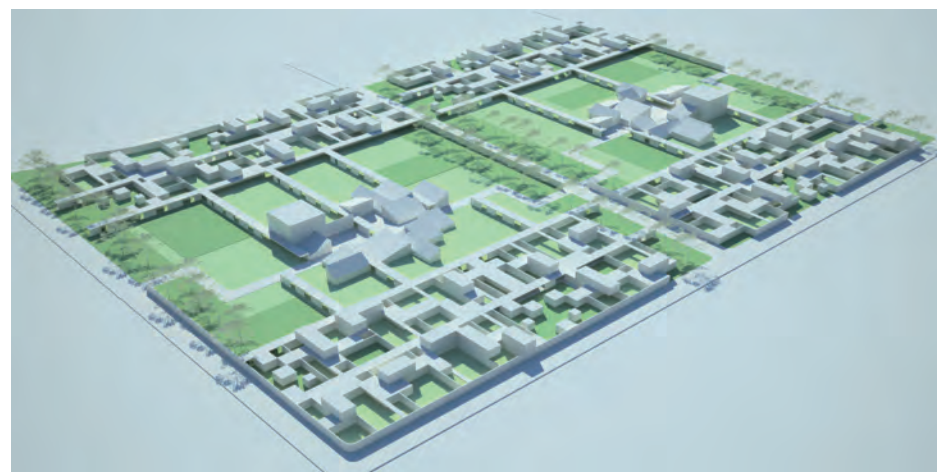
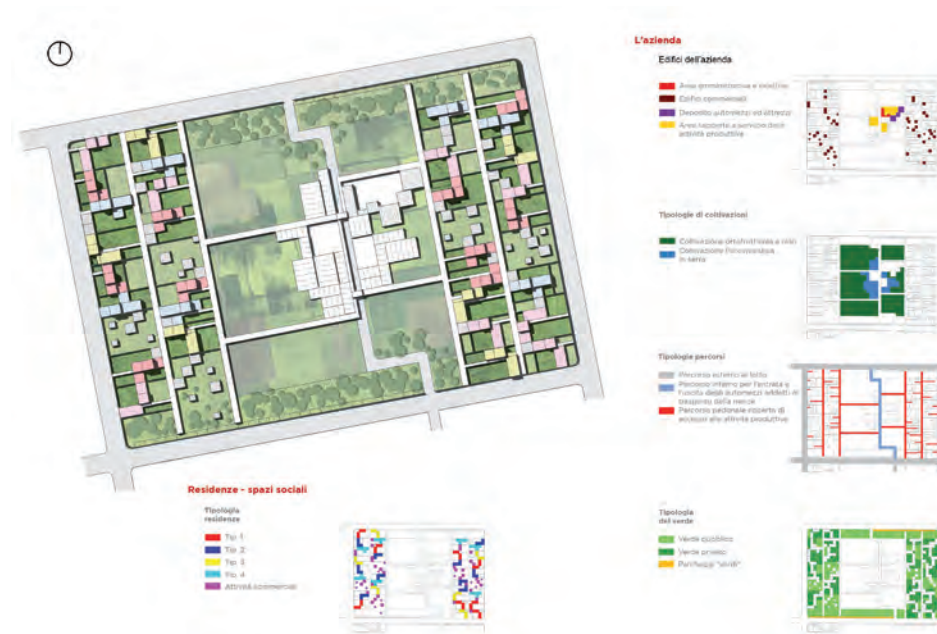
meccanismo perequativo che privilegi anche la qualità dell'architettura così come definita nella risoluzione del 12 febbraio 2001 del Consiglio dell'Unione Europea sulla "qualità architettonica dell'ambiente urbano e rurale (2001/C 73/04)". Le attività produttive non inquinanti al contorno potrebbero, in questa ipotesi, fungere da traino al risanamento dell'edilizia e del territorio e nell'ambito dell'azione di rigenerazione stessa si potrebbe anche affrontare il problema della messa in sicurezza dei suoli dai rischi ambientali ed idrogeologici. Nel caso di studio e anche più in generale, perequazione e rigenerazione territoriale potrebbero essere strumento e finalità per quei progetti di riassetto del territorio che siano realmente partecipati con i proprietari delle abitazioni e delle le piccole realtà produttive di un ampio comparto urbano. Nell'ambito di questa ricerca sulle città del bacino del fiume Sarno, si è scelto di effettuare una applicazione pratica su di una porzione del territorio di Pompei a valle del fiume Sarno che ben si presta ad operazioni di rigenerazione in accordo con le premesse fatte. La zona in questione, a sud delle direttrici est/ovest della ferrovia e dell'autostrada Napoli-Salerno e del bacino del Sarno, si presenta come una piana urbanizzata spontaneamente, priva di gran parte della infrastrutturazione primaria e secondaria, con una edilizia di recente costruzione costituita da bassi volumi di pessima qualità, disposti prevalentemente lungo piccole strade perpendicolari al fascio della Napoli Salerno. Dalle tavole di analisi emergono alcuni dati quantitativi particolarmente interessanti di questa parte di Pompei: le case ad un livello fuori terra hanno una superficie di circa 64.000 mq, quelle a tre livelli di circa 46.000 mq mentre quelle a due livelli, che sono la maggioranza sviluppano una quadratura complessiva di 151.000 mq. La superficie complessiva dell'area coperta da serre ammonta invece a circa 455.000 mq e rappresenta quasi un sesto della superficie totale dell'area. Considerevole è anche la restante parte di suolo che è utilizzata per le coltivazioni all'aperto. Il settore florovivaistico in questa zona, anche se non esplicitamente pianificato, progettato e organizzato in modo unitario come azienda, rappresenta comunque l'attività produttiva primaria e può assumere un deciso ruolo guida nel riassetto complessivo del comparto perequativo prescelto. I tre temi di progetto individuati





per questa parte di territorio sono quindi nell'ordine: l'assetto di un tratto del bacino del fiume volto a scongiurare l'elevata pericolosità idraulica nel tratto che va dalla Cartiera al confine con Castellammare, frequentemente interessato da significativi fenomeni esondativi e la conseguente messa in sicurezza e la bonifica dell'area; la ricostruzione dell'edilizia residenziale di scarsa qualità e priva delle necessarie infrastrutture in micro unità di vicinato; Il reimpianto nei quartieri di ampi giardini produttivi. Nel dettaglio per le aree fluviali si è studiato un grande parco nel quale sono integrati, assecondando la mappa del rischio, alcuni bacini di espansione utili a contenere i frequenti flussi esondativi del fiume. Le vasche non sono trattate, come spesso avviene, come semplici depressioni legate da una rete di canali di deflusso, ma come un delicato sistema semi fluviale/lacustre in cui sono messe a dimora alcune essenze che esplicano una vantaggiosa attività di fitobonifica, che ben si adattano a suoli che non producono culture destinate alla catena alimentare come questi a sud di Pompei, recentemente inclusi nella zonizzazione del piano di bonifica della regione Campania. Le vasche sono a loro volta solcate da una fitta rete di canali di emissione che, senza asciugare completamente le depressioni, guidano costantemente l'acqua verso il tratto a valle del fiume e in un corso d'acqua secondario che svolge la funzione di emissario. In questo modo la pericolosità idraulica del tratto pompeiano del fiume viene significativamente attenuata e l'inquinamento dei suoli della fascia fluviale viene trattato in modo naturale dalle essenze messe a dimora. Una serie di percorsi in elevato costituisce la rete dei viali del parco che grazie al trattamento delle depressioni e dei percorsi cela in modo assolutamente naturale il complesso sistema idraulico sotteso. Per quanto riguarda la rigenerazione edilizia e urbana, questa è avvenuta attraverso il progetto di alcuni quartieri giardino con nucleo produttivo sulla scorta di quanto già studiato in passato nelle micro unità di vicinato: case unifamiliari aggregate, continuità del tessuto, giardini privati e collettivi, separazione dei percorsi e costruzione di un nucleo ampio interno. In questo caso specifico, il rapporto tra residenza e parte produttiva, originariamente frutto di una semplice e casuale condizione di prossimità che può generare solo frammentarietà e

confusione da un punto di vista plano-volumetrico, può essere realizzata in modo armonico solo grazie all'integrazione progettata tra le due funzioni preminenti, residenza e giardini produttivi, in modo che queste siano tra loro planimetricamente integrate e appartengano ad un unico sistema economico/produttivo. L'area è stata suddivisa in due ambiti differenti e su ciascuno di essi è stata sviluppata una soluzione progettuale per una serie di lotti tipo dando luogo ad una forte omogeneità progettuale per ogni singolo ambito. I lotti dell'ambito A e B sono sufficientemente regolari e realizzati nel rispetto di gran parte della viabilità esistente, salvo alcune necessarie correzioni. Per ogni lotto è stato sviluppato un calcolo delle cubature ammissibili anche in virtù del premio di cubatura perequativo. L'omogeneità, che deriva dall'applicazione di soluzioni di studio proposte tutti simili per ambito, è solo una modalità di soluzione delle tesi proposte e non è da ritenersi una condizione vincolante per la realizzazione del modello progettuale. E', infatti, possibile intervenire anche con progetti singoli per ogni porzione di ambito o per singolo lotto attraverso il meccanismo dei piani urbanistici attuativi, purché ciò sia fatto nel rispetto degli indici e delle proporzioni tra le parti residenziali e il giardino produttivo dei singoli lotti. Le due soluzioni progettuali illustrate nella ricerca non sono altro che il frutto di una scelta che prevede un semplice impianto residenziale che insiste solo lungo i due lati paralleli di ogni singolo lotto. Le case sono prevalentemente duplex con qualche isolata sopraelevazione e sono organizzate in modo da avere un affaccio sui giardini privati ed un sistema di percorsi comuni che attraversa i giardini collettivi. In questo modo i due nuclei urbani paralleli possono essere chiusi verso l'esterno, ma, al contempo, possono consentire anche una significativa pedonalità protetta trasversale. Gran parte delle residenze progettate sono per gli addetti delle aziende agricole che storicamente, in terra di lavoro, sono i piccoli proprietari dei fondi agricoli e delle serre esistenti. Gli altri due lati paralleli dei lotti sono occupati da una barriera alberata che cela gli ingressi al giardino produttivo. Molti dei percorsi sono coperti da pensiline leggere che accompagnano i residenti/lavoratori verso il nucleo più centrale del giardino dove si impiantano anche fisicamente i nuclei centrali delle aziende





agricole, le serre e tutte le attrezzature di pertinenza della produzione florovivaistica che, a secondo della necessità e della fortuna di ogni singola azienda, può espandersi eventualmente anche oltre il perimetro del quartiere stesso.

Note

¹ <http://isprambiente.gov.it/files/comunicati-stampa/consumo-di-suolo-tabelle.pdf/view>
 *il gruppo di lavoro è coordinato da Marino Borrelli e composto da Agrippino Graniero, Sara De Masi e Salvina Palmieri

Didascalie

Fig. 1: Parco del Sarno e planimetria dei due ambiti di intervento.

Fig. 2: planimetria e schemi funzionali del quartiere giardino del lotto tipo dell'ambito A; vista dall'alto di una composizione di lotti tipo.

Fig. 3: planimetria e schemi funzionali del quartiere giardino del lotto tipo dell'ambito B; vista dall'alto di una composizione di lotti tipo.

Fig. 4: sopra e sotto: vista del modulo base delle residenze di un lotto tipo AB; - al centro vista del percorso interno e di parte delle serre del giardino produttivo;

Bibliografia

AA.VV (2008), *“Una campagna per il futuro. La strategia dello spazio rurale nel piano territoriale della Campania”*, Napoli, Clean Edizioni.

AA.VV. (2006), *“Il fiume Sarno”*, Napoli, Massa Ed.

Bollettino Regione Campania Piano stralcio di Assetto Idrogeologico (aggiornamento 2011), BURC n° 49 01/08/2011.

Bollettino Regione Campania Parco naturale del fiume Sarno (2004), BURC 27/005/2004.

La città-paesaggio del Novecento

Marco Burrascano

Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Architettura,
professore associato, ICAR 14, marco.burrascano@uniroma3.it

La dispersione urbana e il ruolo del progetto

Da qualche decennio il territorio europeo ha a che fare con la dispersione urbana, uno storico cambio di scenario e orizzonte nella storia del vecchio continente, abituato per secoli alla dialettica tra la campagna e le città, alla forte identità che ne è scaturita. Negli ultimi anni il tema dell'urban sprawl assume altre valenze e urgenze, oltre ai problemi sociali, di qualità dell'habitat e delle infrastrutture, si pone un imminente problema ambientale, legato al consumo di suolo, al rispetto dei sistemi ecologici, al dissesto idrogeologico e soprattutto al riscaldamento globale. Dimenticando per un momento le ragioni degli irriducibili della città compatta e dell'alta densità, va considerata la città dispersa ormai come un carattere del territorio europeo da analizzare, comprendere, gestire e progettare, in modo oggettivo, cercando di creare una base culturale che prescindia dalle teorie di chi è pro o contro.

Dai primi tempi in cui la grande dimensione è arrivata alla ribalta del dibattito architettonico si sono alternate varie fasi nelle quali la tendenza a considerare il fenomeno è cambiata più volte. È possibile citare schematicamente due grandi atteggiamenti:

- un primo atteggiamento di grandi visioni e proposte, spesso a grande scala e in alcuni casi massimaliste, che tentavano di trovare una sintesi tra architettura e territorio, proponendo una nuova dimensione estetica che aspirava alla bellezza necessaria delle infrastrutture. Tale atteggiamento attribuibile agli anni Sessanta e Settanta è ben testimoniato dalla rivista Casabella sotto la direzione di Vittorio Gregotti;
- un successivo atteggiamento di pura descrizione e esaltazione della 'città diffusa' durante gli anni ottanta e novanta, ha prodotto un'infinità di pubblicazioni, con importanti apparati di fotografie e diagrammi. Una postura liberista senza un vero pensiero progettuale, che assisteva alla crescita di grandi insediamenti diffusi, nel rispetto della scelta di vivere lontano dalla grande città dei *grands ensembles* moderni e dei piani regolatori. I primi progetti e i testi di Rem Koolhaas possono considerarsi il riferimento culturale di tale atteggiamento, che mirava a una erosione del modello di città europea.

A questa stagione di studio e dibattito non ne è seguita una di proposte concrete che ponesse la nuova condizione urbana europea al centro della pianificazione, che si interrogasse sul ruolo dell'architettura nella produzione di un nuovo tipo di insediamento. Si è assistito invece alla definitiva crisi dell'urbanistica, a tutte le scale, dal progetto urbano alla pianificazione territoriale.

La tradizione europea disurbanista

Tuttavia la dispersione urbana non è un'idea nata solo negli ultimi decenni nella storia europea, esiste una tradizione di disurbanismo che nel Novecento ha affiancato lo sviluppo della città tradizionale, ricercando un diverso rapporto tra città e campagna, tra agglomerati urbani e territorio. In particolare dopo la prima guerra mondiale, la città industriale, è stata spesso vista come luogo di alienazione dalla condizione naturale, come causa di profonde disuguaglianze e per questo respinta come paradigma. Le proposte sono state molte, elaborate in tempi e luoghi diversi, da attori più o meno conosciuti e sarebbe difficile citare in questa sede tutte quelle rilevanti.

È possibile isolare tre momenti della dispersione urbana nel Novecento, tre esempi particolarmente significativi e profondi nella concezione di un habitat nuovo per l'uomo moderno, diverso alla grande città industriale.

La Città Verde costruttivista

«La città odierna è transeunte ma non si dissolverà nel vecchio villaggio. Al contrario per gli aspetti più importanti sarà il villaggio a elevarsi al livello della città. In ciò consiste il compito principale» (Trotskij, 1923).

Il dibattito sulla riorganizzazione sociale nella nuova Unione Sovietica, è denso di contenuti riguardanti la città e il suo rapporto con il territorio, molto di ciò che verrà proposto negli anni successivi trova i fondamenti in questo periodo. L'essenza del problema riguarda la trasformazione della società russa agricola e feudale nella nuova realtà socialista. La popolazione rurale vive in condizioni di indigenza e costituisce la grande maggioranza rispetto alla popolazione cittadina. Guardando l'esempio

delle grandi città europee la concentrazione urbana è vista come causa di disuguaglianze e l'obiettivo politico è quello di riformulare il rapporto tra città e campagna, «farla finita con la grande città qualunque sia il prezzo da pagare» (Engels).

Il primo metodo per perseguire l'obiettivo è distribuire i servizi minimi a tutto il territorio, trasporti ed elettricità, per questo nel 1921 viene varato il piano *GOELRO*, piano statale per l'elettrificazione della Russia, che insieme alla *Nuova Politica Economica* di Lenin, prevede la meccanizzazione dell'agricoltura al fine di operare un graduale passaggio alla collettivizzazione della produzione.

Viste le condizioni di partenza, l'ambizione di questo programma è tale da poter essere considerato una vera utopia, un progetto umanistico senza precedenti nel quale l'architettura è chiamata direttamente in causa per la formulazione delle nuove forme di insediamento e delle nuove tipologie edilizie. Nel progetto convergono immediatamente gli architetti di avanguardia, in particolare si forma il nucleo dei costruttivisti, riuniti nell'associazione *OSA*, in opposizione agli accademici, ma anche ai modernisti dell'*ASNOVA* ritenuti troppo coinvolti in questioni estetiche e compositive. Dalle pagine della rivista *Sovremmenaja Arkhitektura* emergono chiaramente i principi che animano il movimento costruttivista: il chiaro rapporto tra struttura – costruzione - linguaggio architettonico,

la ricerca della massima razionalizzazione della costruzione tramite la prefabbricazione e la standardizzazione degli elementi costruttivi, la concezione di una nuova forma di città che permetta di riformulare i rapporti sociali e favorisca la diffusione dell'industria nel territorio, in opposizione alla grande città europea borghese.

Dal 1926 al 1930 vengono formulate varie ipotesi di nuovi insediamenti, da questi progetti si possono estrapolare tre temi principali: ridefinizione del rapporto tra città e campagna, il ruolo della residenza e il ruolo dell'industria nella nuova città.

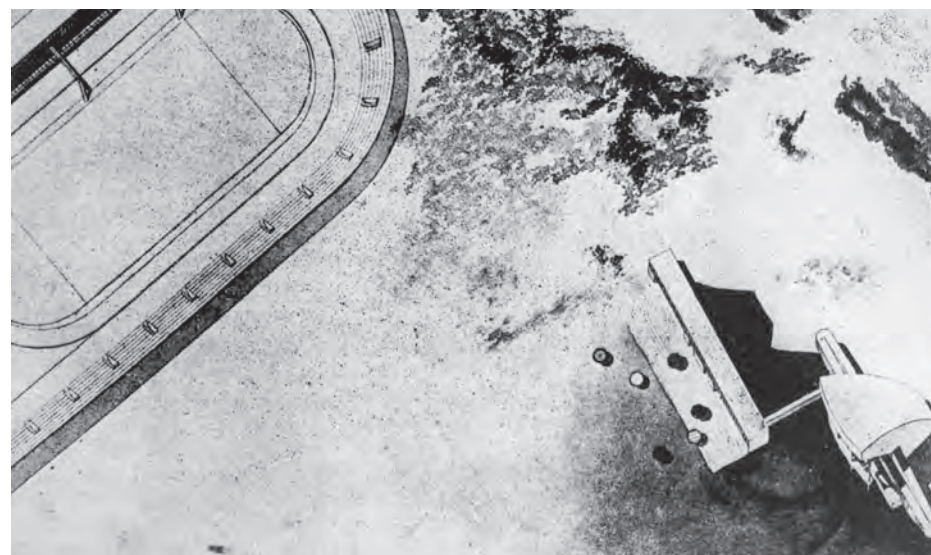
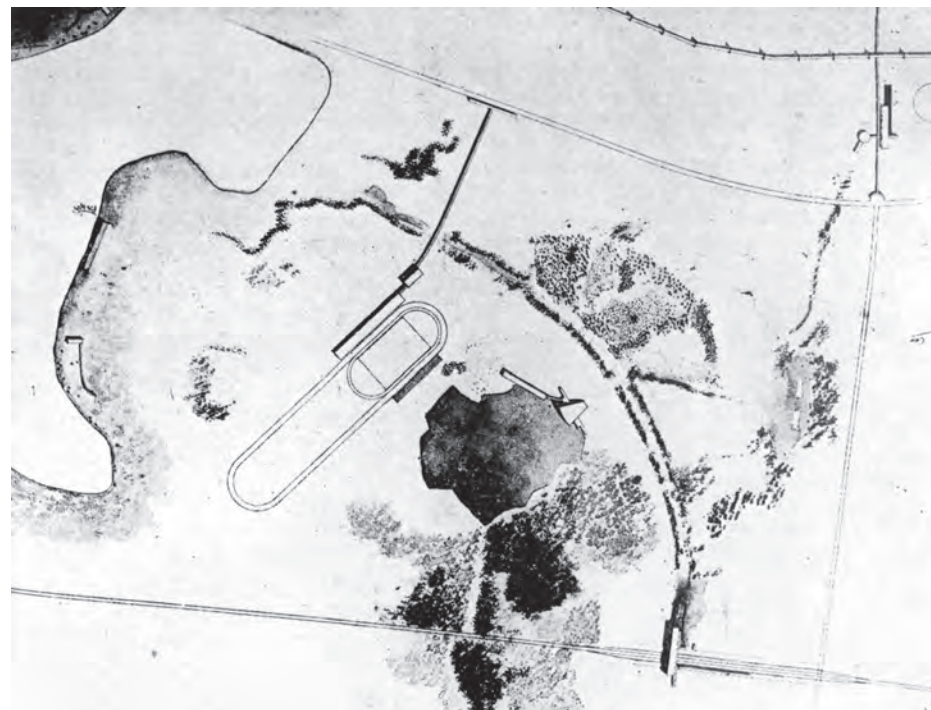
Le due vicende più significative per descrivere la nuova città sovietica sono senza dubbio il concorso per la nuova città industriale di *Magnitogorsk* e il progetto per la *Città Verde* della brigata Osa guidata da Ginzburg.

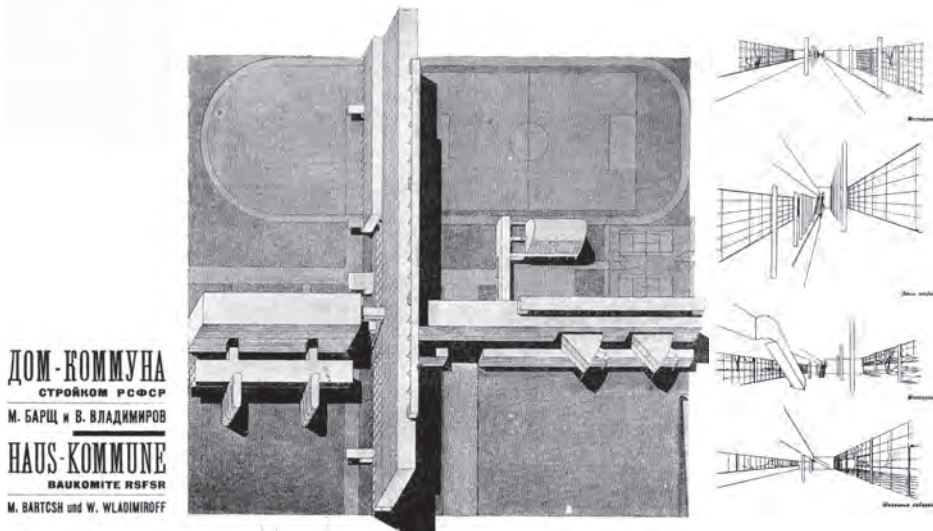
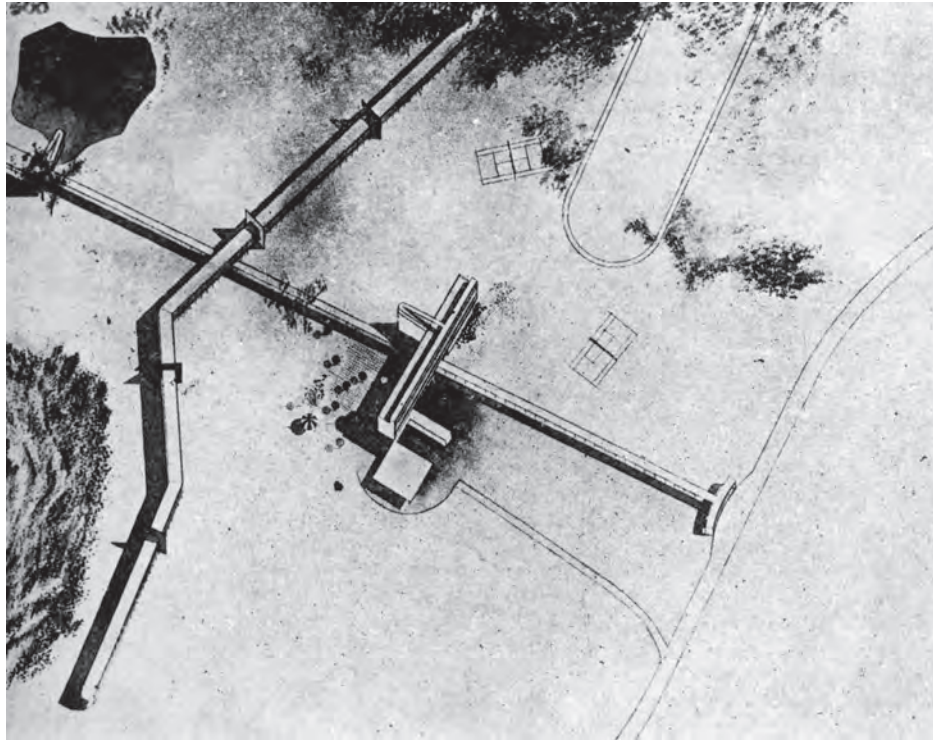
La Città Verde è un'espansione di Mosca strutturata secondo i principi del disurbanismo, del quale può esserne definita il manifesto, tuttavia il dato originale è il rapporto che stabilisce con la città esistente. Per l'unica volta nel progetto costruttivista compare la vecchia città, che viene trasformata in un parco centrale per il riposo e la cultura, dal quale si dipartono le direttrici di insediamento socialista della popolazione, «un grande parco nel quale saranno dispersi i pochi organismi amministrativi rimasti, gli istituti scientifici e le scuole superiori al servizio della popolazione di Mosca, le sale da concerto, gli stadi, le piscine, gli zoo, i giardini botanici, le serre e gli alberghi adibiti ai turisti». L'ipotesi appare oggi incredibilmente contemporanea e premonitrice di ciò che sta avvenendo in molte grandi città europee e americane.

La città espressionista tedesca

Il ricorso all'idea di paesaggio nella concezione della città del dopoguerra è frequente, in particolare nella Germania della ricostruzione. Dal 1920, data della pubblicazione del libro di Bruno Taut *La dissoluzione della città* sono molti i casi in cui gli architetti tedeschi propongono una visione di espansione della città legata all'appartenenza alla terra, al ritorno a una condizione naturale più primitiva, a forme espressioniste. Una visione guidata da istanze più mistiche che economiche, diversamente da ciò che avveniva in Unione Sovietica; non a caso il titolo completo del libro di Taut è: *La dissoluzione della città. Ovvero, la Terra, una buona abitazione*. Le siedlungen di Berlino e Francoforte incarnano in alcuni casi anche questa visione espressionista, parallelamente alle istanze funzionaliste e razionaliste.

Rudolf Schwarz alcuni anni dopo riprende questi temi, propone esplicitamente la *città-paesaggio* nel 1941 quando viene chiamato a dirigere la riorganizzazione urbana della Lorena appena strappata alla Francia. Schwarz parte da un principio di città lineare che si complica progres-





ДОМ-КОММУНА
 СТРОЙКОМ РСФСР
 М. БАРЦ и В. ВЛАДИМИРОВ
HAUS-KOMMUNE
 BAUKOMITE RSFSR
 M. BARTSCH und W. WLADIMIROFF

sivamente fino a raggiungere cinque fasce tematiche, al centro si trova l'asse strutturante dell'industria, ai suoi lati simmetricamente si trovano le fasce verdi (larghe da uno a quattro chilometri) per gli usi sportivi, ricreativi ed agricoli, e le altre due fasce periferiche sono insediative (larghe da due a tre chilometri) organizzate in nuclei distinti di circa 2500 abitanti e fornite di servizi collettivi.

La distanza tra i centri e la fascia industriale svilupperà man mano nuovi centri diminuendo la subordinazione dall'industria, per i singoli insediamenti vengono programmate morfologie diverse in base alla destinazione sociale e alla topografia. Schwarz rappresenta lo schema anche come la pianta di una cattedrale nella quale gli insediamenti sono rappresentati nelle cappelle laterali addossate alla navata e l'altare è metafora della *HochStadt*, l'acropoli, sede delle principali istituzioni del distretto e coincidente con *Diedenhofen* capoluogo della Lorena. Si tratta di un'acropoli liberata dal traffico veicolare e nella quale conta la qualità non la quantità degli edifici che possono essere liberamente distribuiti senza produrre necessariamente un apparato retorico. Questa struttura, semplice ma mutevole, viene sovrapposta alla complessa topografia e agli insediamenti esistenti generando una figura complessa che Schwarz paragona alla *Via Lattea*, raggiungendo così quella idea di costellazione affermata in principio, nella quale «la grande metropoli è superata e città e paesaggio sono un'unica cosa» .

Dal 1946 al 1952, per la ricostruzione di Colonia, applica gli stessi principi, riconduce gli elementi urbani rimasti ad una logica lineare, forzando maggiormente i concetti di costellazione e di paesaggio nella proposta di una città federale connessa da campi, giardini, boschi, laghi. La nuova realtà urbana ha una duplice natura, tecnologica per il traffico e la produzione, e storico-monumentale per i momenti di tranquillità e la contemplazione degli «angoli sacri d'antichità». Il centro antico di Colonia viene così liberato dal traffico di attraversamento mediante una circonvallazione che la cinge e la collega al nuovo centro dal cuore produttivo. La doppia curva delle nuova strada interseca il Reno delimitando i due centri intorno ai quali si addensano i centri più piccoli della costellazione.

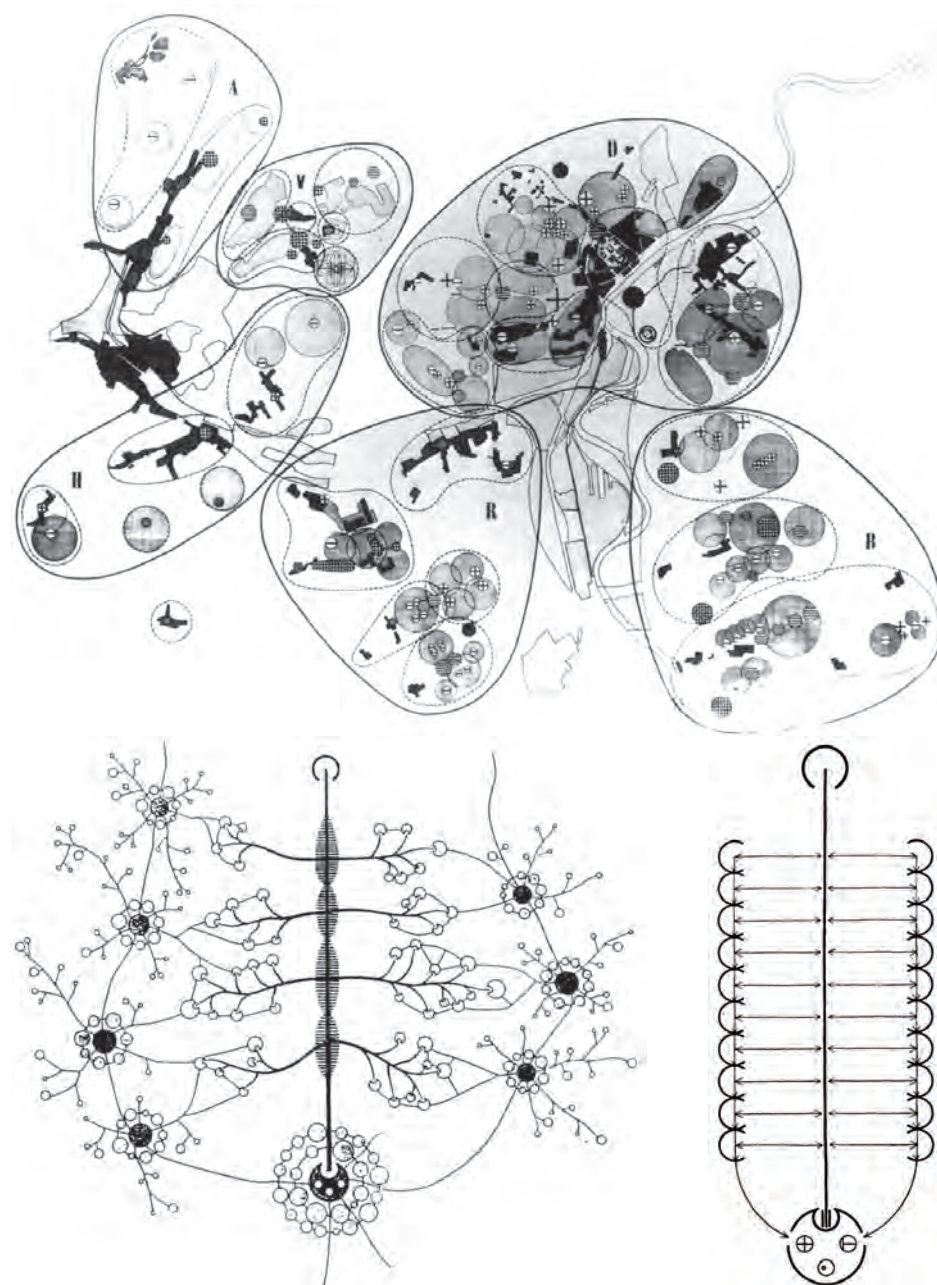
«Cos' è una città? È l'altro paesaggio, la città è la vittoria delle forze che danno forma al paesaggio, che irradiandosi nella testa coronano se stesse». È affascinante come Schwarz pensi alla città come prodotto della natura e non della società, quasi per un processo geologico, tesi ben supportata dal libro del 1949 *Von der Bebauung der Erde*, (Della costruzione della terra), fondamentale per capire la visione urbana e la relazione con le sue architetture, il testo si avvicina alle immagini espressioniste di Taut, dell'Architettura Alpina e della Corona della città.

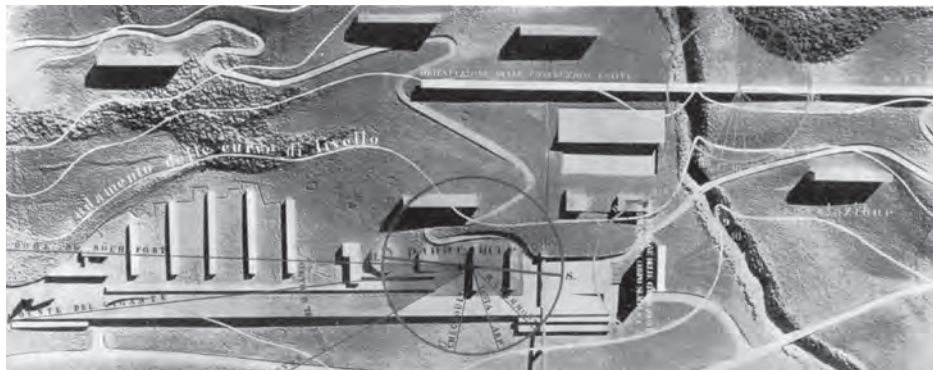
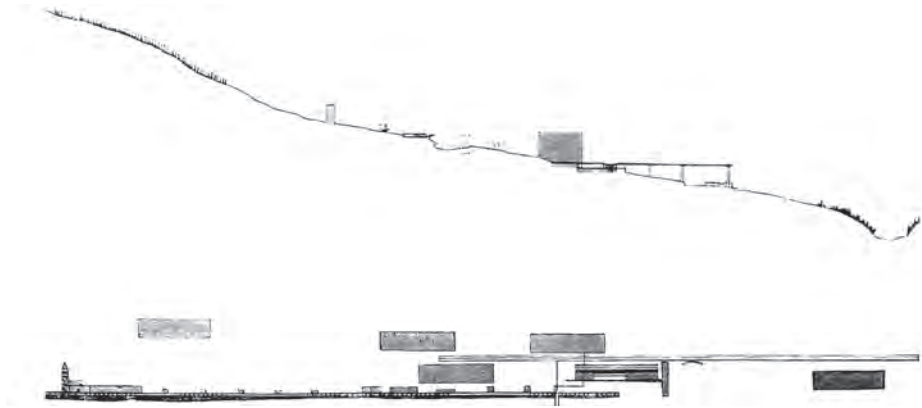
Il piano della Val d'Aosta

Adriano Olivetti nel 1936 propone la redazione di un piano-progetto per la Val d'Aosta, afflitta da spopolamento e arretratezza sociale ed economica malgrado lo splendido contesto naturale in cui si colloca; Olivetti attribuisce tale condizioni a «disordini idraulici, frane, disboschimento, gravosità di tributi, mancanza di strade, pessime condizioni edilizie e igieniche».

Per la redazione del piano sceglie dei giovani architetti, coinvolti pienamente nel movimento moderno tramite l'adesione ai *Ciam*, si tratta di Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers nonché di Figini e Pollini e Bottoni. L'idea, ambiziosa e senza precedenti, si basa sulla convinzione che il turismo possa essere la chiave per uno sviluppo della regione in armonia con il proprio paesaggio. Il prodotto è un documento corposo e consistente diviso in due parti principali: una prima parte di studi antropologici, sociali, economici e naturalistici, raccontati da mappe tematiche e magnifiche fotografie; e una seconda parte di cinque progetti architettonici riguardanti gli insediamenti turistici di *Courmayeur*, della *Conca del Breuil*, dell'*Alpe di Pila*, il piano regolatore del capoluogo Aosta e il progetto di sviluppo di Ivrea.

La straordinarietà del piano riguarda due aspetti. Il primo è certamente l'analisi preliminare, multidisciplinare e approfondita, insolita per l'epoca e precorritrice dei futuri sviluppi dell'urbanistica. Il secondo è il carattere dei progetti proposti, architetture di grande forza iconica che stabiliscono con il paesaggio un rapporto dialettico chiarissimo, principi insediativi semplici con regole compositive elementari al servizio di un





linguaggio moderno senza compromessi. Il risultato seppur rimasto su carta è di grande impatto e propone consapevolmente una relazione tra architettura e territorio immediata e poetica.

Didascalie

Fig. 1: M. O. Barsc, M. Ginzburg, Progetto di concorso *La Città Verde*, 1930.

Dettaglio con la stazione, la sala cinemaografica e il settore sportivo.

Fig. 2: M. O. Barsc, M. Ginzburg, Progetto di concorso *La Città Verde*, 1930.

Dettaglio della sala cinemaografica e del settore sportivo.

Fig. 3: M. O. Barsc, M. Ginzburg, M. Ginzburg, Progetto di concorso *La Città Verde*, 1930. Dettaglio della fascia continua di residenze e dell'edificio dei servizi collettivi.

Fig. 4: M. O. Barsc, V. Vladimirov, progetto per una comune di abitazione, 1929 assonometria e viste degli spazi collettivi.

Fig. 5: R. Schwarz, diagramma della struttura dell'agglomerato urbano di Diedenhofen in Lorena, 1941

Fig. 6 e 7: R. Schwarz, diagramma dell'insediamento come 'Costellazione' e schema della similitudine tra l'insediamento e la cattedrale, 1941

Fig. 8, 9, 10: Piano della Val d'Aosta, Piano del nuovo centro turistico di Courmayeur, G. Pollini, L. Figini, sezione trasversale e ortorama, vista del plastico, planivolumetria, 1937-38.

Bibliografia

Rudolf Schwarz, (1949) *Von der Bebauung der Erde*, Schneider, Heidelberg, Aa.vv. "La forma del territorio", in *Edilizia Moderna* 87/88. marzo 1966 (numero monografico)

Anatole Kopp, (1967) *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Parigi, Edition Anthropos

Bruno Taut, (1976) *La dissoluzione delle città' oppure La terra una buona abitazione oppure anche La via dell'architettura alpina*, Faenza, Faenza editrice

Rem Koolhaas, "La città generica", in *Domus* 791, marzo 1997

Wolfgang Peht, Hilde Strohl, (2000) *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Milano, Electa

Giorgio Ciucci, (2001) *Le premesse del Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Torino, Edizioni di Comunità

Guido Canella, Massimiliano Meriggi (2007) *Sovremanja Arkhitektura 1926-30*, Bari, Edizioni Dedalo

Panos Mantziaras, (2008) *La Ville Paysage. Rudolf Schwarz et la dissolution des villes*, Ginevra, Mètis Presses

L'isola, il campo, la stanza. Il dispositivo del vuoto urbano come principio di costruzione della città aperta

Nicola Campanile

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore in architettura, ICAR 14, nicolacampanile@live.it

Il contributo intende riflettere sui modi di costruzione della città contemporanea partendo da un'analisi dell'attuale realtà metropolitana. Il ragionamento muoverà dalle critiche all'attuale cultura architettonica, riassumibile nei concetti di 'città generica' e 'junk-space', con il fine di individuare una possibile soluzione del problema del paesaggio urbano nello studio di quelle teorie sulla città che hanno visto in principio la luce attraverso il contributo teorico-pratico del Movimento Moderno. Tali teorie, che hanno indubbiamente il merito di aver messo in discussione i consolidati principi di costruzione della città antica in favore di un rinnovato rapporto tra la città e la natura, si sono improvvisamente arrestate dal dopoguerra in poi, venendo riprese, per ciò che concerne la scuola italiana, solo alla fine degli anni '70 con l'enunciazione del modello di 'città aperta' e del 'vuoto urbano' come principio di costruzione di quest'ultima, ma soprattutto come dispositivo architettonico finalizzato alla trasformazione 'ragionata' della realtà urbana esistente. Con l'intento di proseguire tali enunciati teorico-pratici, si esporranno tre distinzioni tipologiche del vuoto urbano, rispondenti ad altrettante condizioni spaziali dello stesso, denominate l'isola, il campo, la stanza, di cui si descriveranno i principi compositivi e le implicazioni nei confronti del paesaggio urbano.

Il problema della città generica

Parlare di costruzione della città implica necessariamente il doversi riferire ad un modello di città. Il modello fornisce i criteri che rendono tale costruzione intellegibile e replicabile, evitando la deriva della costruzione affidata all'arbitrio individuale. L'architettura oggi deve necessariamente confrontarsi con quello che è l'effetto più eclatante di tale arbitrio, cioè il *junk-space*, quello spazio di risulta la cui manifestazione più evidente ritroviamo osservando le megalopoli sorte nel XXI secolo. La descrizione fornitaci da Rem Koolhaas, il primo teorizzatore dello *junk-space*, presenta tale fenomeno come «un interno di cui non se ne percepiscono i limiti e che promuove il disorientamento¹». Koolhaas, d'altronde, rientra all'interno di quella sfera della cultura architettonica contemporanea che accetta la realtà urbana attuale e ne

predica lo sviluppo. In questo senso l'architetto olandese parlerà di *città generica* riferendosi alla «città liberata dalla schiavitù del centro e dalla camicia di forza dell'identità²».

Il merito di Koolhaas è indubbiamente quello di aver analizzato un dato reale, poiché la città generica esiste, basti pensare alle metropoli americane e asiatiche o, riferendoci ad un esempio nostrano, lo *sprawl* della piana campana. L'unico intento che accomuna il disordine delle città generiche è la comune volontà di allontanamento dal centro. I centri storici e, di traslato, la città così come intesa fino ai primi del '900 sono percepiti da Koolhaas come «vacui attrattori di turismo mangiacarattere³», che la globalizzazione sta trasformando in parodie di loro stessi. Essendo però centri storici la loro doverosa tutela resta l'ultimo baluardo contro la proliferazione della città generica, che ne predica la tabula rasa come azione purificatrice del territorio.

Tuttavia si può affermare che quella finora descritta è una realtà imparziale, che non tiene conto di un'altra realtà, in cui l'identità dei centri non serve solo ad attrarre turismo ma è la ragion d'essere di un intero popolo, che ha sedimentato su di essa la propria storia.

Se la città generica è il frutto di una volontà ostativa nei confronti del centro, forse ritornare a ragionare proprio su di loro può essere la soluzione alternativa alla realtà catastrofica a cui attualmente è destinato il nostro paesaggio. La ricchezza di questi luoghi risiede nelle loro trasformazioni, che hanno condotto a diverse idee di città, diverse idee dell'abitare. Interrompere questo naturale processo di costruzione dei luoghi per promuovere invece un 'congelamento' di un determinato momento storico, in virtù di una presunta volontà conservatrice nei confronti dei nostri posteri, condurrebbe a tutto fuorché ad una conservazione.

Il modello di città aperta

Come ricorda Antonio Monestiroli, «la città contemporanea ha perso ogni occasione di costruirsi come espansione della città antica, e si trova oggi in una fase di costruzione come trasformazione della città a partire, appunto, dal suo interno³».

Sarà proprio Monestiroli che, riprendendo la lezione del Movimento Moderno, svilupperà una nuova idea di città che nominerà 'città aperta'. Il programma di tale modello è tutto incentrato su un rinnovato rapporto tra la natura e l'artificio architettonico. Le architetture che Monestiroli progetterà a partire dal 1979 con il concorso per Les Halles a Parigi saranno sempre concepite a partire da un faccia a faccia tra queste e il suolo naturale, che diverrà la nuova base di costruzione della città aperta. Il programma così fissato è auspicabile anche all'interno della città costruita, quando si presenta l'occasione di grandi aree libere. Queste vengono prima restituite alla natura e in questo nuovo contesto la forma del luogo viene definita dall'architettura dei singoli edifici e dalle loro relazioni. L'occasione per la predisposizione della città aperta non deve tuttavia leggersi come una mera opportunità di aree libere, ma questa è al massimo l'effetto di una volontà collettiva che vuole riappropriarsi di un bene che le è suo di diritto: il paesaggio inteso come spazio eminentemente pubblico.

La posizione monestiroliana si ricollega a quel discorso teorico-pratico inaugurato dal Movimento Moderno sulla costruzione della città, che vedeva come principio il ribaltamento dell'antico rapporto tra città e natura. La città antica si è sempre configurata come una 'città chiusa'. Questo modello di città si è definito essenzialmente per il fatto di aver concepito luoghi urbani esclusivamente come luoghi interni, in totale separazione dai luoghi naturali. In questo senso la natura non entrava all'interno della città, ma la circondava. Tale rapporto di separazione si è mantenuto costante nella cultura architettonica fino agli inizi del '900, quando viene stravolto dal Movimento Moderno che sul tema della città arriverà a definire un nuovo rapporto, questa volta di penetrazione, tra città e natura. Con la negazione dell'isolato e il declassamento della strada da luogo privilegiato di affaccio della residenza a semplice collegamento tra poli urbani immersi in un contesto rigorosamente naturale, il Movimento Moderno tratterà un ulteriore tratto di quella linea di pensiero che collega idealmente le teorie illuministe sulla città, riassumibili nella visione proposta da Laugier della 'città come foresta', con i progetti della scuola italiana a partire dagli anni '70.

Il dispositivo del vuoto urbano

Il problema sorto dall'idea di città-natura così come concepita ed attuata dal Movimento Moderno è che questa si riferisce essenzialmente alla città privata. Manca la definizione, con gli stessi elementi e riferita agli stessi principi, della città pubblica.

In questo senso il 'vuoto urbano' può essere inteso come quel dispositivo di cui l'architettura si munisce per rispondere a tale esigenza, e si definisce in primis come vuoto, quindi 'libero' non solo nella sua accezione spaziale ma soprattutto riprendendo il significato che tale termine assumeva nell'antica Roma, riferito alla condizione dei cittadini dell'*urbs* che godevano di pieni diritti civili, distinti dagli schiavi e dai liberti; e poi come 'urbano', cioè appartenente ad una comunità cittadina, qualcosa di specificamente pubblico.

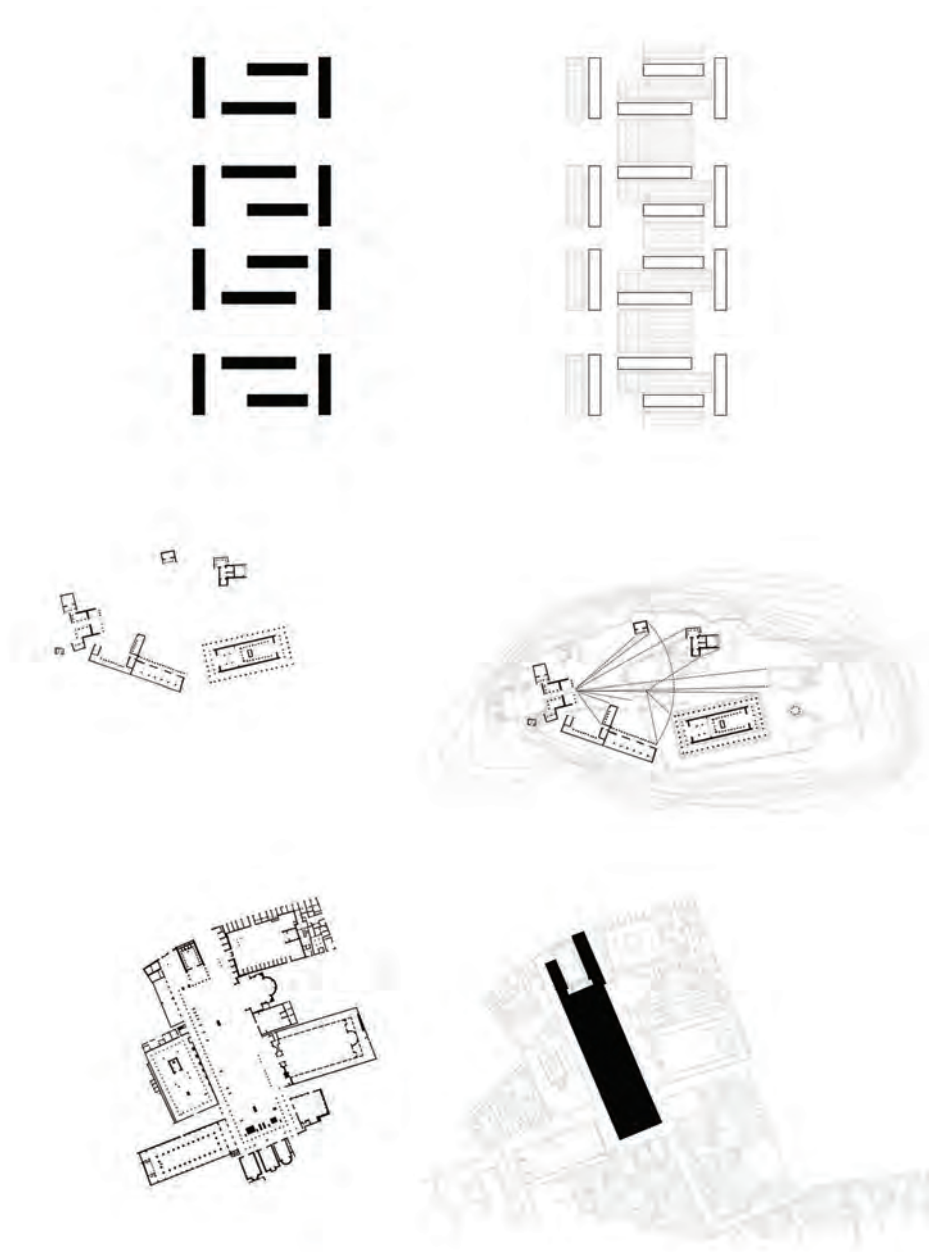
Proseguendo la volontà di costruzione della città aperta a partire dal dispositivo del vuoto urbano, e nel tentativo di un avanzamento teorico a partire dalle tesi di Monestiroli, si propongono tre declinazioni tipologiche del vuoto urbano. Il principale attributo che ha obbligato a differenziare il vuoto in tre tipologie è stato il grado di appartenenza alla sfera pubblica o privata. Le tre istanze, denominate isola, campo e stanza, fanno riferimento rispettivamente ai concetti di vuoto privato, vuoto pubblico e vuoto collettivo.

Con la volontà di disegnare un quadro generale e replicabile dei principi di composizione architettonica della città aperta, l'isola, il campo e la stanza vanno intesi come dispositivi architettonico-spaziali in grado di sintetizzare la molteplicità spaziale insita nell'architettura della città.

L'isola, il campo, la stanza

Il concetto di 'isola urbana', oltre a riprendere gli studi del Movimento Moderno sul tema dell'abitazione, è anche il tema di una recente ricerca promossa dal Politecnico di Milano sulla definizione dei luoghi dell'abitare nella città contemporanea⁵. La ricerca svolta a Milano aveva come obiettivo l'individuazione di quella che potesse essere definita come unità minima ripetibile della città contemporanea.

L'isola urbana da un lato ribalterà gli antichi principi insediativi della re-





sidenza, decretando l'assenza di strade come luogo dell'affaccio delle case, il quale sarà quindi interno al nuovo isolato – il cuore vivo – dall'altro rimarcherà il riferimento alla città antica, rendendosi apribile alla città, attraversabile da parte a parte, caratterizzando in questo modo il suo vuoto interno come spazio 'esterno-interno⁶', usufruibile dalla comunità. E tale principio lo si ritrova in molti esempi della città antica, in cui gli isolati si sono costruiti e ricostruiti mantenendosi attraversabili, organizzando al loro interno piccoli luoghi collettivi. Il vuoto dell'isola, quindi, è caratterizzato per essere essenzialmente il luogo dell'affaccio della residenza.

La 'stanza urbana' affronta il problema dello spazio collettivo, intendendo con l'aggettivo collettivo la condivisione di uno spazio non totalmente pubblico ma la cui fruizione è limitata ad un gruppo di persone. Riferire il luogo collettivo al dispositivo della 'stanza' significa assimilare quest'ultimo con quello antico della piazza. E infatti il ruolo di questi due spazi all'interno della città è il medesimo. Esso fa sì che le persone nel loro ruolo di *cives* abbiano un'identificazione spaziale nel luogo collettivo della piazza/stanza. Le forme pietrificate della piazza rappresentano nel loro insieme una cultura dell'abitare, e tale cultura si riflette concretamente nella forma della città.

Si intende così il fondamentale ruolo che la stanza urbana si assume nel porsi come *continuum* del ruolo che la piazza svolgeva nella città antica, assumendo da tale corrispondenza anche la caratteristica di spazio 'interno-esterno', «luogo pubblico della concentrazione dell'azione sociale⁷».

Come spazio interno di un esterno, la stanza urbana presenterà una determinata estensione, che conosce un contenimento spaziale grazie alla costruzione di edifici che ne costituiscono il contorno. Come ricorda Moccia, in antichità lo spazio dell'internità era lo spazio del Foro, un grande recinto collettivo scoperto ma delimitato da un portico.

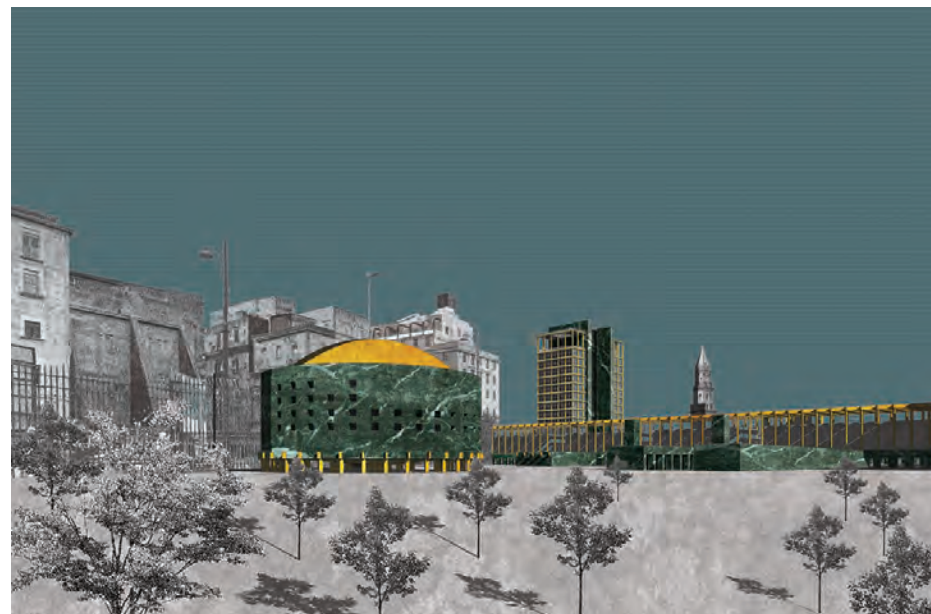
Ridefinire i principi di questo antico vuoto collettivo è apparso quanto mai opportuno alla luce della contemporaneità. L'attuale condizione di suburbano come accumulazione di costruito per successioni illimitate, ha negato quelle divaricazioni dello spazio urbano, ossia quei luoghi

collettivi e riassuntivi normalmente esito di un adeguato sistema urbano con articolazione spaziale interna. Manca, in sostanza, quel luogo privilegiato di osservazione della città, che rende l'osservatore cosciente del proprio abitare, quindi cittadino. Il vuoto della stanza risponde quindi a tale finalità, rappresentando l'interpretazione contemporanea di quel dispositivo di lettura della città - la piazza - imprescindibile nella cultura cittadina.

Se la stanza rappresenta lo 'stare nelle cose', al campo è associato lo spazio 'tra le cose'. Lo spazio 'tra le cose' è lo spazio delle relazioni, un campo definito dalla tensione tra forme volumetriche. Nella città antica lo spazio delle relazioni è lo spazio dell'acropoli, «uno spazio tendenzialmente 'aperto', che si definisce attraverso lo stabilirsi delle tensioni tra le architetture e, nello stesso tempo, in grado di far 'risuonare' le presenze più lontane del paesaggio⁹». Rispetto alla seconda azione prodotta dal campo si intende che il raggio di applicazione di quest'ultimo vuoto urbano non si limita ai confini della città ma si estende anche agli altri poli che costituiscono quello che Francesco Costanzo identifica con *territorium*, «ossia quel contesto geografico ed umano che, distinguendosi storicamente dal mondo urbano dell'*urbs* e del *suburbium*, si pone [...] come una realtà diversa dalla grande città e ad essa alternativa⁹».

In questo senso il campo assume una dimensione multiscalare, nel senso che si delinea come dispositivo in grado di conformare sia il vuoto all'interno della città compatta, sia di innescare relazioni tra capisaldi più lontani, sparsi nella grande dimensione del paesaggio naturale.

Se l'isola e la stanza riassumono con la loro spazialità la sfera collettiva e privata propria di una civile condizione cittadina, al campo spetta il compito di incernierare la sintesi di questi due spazi in un più complesso sistema di relazioni tra poli cittadini lontani, che vede nel *continuum* del paesaggio naturale lo sfondo su cui si stagliano i profili dei nuovi elementi architettonici della città aperta. Questa è la vera condizione pubblica, cioè quella in cui l'uomo non è più sfruttatore asettico della risorsa spaziale, ma utilizzatore e contemplatore della natura infinita, senza avere alcun timore di quell'*horror vacui* a cui ha tentato di sfuggire con l'illimitata proliferazione della città generica.





Note

¹ Cfr. Koolhaas, 2006, p. 64

² Ivi, p. 31

³ Ivi, p. 28

⁴ Cfr. Monestiroli, 1998, p. 10

⁵ Cfr. R. Neri, 2014

⁶ Sul concetto di internità ed esternità cfr. U. Schröder, 2015

⁷ Cfr. U. Schröder, 2006

⁸ Cfr. C. Moccia, 2015, p. 67

⁹ Cfr. F. Costanzo, 2007, p. 20

Didascalie

Fig.1: Esempi di tipologie del vuoto. L'isola (Lafayette Park), il campo (Acropoli di Atene), la stanza (Foro di Pompei).

Fig. 2: Nicola Campanile, Tesi di laurea in progettazione architettonica e urbana. *L'isola, il campo, la stanza. Napoli città aperta*. Relatore prof. arch. Renato Capozzi. Masterplan

Fig. 3: Tesi di laurea. Rotblauplan

Fig. 4: Tesi di laurea. Il parco della Marina

Fig. 5: Tesi di laurea. Piazza Mercato, la stanza urbana

Fig. 6: Tesi di laurea. Piazza Mercato, variazione

Bibliografia

Francesco, Costanzo (2007), *L'architettura del campo. La composizione architettonica per le nuove centralità territoriali*, Napoli, E.S.I.

Rem, Koolhaas (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet.

Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione*, Firenze, Aion Edizioni.

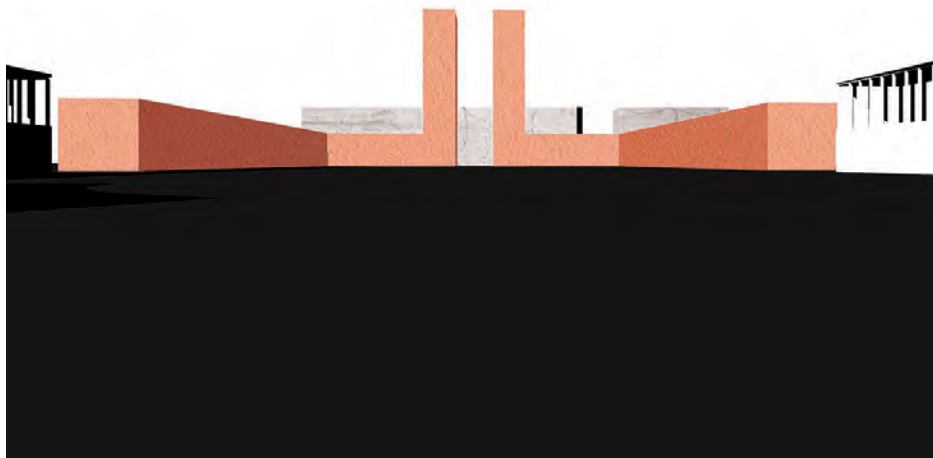
Antonio, Monestiroli (1998), *Temi urbani*, Milano, Unicopli.

Antonio, Monestiroli (2004), *L'architettura della realtà*, Torino, Allemandi.

Raffaella, Neri (2014), *La parte elementare della città. Progetti per Scalo Farini a Milano*, Siracusa, Lettera Ventidue Edizioni.

Uwe, Schröder (2006), "Tre spazi di un'architettura della città", in *Der Architekt*, n° 5-6, Agosto-Settembre 2006, p. 58

Uwe, Schröder (2015), *Pardié*, Walther, König



Tra *mischbebauung* e *centuriatio*: un'ipotesi di riassetto nella piana campana

Luigi Cimmino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DIARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 14, cimminostudio@gmail.com

Premessa

Lo studio in oggetto rappresenta una parte della più ampia ricerca dottorale che ho condotto negli ultimi anni. La scelta di approfondire lo studio e le possibili ipotesi di riassetto di un territorio complesso e controverso come quello giuglianese, muove da una serie di considerazioni di natura diversa. Avendo vissuto per molti anni questi territori, ho sempre sentito da altri, e percepito con la mia stessa sensibilità – prima da profano, poi da architetto e studioso – la sensazione di una sostanziale perdita d'identità, di forma e di valore di queste aree, che faceva da contraltare alla corrispondente crescita di metri cubi di aree residenziali, di assenza di spazio pubblico integrato, d'impoverimento dell'economia agricola.

Il territorio giuglianese è parte della vasta pianura dell'Ager Campanus, che si estende lungo la costa da Pozzuoli a Mondragone perimetrato nell'entroterra dalle discontinuità orografiche a nord e ad ovest di Caserta e della sua provincia; dal punto di vista idrografico, si estende tra il lago Patria, il bacino dei regi laghi e il Volturno. Data la particolare omogeneità e regolarità nei suoi aspetti geo-morfologici, negli ultimi cinquant'anni ha rappresentato il territorio di naturale crescita ed espansione del tessuto residenziale, infrastrutturale e produttivo di Napoli e della provincia.

L'etimo del territorio

Il progetto ha assunto come area di intervento la porzione della conurbazione giuglianese interclusa tra due infrastrutture: il percorso dell'asse mediano a nord - che si muove da est a ovest collegando la costa a Napoli - e la circumvallazione a sud, che attraversa numerosi centri da est a ovest con un percorso analogo a quello dell'asse mediano.

La costruzione di una carta base che permettesse di ri-conoscere il 'disegno complessivo' ha determinato la scelta dell'area di progetto ed è proceduta su due piani di lavoro paralleli. Il primo è stato quello dell'indagine cartografica storica relativa a tutto il territorio dell'Ager, che ha restituito un patrimonio di segni, tracciati regolatori, infrastrutture territoriali, che in senso 'interscalare' ne ha governato la crescita per secoli,

fondando città e campagna. Il secondo piano di lavoro è stato quello sulle carte attuali, operazione complessa per l'eccessiva frammentazione e tematizzazione della cartografia recente. Si è proceduti alla costruzione di due plastici di studio di scala vasta, 1:50.000, che descrivono tutto il territorio della Campania Felix: il primo avente come base l'IGM del 1957, il secondo con base l'ortofoto attuale, al fine da rendere evidente ed intellegibile l'insieme delle permanenze e trasformazioni. L'operazione successiva è stata quella di partire dal CTR della Campania del 2004, componendo i numerosi fogli per rappresentare un'area abbastanza significativa, integrandone le parti mancanti più recenti con l'ausilio dei rilievi satellitari e delle singole cartografie comunali.

La carta finale mette a sistema tutto il lavoro di ricerca e descrive una parte di territorio dell'Ager: la rappresentazione in nero dei centri originari al 1957, l'utilizzo di pattern verdi per i lotti agricoli, le infrastrutture lasciate in bianco, il rilievo dei tracciati idrografici e l'evidenziazione con il rosso e l'arancio delle strutture monumentali e delle masserie, restituisce un'immagine complessiva in cui appare chiaramente la permanenza di una 'griglia regolatrice'¹ a scala territoriale che trae la sua origine dalla 'centuriazione romana'², rispetto alla quale si collocano e strutturano gli agglomerati dei centri urbani e la maglia dei lotti, con il centro di Giugliano che si attesta all'incrocio tra il decumano territoriale che l'attraversa da est a ovest e ne articola l'insediamento, e il cardo territoriale che vi si diparte perpendicolarmente allineando i centri di Aversa e Teverola fino Capua. Le grandi infrastrutture viarie si sovrappongono alla griglia, in genere attraversandola senza ordinare la costruzione, connettendone i singoli punti a grande distanza. Ne emerge un grande disegno integrato tra centri urbani, lotti agricoli, assi stradali ed elementi naturali perdurato nel tempo grazie alla forza della proprietà privata, ma anche e soprattutto alla sua estrema razionalità e alla sua capacità di essere rispondente ai problemi e a tenere insieme uomo e natura, necessità tecnico-pratica ed elemento contingente.

Trasformazioni contemporanee

L'eccezionale espansione che ha subito l'edilizia residenziale negli ul-

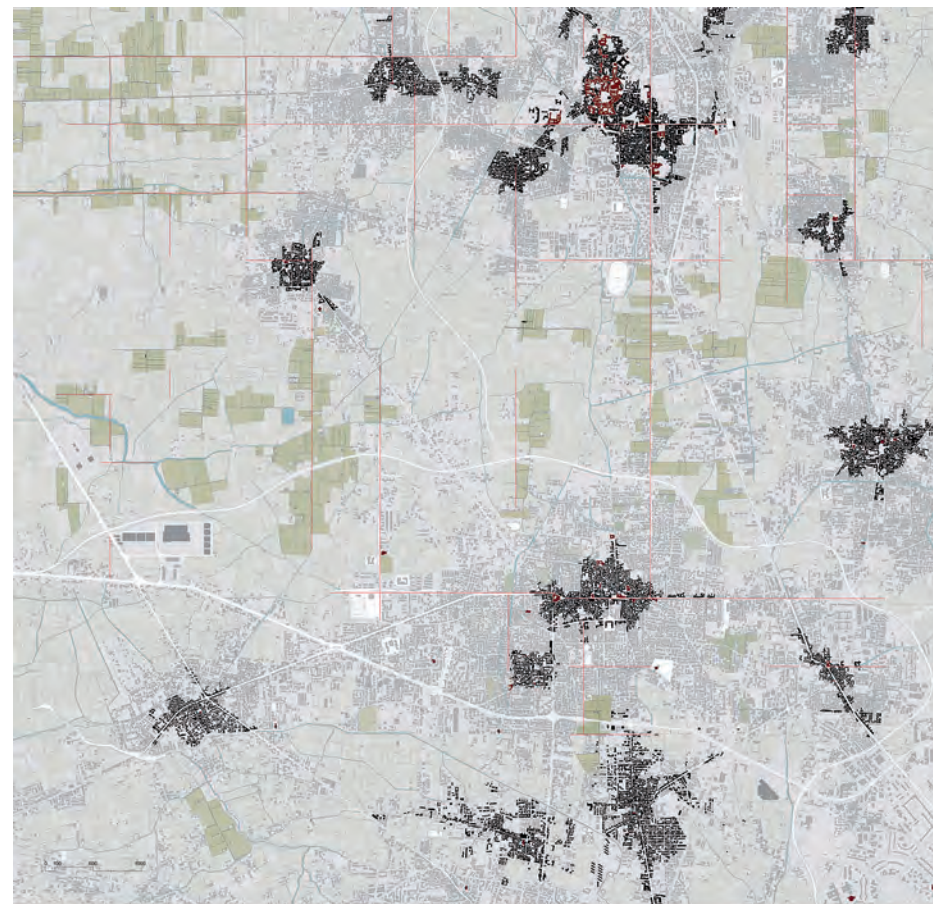
timi cinquant'anni³, avanzando 'indifferente' ha occultato in parte quel patrimonio di segni e impianti insediativi facendo esplodere in maniera forte e contraddittoria il rapporto tra spazio urbano e rurale.

Le recenti arterie dell'asse mediano e della circumvallazione esterna, che si sviluppano rispettivamente a nord e sud del centro giuglianese, attraversano il territorio con modalità differenti. L'asse mediano che a ovest procede parallelo alla circumvallazione per raggiungere la costa, congiunge l'attuale zona del centro commerciale Auchan verso est connettendosi alla bretella per il casertano a nord per poi proseguire verso Napoli, con un percorso quasi interamente sopraelevato, ponendosi raramente come barriera fisica. La circumvallazione, i cui primi tratti tra Giugliano e Villaricca risalgono ai primi anni cinquanta, procede a raso per tutto il suo percorso e, pur essendo potenzialmente una strada a scorrimento veloce, a causa dei numerosi rondò che caratterizzano gli svincoli per i comuni che attraversa, si percorre in maniera assolutamente più lenta rispetto all'asse mediano. Queste caratteristiche hanno fatto sì che essa abbia assunto negli anni il carattere di strada 'quasi' urbana, nel senso che sono sorte numerose attività e residenze lungo i suoi bordi - raggiungibili solo in auto - contribuendo a snaturarne la funzione. Analogamente, se si analizza la persistenza delle strutture rurali d'impianto lungo le due vie di comunicazione, è facile riscontrare come a nord esse siano ancora abbastanza intellegibili, con costruzioni sparse e diffuse, mentre a sud il percorso della circumvallazione abbia praticamente contribuito alla saldatura della conurbazione tra Giugliano e i paesi limitrofi, occultandone gli impianti originari, che riemergono occasionalmente tra brandelli di verde coltivato o abbandonato tra le costruzioni.

Lezioni americane

Il progetto - in fase ancora 'aperta' e di definizione - ha messo in campo il tentativo di ristabilire una relazione necessaria e significativa tra edificato e spazio rurale, riconoscendo la 'metrica' che ancora ne sottende la costruzione mediante processi di sostituzione e svuotamento dell'edificato: «Questo tipo di applicazione pratica, cioè la trasformazione ar-

tificiale del paesaggio, la sua definizione geometrica e ricomposizione ordinata, questo vero e proprio misurarsi del lavoro dell'architettura con tracciati e impianti planimetrici che vanno oltre la pura e semplice localizzazione del manufatto e delimitazione del suolo che gli compete, tutto questo si è perduto nel tempo. Ma sembra anche che non vi siano ragioni perché non possa a questo punto proporsi di nuovo positivamente (fino a diventare quasi un nuovo compito per l'architettura di fronte al tema della nuova città)⁴». In questo senso, la lezione di Hilberseimer, in particolare in relazione alle esperienze americane, rappresenta un riferimento preciso per la figurazione dello schema di progetto, la riorganizzazione dell'impianto viario e la rifondazione di una relazione necessaria tra costruzione e spazio rurale: l'idea di concepire la crescita delle città attraverso la definizione di unità d'insediamento indipendenti, dotate di residenze, servizi e attrezzature proprie oltre a veri e propri suoli agricoli integrati, «[...] si pone come soluzione radicale: cioè come proposta unitaria per città e campagna; [...] Come piano teorico, il sistema di Hilberseimer, indica innanzitutto un modo alternativo di abitare⁵». La riflessione sulla *mischbebauung*⁶, legata non solo alla costruzione per tipi misti delle abitazioni, ma anche e soprattutto alla logica di un riassetto infrastrutturale generale legato alla gradazione degli assi stradali sulla base della loro capacità e distanza dai centri abitati, ha portato alla elaborazione di una strategia di riorganizzazione della maglia viaria basata su tre grandi assi di attraversamento dell'area, a una serie di assi di penetrazione a *cul de sac*, e una serie di assi trasversali di collegamento e circolazione interna destinati principalmente a mezzi pubblici ed alla mobilità sostenibile. I tre assi di attraversamento collegano la circumvallazione alle uscite dell'asse mediano intercettando una serie di edifici e di aree di interesse pubblico e collettivo: il primo coincide con la via Santa Maria a Cubito che collega Qualiano fino al Volturno, e che intercetta, sul suo percorso trasversale, l'uscita Qualiano dell'asse mediano, il mercato ortofrutticolo di Giugliano, il centro commerciale Auchan di Giugliano e il centro di Qualiano; il secondo asse riprende il percorso della via Pigna, che procede da nord a sud dall'uscita Giugliano - Parete fino alla circumvallazione, intercettando scuole, chiese e l'area sportiva





con palazzetto, piscina e campi da gioco; il terzo asse, infine, attraversa l'area collegandosi all'uscita Giugliano centro sull'Appia per collegare la stazione della metropolitana nord di Giugliano, quella di Mugnano e il centro commerciale Auchan di Mugnano. Un grande asse trasversale a valle dell'asse mediano, collegato ai tre assi di attraversamento, rappresenta l'infrastruttura di supporto che individua le strade di penetrazione longitudinali a *cul de sac*, che strutturano la costruzione delle nuove residenze intorno ai vuoti dei lotti agricoli che seguono le giaciture a scala territoriale che si distendono verso nord e si configurano come parchi lineari attrezzati con piccole masserie, convergendo verso le aree rurali riattivate intorno al 'parco' del centro urbano. Lo schema di riferimento generale è quello delle trasformazioni delle strutture urbane di *Elkhorn* o di *una piccola città tipo* di Hilberseimer. Le nuove residenze riorganizzano e sostituiscono le costruzioni diffuse in queste aree, rielaborando le tipologie di *Lafayette Park* a Detroit, ma introducendo anche blocchi di case in linea *a redent* per fondare spazio urbano di relazione. I terminali delle strade a *cul de sac* sono tutti collegati a una rete secondaria di viabilità pubblica e mobilità sostenibile che attraversa l'area e converge verso il centro urbano con una serie di collegamenti longitudinali: il grande decumano territoriale su cui si struttura il centro urbano di Giugliano, il Corso Campano, diventa la spina centrale della nuova pedonalità e mobilità pubblica, proseguendo il suo percorso fino al centro commerciale Auchan, riprendendo la traccia della strada interpodereale attuale con una serie di nuovi edifici e spazi collettivi. Dal lato della circumpollazione, considerata l'estrema densità di costruzioni, la sperimentazione sta procedendo in corrispondenza del grande vuoto agricolo rilevabile tra i rondò di Villaricca e Mugnano, facendolo penetrare verso il centro di Giugliano, riorganizzando la viabilità con strade a *cul de sac* in corrispondenza dei due rondò e de-densificando l'area, con l'adozione di tipologie abitative analoghe a quelle della parte nord.

Note

¹ Si rimanda all'accezione di griglia contrapposta a quella di scacchiera, così come definita da V. Pezza nel recente saggio *Casa, Città, Territorio - La griglia e la scacchiera*, presente in bibliografia.

² Nel caso della piana dell'Ager, dalla morfologia del sito dipende la permanenza dei tracciati di un'unica centuriazione di misura canonica (20X20 actus): la sostanziale sovrapposibilità di questa alle linee d'impluvio, agli assi stradali, ai confini e ad altre opere umane, rende perfettamente leggibile il reticolo centuriato impresso dagli agrimensori romani. L'organizzazione del suolo in cardini e decumani a scala territoriale rendeva anche più immediata la possibilità di rappresentarlo e di collocarvi con sufficiente esattezza i dati topografici. I cardini principali dell'Ager, come è possibile rilevare dalle carte, partendo dalle linee di displuvio dei monti Tifatini, attraversano la piana in senso nord - sud passando per Capua, per Caserta e per Santa Maria Capua Vetere: spesso, lungo questi tre assi si sviluppano i centri urbani principali della piana.

³ La popolazione di Giugliano conta oltre 120.000 abitanti, e ne fa il comune non capoluogo più popoloso d'Italia: tale popolazione è praticamente quadruplicata negli ultimi quarant'anni. Se si prendono in considerazione i censimenti 1550-1711 e 1985-2006 si può notare come la popolazione sia raddoppiata prima in 150 anni, poi in 20 anni. Tali dati supportano in maniera inequivocabile l'eccezionale espansione che ha subito il tessuto residenziale della città e delle aree limitrofe. Dati ISTAT

⁴ G. Grassi (2000), *Rurale e urbano nell'architettura*, in *Scritti scelti 1965 - 1999*, Franco Angeli, Milano, p.109

⁵ G. Grassi, Introduzione, in L. Hilberseimer (1970), *Un'idea di piano*, Marsilio Editori, Padova, p.16

⁶ Si veda in Del Bo, A. (2018), *Lafayette Park. Detroit. Scritti sulla costruzione della città*, Aion, Firenze

Didascalie

Fig. 1: costruzione della carta base dell'area e schema dello strassenbau.

Fig. 2: masserie nella conurbazione giuglianese.

Fig. 3: trasformazione della struttura urbana di una piccola città tipo (Hilberseimer, 1950).

Fig. 4: schizzi e schemi di progetto.

Bibliografia

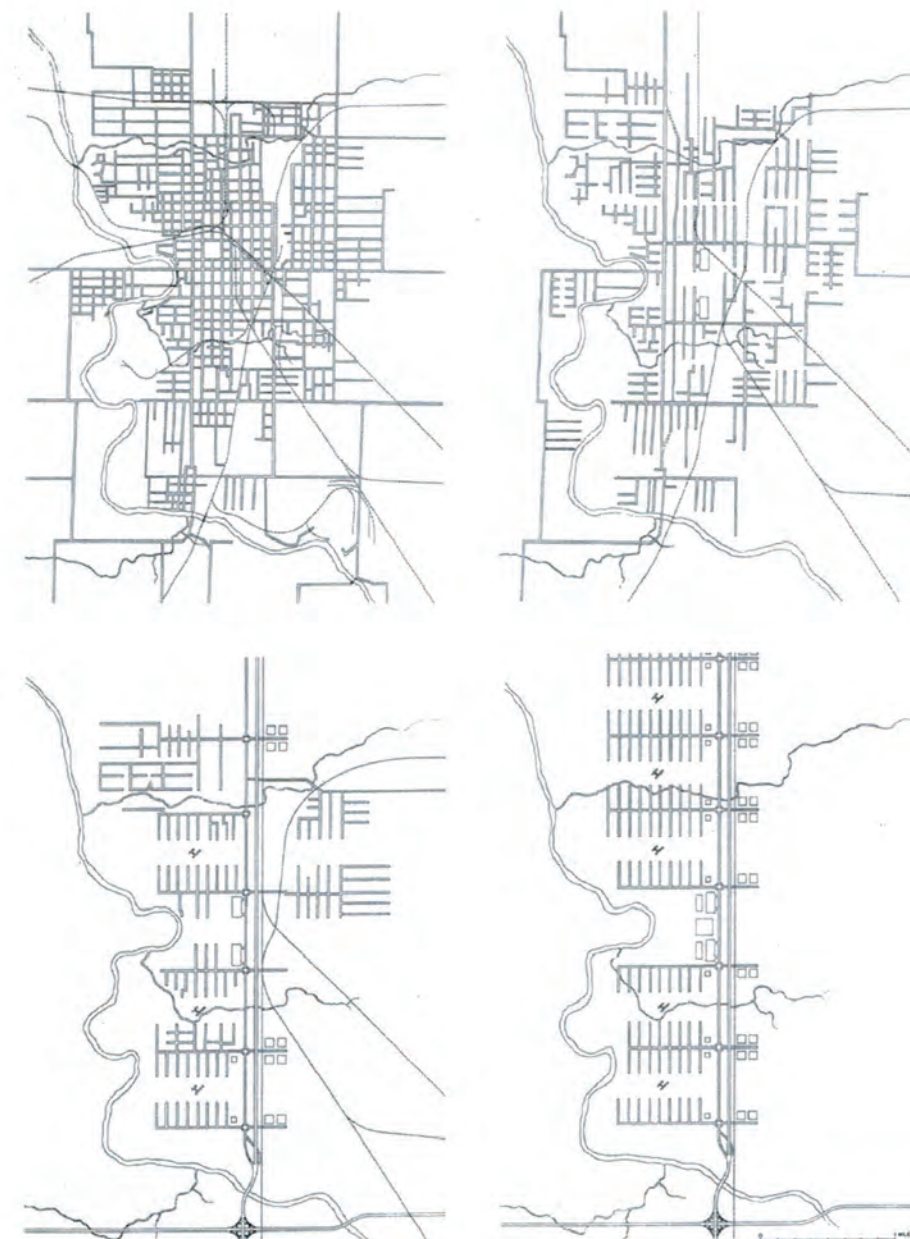
A., Buccaro; C., De Seta (2009), *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, (a cura di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

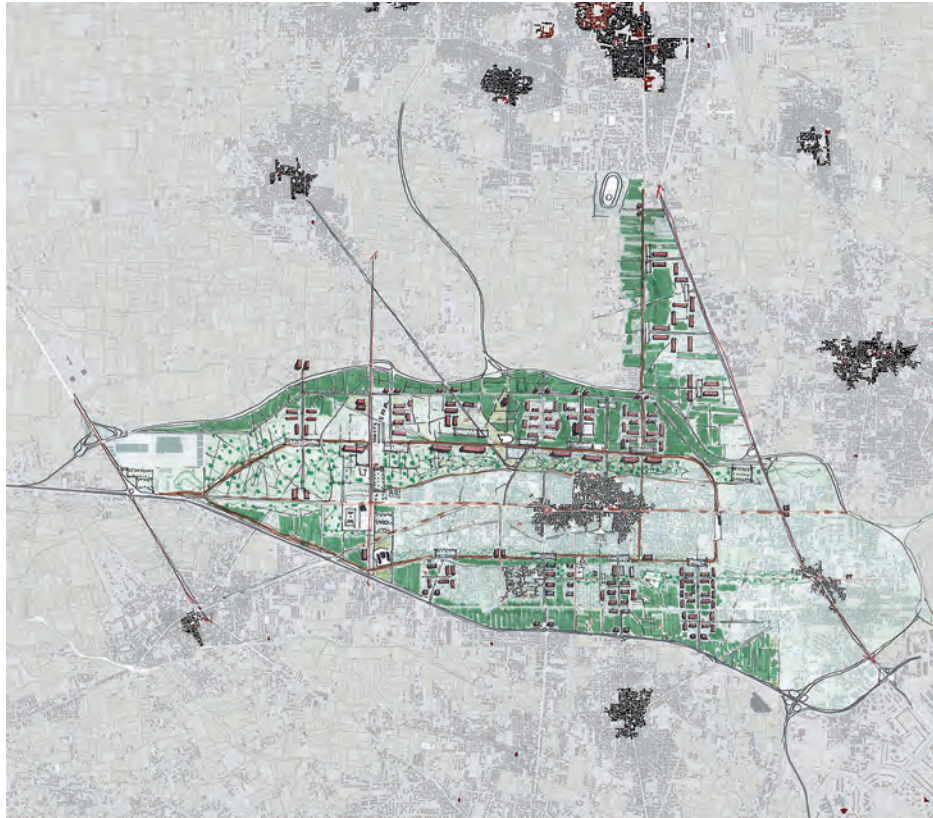
M., Cacciari (2008), *La città*, Rimini Pazzini editore.

E., Coppola (2006), *Civiltà contadina a Giugliano*, Giugliano in Campania, Biblioteca del Giglio.

A., Del Bo, (2018), *Lafayette Park. Detroit. Scritti sulla costruzione della città*, Firenze, Aion.

A., De Nardo (2016), *Storie di laghi. Dalla Campania Felix alla terra dei fuochi*, Napoli, Clean.





G., Grassi (2000), *Scritti scelti 1965 – 1999*, Milano, Franco Angeli.

L., Hilberseimer (1970), *Un'idea di piano*, Padova, Marsilio Editori.

C., Orfeo (2018), *Djemila e Timgad. L'eccezione e la regola*, Firenze, Aion.

V., Pezza (2016), "La casa, il lotto, l'isolato e la città", in R., Capozzi, C., Orfeo, A., Picone (a cura di), *Approcci integrati per l'analisi e il recupero dei centri storici tra morfologia e costruzione*, Napoli, Clean.

V., Pezza (2012), *Scritti per l'architettura della città*, Milano, Franco Angeli.

A., Rossi (2012), *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 – 1972*, Macerata, Quodlibet.

F., Scotti (2013), *Ludwig Hilberseimer. Lo sviluppo di un'idea di città*, Milano, Libraccio Editore.

Patto Città Paesaggio

Gianluca Cioffi

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, ricercatore
universitario tipo B, ICAR 14, gianluca.cioffi@unicampania.it

Il passaggio dal periodo preindustriale a quello industriale ha decretato indubbiamente un acuirsi del fenomeno della ‘deruralizzazione’ della città così come la perdita di continuità ecologica tra ambiente urbano e quello rurale; il ‘verde produttivo’ ha sempre costituito, fino a tale periodo, un valore positivo dal punto di vista ecologico ed ornamentale. La mescolanza di fattori urbano-rurali è sempre stata una costante nelle città medioevali fino, appunto, alla prima metà del secolo scorso. Il risultato più visibile è stato il progressivo allontanamento dei boschi e, soprattutto, dei campi produttivi. Anche nelle visioni dei più importanti esponenti del panorama ideologico architettonico si è assistito ad un impoverimento del significato della campagna come luogo di produzione mentre viene continuamente visto come uno spazio residuale al servizio della città. Mumford, sulla scorta di quanto detto e teorizzato prima di lui da Geddes, parla di pianificazione regionale come modello strategico per risolvere i problemi della città industriale; le mosse partono sicuramente dalla volontà di vedere inverato il modello della ‘città giardino’ teorizzato da Howard, ma anche con l’intento riparatore per i quartieri esistenti e degradati della città, dotandoli di nuovi servizi¹.

La campagna assume dunque un ruolo salvifico, anzi lo sviluppo urbano pianificato, secondo lui, deve partire proprio dal paesaggio circostante e non l’inverso. Il punto importante del suo ‘disegno’ è il concetto dell’«anello verde di cintura», di chiara matrice howardiana, una cintura verde produttiva, ad uso rurale, ma che al contempo possa fungere anche da zona per lo svago e il tempo libero, il carattere preminentemente agricolo dovrà, in sostanza, prevalere su quello ludico. Paradossalmente, in tempi più recenti, Ingersoll afferma che «L’agricoltura che per secoli ha significato ‘non-città’, può dare nuovo significato al contesto urbano»². La sfida è quella di poter continuare ad usare il suolo in modo produttivo senza snaturarlo a favore di funzioni che sono al servizio della città.

Durante il Ventennio la politica di regime presta molta attenzione al mondo rurale e chiaramente ai suoi abitanti. Vengono progettate e costruite numerose ‘Città Nuove’ e borghi satelliti per servire da punti di riferimento per i coloni sparsi sul territorio. La sola Opera Nazionale Combattenti (ONC) costruisce n.34 nuovi centri urbani e borgate rurali di cui: Capo-

luoghi di Provincia N. 1; Centri Comunali N. 4; Borgate rurali N. 29; Case coloniche N. 5.593, con percentuali più alte nelle regioni Lazio e Puglia. L'attenzione dei tecnici oltre che sulle nuove città si indirizza anche sul progetto delle case rurali.

«Non è possibile legare stabilmente i contadini alla terra, se non si provvede a fornirli di comode abitazioni [...] solidamente costruite, con gli annessi rustici, che servano non soltanto di riparo alle intemperie, ma traducano in una vita di modesti agi quel concetto del focolare che assume realtà concreta solamente accanto agli alari... ove si riunisce la famiglia dopo la mensa frugale, cui primo contributo, dopo il pane, offrono i prodotti del vicino orto».³

Prima dell'avvento del Regime le case rurali venivano costruite con criteri perlopiù occasionali, condizioni di abitabilità disagiati, disposizione dei locali irrazionali, e nesso tra fabbricato rurale e azienda produttiva spesso trascurato. Con l'ingresso dell'agricoltura tra le attività essenziali della Nazione, durante il Regime, le problematiche relative all'edilizia rurale si orientano verso soluzioni di carattere più generale.

«I progetti delle case rurali sono stati predisposti tenendo conto dell'ampiezza dei rispettivi poderi e della consistenza numerica delle famiglie da insediare»⁴.

Il rinnovamento della casa rurale parte dall'idea che anche il contadino possa sfruttare le moderne conoscenze tecnologiche in tema di costruzione, in modo tale da non dover risentire troppo dello svantaggio di non vivere in città.

«Un elemento fondamentale della moderna edilizia rurale, è quello della scelta del 'centro economico' nel quale far sorgere il fabbricato rurale. Tale scelta segue criteri differenti a seconda dell'attività generale dell'azienda, dei metodi di coltura, dell'ampiezza del fondo, del predominio di una coltura sull'altra, tenendosi anche bene in evidenza il fattore 'trasporto', giacché per una errata ubicazione del fabbricato rurale e dei suoi annessi, molti coloni si vedono costretti a percorrere lunghi tratti per condurre animali o portare attrezzi nei luoghi di lavoro»⁵.

Collocare il centro di attività in lontananza dalla maggior coltura come avveniva nella costruzione dei vecchi fabbricati rurali era di sicuro un

errore progettuale, così come bisognava avere cura di sistemare i fabbricati a monte nei terreni in pendenza.

[...] «il centro economico dell'azienda sarà il centro geometrico di questa considerando tutta l'estensione del fondo, e la scelta deve risolvere contemporaneamente anche tutti gli altri problemi connessi all'erezione del fabbricato rurale»⁶.

In ogni comprensorio, compatibilmente con la lavorazione in serie, si è ammessa una controllata varietà di tipologie di fabbricati, ma lo spirito guida è quello della grande semplicità nel disegno in pianta, e di distribuzione delle masse di volume, eliminando quasi del tutto qualsiasi apparato decorativo, nella convinzione che tutte le decorazioni, seppur sobrie, non sarebbero state in linea col carattere rustico degli edifici e con le ristrettezze economiche, quindi ci si affida ai materiali tradizionali per fornire un minimo di parvenza decorativa.

Per ovviare ad alcune delle ragioni che portarono all'incompiutezza delle opere della prima fase di bonifica si decide di progettare i fabbricati rurali ampliabili e in pochi tipi, in maniera da poterli lavorare in serie, le differenze maggiori sono dovute soprattutto alle diverse condizioni climatico-ambientali. Ciò è facilmente riscontrabile dalle differenze di pendenze del tetto che diminuiscono verso sud, così come diminuisce lo spessore dei muri, delle aperture o della chiusura del sottotetto. Il differente clima influisce anche nelle sistemazioni interne, alle latitudini più calde, ad esempio, le latrine sono disposte all'esterno dell'abitazione, nella concimaia o in un'altra pertinenza. Nei paesi più freddi, invece, si è pensato di progettare un collegamento interno tra casa e stalla, sono state progettate anche abitazioni a un sol piano per ragioni economiche o anche camere da letto a piano terra, là dove non vi fosse grande presenza di umidità.

Nallo Mazzocchi Alemanni a proposito della Casa rurale ha scritto:

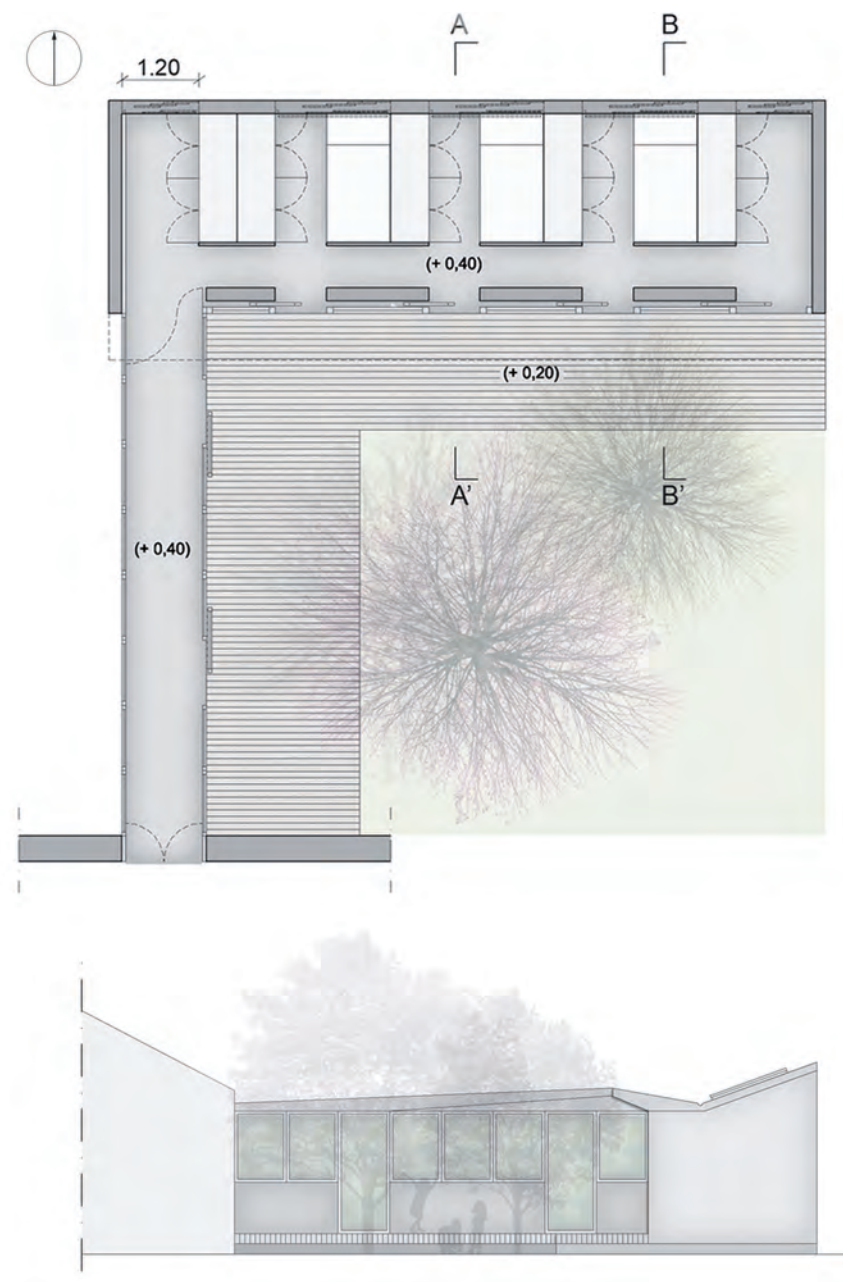
«La 'Costruzione Rurale' è sì, un fatto di architettura, considerata questa come entità primigenia, eterna, insita nello spirito umano, è, sì, anche, indubbiamente, un fatto d'ingegneria, in quanto tecnica costruttiva; ma soprattutto è un *summum oeconomiae*, nel senso più lato del puro concetto di economia. La casa rurale non può essere un prodotto di fantasia

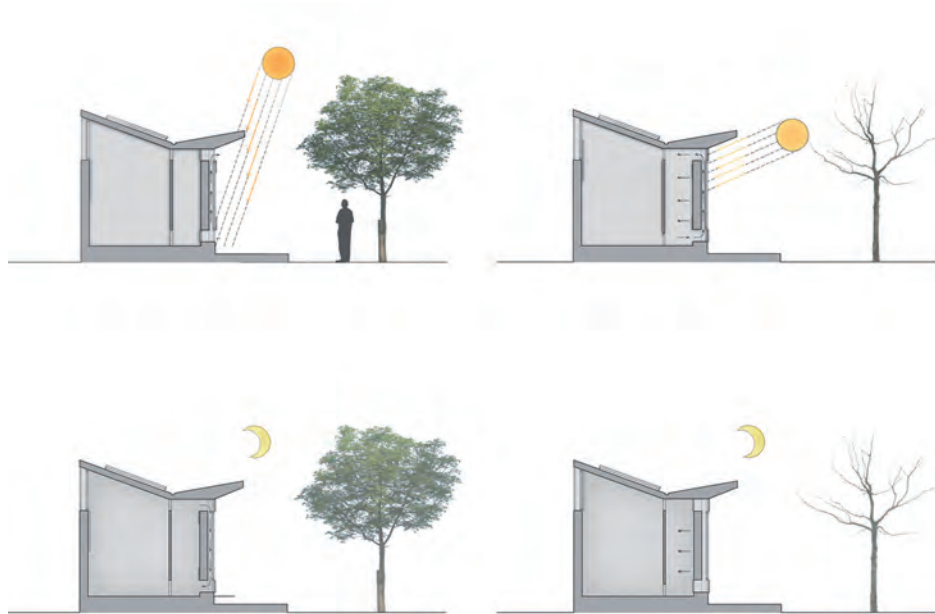
e di arbitrio; ma va considerata nella sua funzionalità integrale. La quale funzionalità, varia con l'ambiente, cogli ordinamenti fondiari, coi sistemi colturali, coi modi di conduzione, in relazione a numerosi e interdipendenti fattori igienici, tecnici, economici e sociali»⁷.

La casa colonica riveste nell'ambito dell'edilizia rurale un ruolo dimostrativo, in quanto deve risultare un luogo di perfetta abitabilità, deve rappresentare una 'casa' non solo il vecchio riparo del contadino, ricovero per animali, [...] «elemento cioè di sana intimità familiare anche perché nella terra fecondata dalle opere costanti e fedeli di tutti i giorni, non si desiderino i maggiori agi della città dei quali l'agricoltore sa fare benissimo a meno»⁸.

Il progetto di riutilizzo delle case rurali come case temporanee per lavoratori stagionali, nelle campagne, partendo da alcuni dei principi utilizzati proprio per la loro costruzione, prevede una trasformazione interna di quella che è la cellula originaria alla quale, si aggiunge una seconda cellula di dimensioni più ridotte, legata alla prima tramite un braccio che, innestato in posizione quasi baricentrica, disegna una 'L' in pianta che genera, con il corpo principale, una corte aperta ad est, uno spazio semichiuso e più raccolto dove sono previsti degli alberi a foglia caduca che contribuiscono a mantenere il microclima e il buon funzionamento del muro di Trombe (con manovra delle aperture per lo sfruttamento della convezione naturale) lungo la parete sud della nuova cellula. La copertura del nuovo corpo è prevista a tetto rovescio asimmetrico, con la raccolta delle acque piovane nella canaletta che scorre lungo il punto di attacco delle due falde rovesciate. L'acqua viene poi raccolta in appositi serbatoi e riutilizzata per gli scarichi dei servizi igienici.

Gli spazi interni della cellula originaria sono stati rimodulati per consentire di sviluppare degli spazi utili agli abitanti temporanei. I nuovi interni prevedono per le tipologie più piccole a un solo piano: cucina e sala da pranzo comune per tutti gli abitanti, un angolo relax in prossimità del passaggio di collegamento con la nuova cellula, servizi igienici e una camera da letto doppia. Nelle tipologie di case più grandi e a due livelli, il livello superiore viene adibito a sole camere da letto più ulteriori servizi igienici. Le cellule aggiuntive sono tutte uguali e prevedono ulteriori





3 posti letto più il mobilio necessario a contenere gli effetti personali. Esternamente una seconda 'L', parallela a quella generata dal braccio di collegamento e dalla nuova cellula, è costituita da uno spazio sopraelevato con pavimento galleggiante che genera un podio in continuità con il pavimento esterno, utile per vivere i momenti di relax all'aperto.

Note

¹ Lewis Mumford, *Il futuro della città*, Il Saggiatore, Milano 1971.

² R. Ingersoll, *"Sprawltown"*, Meltemi, Roma 2004.

³ *Opera Nazionale per i Combattenti* (a cura di), Tavoliere di Puglia, in *O.N.C. 36 Anni dell'Opera Nazionale per i Combattenti 1919 – 1955*, Arti Grafiche Aldo Chicca, Tivoli 1955. Pag.161.

⁴ *Opera Nazionale per i Combattenti* (a cura di), *La trasformazione fondiaria, Case e borgate*, in *O.N.C. 36 Anni dell'Opera Nazionale per i Combattenti 1919 – 1955*, Arti Grafiche Aldo Chicca, Tivoli 1955. pag.263.

⁵ Ortensi Dagoberto, *La casa rurale*, in *Edilizia rurale*, Casa Editrice Mediterranea, Roma 1941. Pag.35.

⁶ Ortensi Dagoberto, in *Edilizia rurale*, Casa Editrice Mediterranea, Roma 1941. Pag.36.

⁷ Ortensi Dagoberto, in *Edilizia rurale*, Casa Editrice Mediterranea, Roma 1941 pag. 39.

⁸ Ortensi Dagoberto, in *Edilizia rurale*, Casa Editrice Mediterranea, Roma 1941 pag. 39.

Didascalie

Fig. 1: Pianta dell'apliamento della casa colonica.

Fig. 2: Prospetto dell'ampliamento della casa colonica.

Fig. 3: Schemi irraggiamento solare.

Fig. 4: Vista prospettica.



MAC - Monteruscello AgroCity, un progetto per il paesaggio urbano e rurale

Alessandra Como

Università degli Studi di Salerno, DICIV - Dipartimento di Ingegneria Civile, professore associato, ICAR 14, acomo@unisa.it

Il progetto architettonico e paesaggistico, del quale sono responsabile, studiato per il quartiere Monteruscello di Pozzuoli all'interno del progetto MAC, è solo una delle azioni del progetto europeo MAC _ Monteruscello AgroCity, parte dell'UIA, Urban Innovative action, rivolta ad implementare iniziative urbane innovative. MAC è studiato come un insieme di azioni a vari livelli e in vari ambiti, tali da innescare un processo di trasformazione che mira a ridurre la povertà urbana nel quartiere di Monteruscello, dove la povertà è intesa sia in senso sociale ed economico che all'interno dell'ambiente fisico.

La proposta scaturisce dalla presenza di vaste aree inutilizzate di proprietà pubblica interne al quartiere - circa 50 ettari di aree abbandonate - che sono concepite come una risorsa, una opportunità per sviluppare agricoltura urbana. MAC propone di utilizzare tali aree trasformandole in terreni agricoli ad uso urbano e risorsa di crescita economica e produttiva. L'agricoltura urbana, sviluppata con le tecniche innovative della coltivazione bio-intensiva e i principi della permacultura, diventa l'innescò del processo di trasformazione attraverso il collegamento ad un circuito di produzione e di marketing che utilizza i materiali di scarto dalla coltivazione, oltre che divenire una scuola continua di formazione. Da qui il MAC studia una catena di azioni che mirano a generare effetti sull'economia sociale, sulla produzione e sull'ambiente fisico.

Il risultato a cui si mira è la costruzione di un nuovo paesaggio, un paesaggio che è stato chiamato agro-urbano per contenere al contempo aspetti identitari della città e del territorio dell'agricoltura.

Queste erano le linee principali del MAC che io stesso ho sviluppato e che si è aggiudicato un cospicuo finanziamento, selezionato nella prima edizione della call UIA insieme a pochi altri in Italia ed ad altre importanti città europee quali Parigi, Madrid, Vienna e così via.

La proposta era basata sulla consapevolezza che l'architettura da sola non riesca ad intervenire nella trasformazione urbana e sulla necessità di costruire processi agendo su diversi livelli tra di loro concatenati, seppure a diverse scale e con diverse tempistiche.

Al contempo, però, al progetto di architettura si affidava il compito di interpretare questi luoghi, ovvero di riflettere sul senso di questi spazi po-

tenzialmente di natura nella relazione con il sistema urbano. Il progetto di architettura è qui una sperimentazione e strumento conoscitivo di un tema complesso, quello della relazione tra spazio produttivo dell'agricoltura e spazio urbano. Che cosa significa portare l'agricoltura dentro la città? In particolare in un quartiere relativamente recente in cui ancora non sono sedimentate e consolidate le identità urbane quale quello di Monteruscello? E in che modo è possibile creare delle relazioni così che la città possa appropriarsi dello spazio naturale dell'agricoltura e assorbito come spazio urbano?

Il progetto si occupa di queste questioni costruendo percorsi di attraversamento pubblico e luoghi della sosta all'interno dei nuovi spazi agricoli, in sostanza realizzando una incursione di spazio pubblico all'interno delle aree produttive dell'agricoltura.

La scelta di entrare negli spazi dell'agricoltura è questione complessa per la gestione degli spazi agricoli, osteggiata dai partners del MAC del settore agricolo perchè inevitabilmente si rende meno agevole la coltivazione dei terreni. L'attraversamento degli spazi agricoli è però divenuta condizione essenziale per il progetto. Implementare agricoltura in aree interne alla città senza realizzare connessioni urbane produrrebbe infatti zone recintate che, seppure esteticamente attraenti dall'alto dei palazzi per la presenza di vegetazione, costituirebbero aree di interruzione del tessuto urbano, similmente a quanto avviene per altri tipi di aree produttive o industriali.

Le aree che il progetto si propone di trasformare in paesaggio agro urbano sono i vuoti urbani che caratterizzano il quartiere. Si tratta di aree espropriate per la realizzazione originaria del quartiere, ma nella realtà mai trasformate. Alcune di queste dovevano divenire giardini urbani e parchi archeologici; altre invece avrebbero dovuto ospitare edifici pubblici come sedi universitarie ed il teatro.

Queste aree oggi sono in condizioni di abbandono e degrado. Sono aree caratterizzate da verde incolto, disposte all'interno del quartiere con casualità: alcune sono ai suoi margini, altre sono centrali e più in-

terne alla parte edificata del quartiere. Sono aree di grandi dimensioni, chiuse da recinzioni lungo il perimetro e non accessibili alla collettività; sono dei grandi vuoti urbani in cui la città si interrompe.

All'interno di alcune delle aree coinvolte nel progetto sono presenti segni della natura rurale dei luoghi dei periodi precedenti a quelli della fondazione del quartiere; masserie, cisterne, piccole canaline dello scolo delle acque testimoniano l'uso rurale del territorio. Sono segni ancora fortemente presenti che, come presenze archeologiche, raccontano del sistema agrario che esisteva già prima che nascesse il quartiere e sono assunti come elementi determinanti per il progetto del Paesaggio Agro-Urbano contemporaneo.

Le aree si presentano quindi oggi come frammenti urbani sfuggiti all'urbanizzazione e rimasti a testimoniare la natura rurale dei luoghi prima del grande intervento degli anni '80. A questi segni si sovrappongono quelli dell'archeologia, parzialmente visibili ma in alcuni tratti chiaramente evidenti, come strade e cisterne. Oggi nell'attraversare alcune aree dove riaffiorano i segni del passato, non si può non notare la condizione urbana surreale che si viene a creare dove archeologia, antica ruralità, infrastrutture e città contemporanea convivono in un strano equilibrio, caratterizzato da non curanza e abbandono.

Il progetto lavora con questi segni costruendo un sistema di percorsi pedonali che si agganciano ad alcuni assi e attraversamenti pedonali interni al quartiere del progetto originario di Agostino Renna.

Come nel passato i canali di irrigazione disegnavano il territorio, anche per il paesaggio del MAC si è voluto rendere evidente il sistema di funzionamento dell'agricoltura basato sull'irrigazione, che lascia tracce che sono considerate fondanti per il progetto. Il sistema di approvvigionamento idrico diventa un elemento essenziale del progetto perchè la presenza dell'acqua risulta uno dei fattori fondamentali ai fini della scelta delle aree da destinare ad agricoltura e per la selezione delle coltivazioni.

Sulla base di uno studio idrogeomorfologico si è individuata la possibili-

tà di utilizzare le acque subsuperficiali ed evitare quindi pozzi profondi. Il sistema delle acque viene realizzato da monte a valle. E' costituito da trincee drenanti, sistema di adduzione delle acque e vasche di raccolta. Le acque vengono raccolte dalle trincee, trasportate dal sistema di adduzione e stoccate nelle vasche. L'uso delle vasche di raccolta delle acque era diffuso nell'agricoltura tradizionale; le cosiddette "peschiere" costituiscono ancora oggi elementi distintivi del paesaggio agricolo del territorio italiano, che il progetto reintroduce qui nel territorio di Montebusca.

Il sistema delle acque così progettato rispetta i caratteri idrogeomorfologici della natura facendo uso delle risorse esistenti, assicurando in modo sostenibile l'utilizzo della risorsa idrica tutto l'anno anche in periodi di siccità. Il progetto oltre ad assicurare la disponibilità idrica per l'irrigazione ha conseguenze positive sull'ambiente in termini idrologici. Si assicura infatti la regolazione idraulica del territorio, garantendo rispetto a situazioni di rischio derivanti da fenomeni idrogeologici di piena e di frane.

La nuova infrastruttura rappresenterà l'architettura che progetta la terra. Più che una semplice infrastruttura tecnica, costituirà un insieme di elementi - microarchitetture - di riferimento per il territorio. I percorsi ciclabili e pedonali, le panchine, i muri e i parapetti, le siepi del terrazzamento e altri elementi minori saranno tutti collegati alla rete idrica. La separazione tra i percorsi e le aree agricole - realizzata in diversi modi attraverso la vegetazione, parapetti o cordoli - permetterà al contempo il rispetto delle attività agricole.

I nuovi percorsi ciclo-pedonali seguono dunque il tracciato del sistema delle acque e passano per i luoghi significativi, dove sono collocati gli spazi per la sosta, individuati con l'obiettivo di innescare relazioni visive e fisiche con elementi vicini o lontani. Le aree di sosta sono intese come delle "aie" nei campi agricoli. Sono spazi pubblici per la sosta, lo sport e la ricreazione, e permettono svariati utilizzi. Sono state localizzate in luoghi significativi da cui godere della vista degli spazi circostanti, recuperando l'orientamento e l'appartenenza al quartiere e al territorio allargato dei Campi Flegrei.





L'insieme è una rete che parte dagli spazi urbani del quartiere e che poi si ramifica all'interno dei nuovi spazi agricoli. Il progetto è dunque una ricerca di nuove forme di relazioni tra città e campagna, tra due entità tradizionalmente separate e autonome che qui trovano nuovi significati. Lo spazio pubblico interno alle aree agricole trasforma la campagna produttiva in campagna abitabile; la città si riconnette ai segni del territorio più allargato ritrovando i segni del paesaggio rurale precedente la fondazione del quartiere e al contempo guarda ad una dimensione più allargata, quella territoriale e paesaggistica dei Campi Flegrei.

Gruppo di progetto: arch. Alessandra Como, geol. Mimmo Guida, con Paolo Alfano, ing. Alba Cuomo, arch. Luisa Sme ragliuolo Perrotta, arch. Lucia Terralavoro, ing. Carlo Vece.



Interpretazioni complementari tra astrazione dei saperi e concretezza del progetto

Emilia Corradi

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, professore associato, ICAR 14, emilia.corradi@polimi.it

Elena Scattolini

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, docente a contratto, ICAR 14, elena.scattolini@polimi.it

In una dimensione contemporanea in cui in cui il progetto di architettura oscilla tra competenze e abilità, è sempre più difficile individuare la relazione tra saperi e formazione specifica. Il processo culturale che nel passato ha accompagnato la costruzione del progetto, si è dissolto per lasciare spazio al progetto del solo visibile catalogandolo con il nome di design, esito di un'evoluzione riduzionistica di contenuti che ha determinato una prevalenza di competenze rispetto alla conoscenza, di immagine rispetto alle strutture spaziali.

L'intersezione di saperi si è tramutata in una generalizzazione del progetto, quale prodotto derivato e non più generato da un processo culturale, confondendo i ruoli, le specificità caratterizzanti l'Architettura.

La competenza, ha a sua volta smembrato l'unitarietà del progetto, escludendo progressivamente l'architettura, relegandola in un ruolo di complementarietà ininfluenza sul processo di trasformazione dello spazio, dei luoghi, e sull'esito di queste trasformazioni.

Il risultato è quello di una frammentazione settoriale della disciplina in sottosistemi specializzati che tendono a loro volta a ritagliarsi gradi di autonomia e distinzione sempre più ampi. Tutto questo, ha restituito una difficoltà a sua volta nel confrontarsi con le necessarie interferenze che hanno caratterizzato nel tempo e nello spazio la costruzione degli edifici, delle città, dei paesaggi.

Il paesaggio, come somma di componenti estremamente eterogenei tra loro, è sicuramente il prodotto più fragile di questa smembratura di competenze e di componenti, vedendo da un lato una scala dimensionale oscillante tra spazi indeterminabili e soluzioni puntiformi di relazioni, nodi e luoghi alla scala del dettaglio e quindi delle relazioni e dall'altro un'abdicazione totale del progetto di Architettura come elemento di mediazione tra istanze di qualità e sostenibilità complessiva delle azioni di trasformazione. In questo senso è da intendersi nell'accezione gregotiana di "spazio antropogeografico" (Spagnolo, 18:2017), in cui storia e geografia sono indissolubilmente legate, «poiché non c'è geografia senza uomini che ne determinano le condizioni politiche, sociali, economiche, così come non c'è storia degli uomini se non in uno specifico luogo» (Spagnolo, 18:2017).

Rideterminare tassonomie inclusive di tutti i contributi che interessano l'Architettura, richiede probabilmente una scomposizione dei differenti aspetti in cui l'elencazione degli stessi dovrebbe essere affiancata anche ad una valutazione sull'influenza che ha nella costruzione del progetto e quindi di una didattica appropriata.

Tassonomia del progetto di architettura

L'enorme confusione che oramai caratterizza il rapporto tra città e paesaggio è la restituzione di una condizione di abdicazione del progetto al governo delle trasformazioni del territorio, della città, delle architetture. Il confine improprio che definisce i limiti disciplinari subisce lo stesso destino confuso del rapporto tra città, territorio, architetture. I continui sconfinamenti di competenze e la sempre maggiore settorializzazione disciplinare hanno sancito una scissione drammatica tra istanze della collettività e adeguato e coerente sviluppo dei territori e delle città.

Lo strumento del progetto ha perso la sua capacità di incidere realmente sulle trasformazioni del paesaggio, perché sempre inadeguato per infinite cause. Scale e approcci errati, incapacità di lettura dei contesti e delle dinamiche, un processo di verticalizzazione delle procedure rispetto alla necessità di confrontarsi con una dimensione metaforicamente orizzontale rendono inutile o inefficace molti interventi progettuali, che risultano incapaci di assumere un ruolo incisivo nella riattivazione del territorio. Proprio in questo senso la metodologia che si intende illustrare si basa su una lettura del territorio e del contesto in cui il patrimonio culturale (inteso nel senso più ampio del termine come insieme di tutti i beni, materiali e immateriali, di particolare rilievo storico, culturale ed estetico) diventa strumento di indagine e di interpretazione complementare ad una lettura critica della morfologia del territorio stesso.

La conoscenza del luogo è dunque da intendersi come:

- La restituzione di un insieme di valori che identificano il territorio entro il quale il progetto si colloca e che determinano il senso di appartenenza al luogo e l'identità culturale del luogo stesso.
- L'identificazione della "scala di relazione", da intendersi non meramen-

te come un problema dimensionale inerente la sola dimensione fisica dell'oggetto architettonico in sé, ma come l'insieme dei rapporti che l'architettura stabilisce con il suo contesto

- La comprensione dei dispositivi temporali che determinano il funzionamento del territorio nel breve, nel medio e nel lungo termine. Questo è particolarmente importante là dove ci si trova a confrontarsi con territori fragili in cui le stagionalità ricoprono un ruolo fondamentale nei processi di attivazione/disattivazione del territorio stesso

- La sensibilità nel cogliere il carattere dei contesti e riconsegnare al progetto di architettura

In quest'ottica il processo di intersezione dei saperi nel progetto non può prescindere dalla consapevolezza dell'identità di un luogo, della sua storia, della sua cultura e dei suoi abitanti, rispetto al quale è necessario costruire un nuovo modello di approccio teorico e metodologico, in cui l'architetto interpreta un ruolo di interprete.

L'interazione può aprire una nuova dimensione pedagogica, un'attenzione agli aspetti più deboli e meno appariscenti del progetto, stabilire una nuova gerarchia, dall'intersezione più semplice a quella più complessa. Riscoprire il tempo come uno degli elementi fondanti dell'Architettura è il primo passo affinché anche questo diventi un sapere.

Concetti come quello di misura, dimensione, tecnologia, appartengono alla storia dei luoghi e degli uomini che l'hanno vissuta, tramandata. Rendere questi saperi manifesti è un atto iniziale del processo interpretativo dell'Architettura.

Metodologia applicata¹

La prima fase di ricognizione è considerata un momento fondamentale per la successiva efficacia della soluzione progettuale proposta, prevedendo una lettura critica del contesto. Accanto alla lettura della morfologia si conduce uno studio del sistema infrastrutturale, in cui oltre che all'individuazione dei vari sistemi di rete si pone l'accento sulla dimensione temporale che regola l'insieme delle connessioni individuate, con una riflessione non solo sulla distanza fisica ma anche su condizioni

di prossimità/lontananza dettate dalla morfologia del luogo (es. individuazione dei tempi di percorrenza in relazione ai principali servizi). Il terzo livello di indagine, oltre a morfologia e infrastrutture, riguarda poi la ricognizione del patrimonio culturale che identifica il territorio oggetto di intervento. Scopo di questa prima fase di indagine è la comprensione dei bisogni e delle necessità di chi abita il luogo, così da costruire un programma funzionale quanto più possibile consono alla natura del contesto in cui si opera.

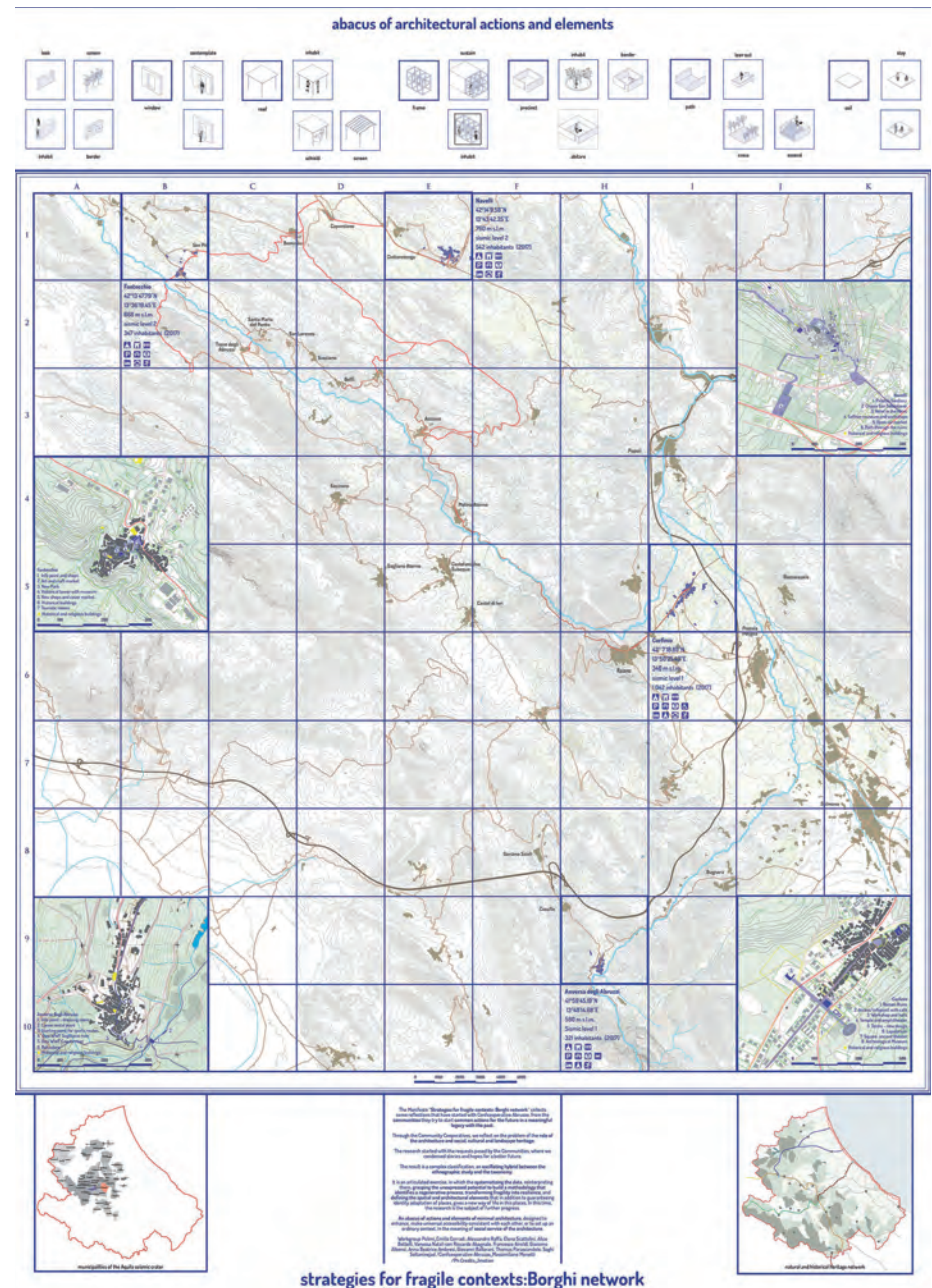
Diversi sono gli strumenti di racconto del territorio: fondamentale è la comprensione delle corrette scale di rappresentazione di disegno così da utilizzare il disegno stesso come attivo strumento di indagine, da associare alla restituzione di dati quantitativi attraverso infografiche. Si incentiva inoltre l'uso della fotografia, "cosa" si fotografa e "come" lo si fotografa è già di per sé un'operazione di sintesi critica, il video-editing, il racconto in musica, che aiuta a restituire il sistema di percezioni che il luogo ha suscitato.

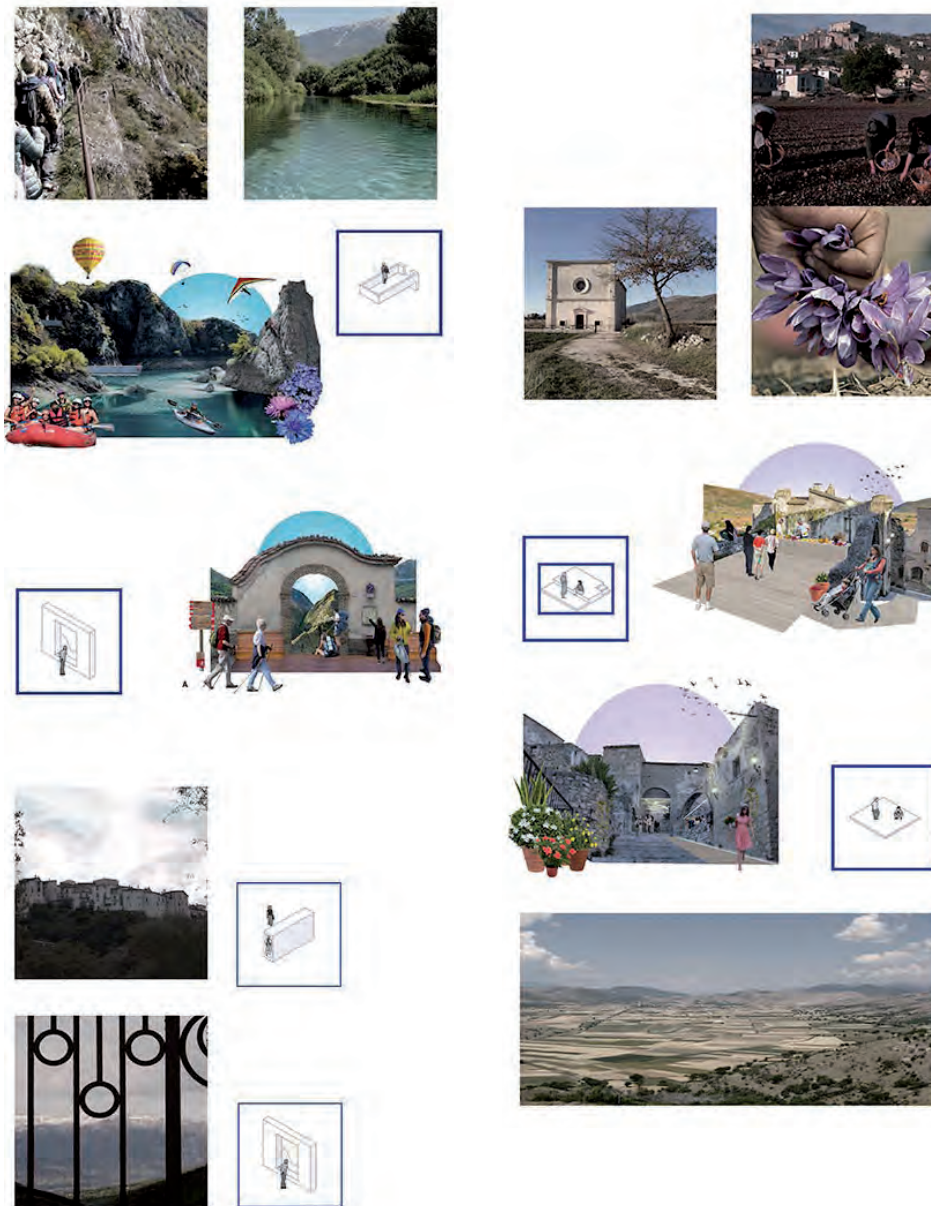
Al termine di questa prima fase viene elaborato un modello di concept che conduce gli studenti verso un processo di astrazione che li aiuta a verificare l'efficacia o meno della strategia di progetto. Il modello infatti ha una matrice quadrata (30x30) e dunque non rispecchia la dimensione fisica del contesto stesso, ma restituisce una prima e fondamentale suggestione progettuale.

Il progetto che ne scaturisce tiene insieme le varie scale di relazione individuate, fino alla dimensione del dettaglio esecutivo tenendo insieme architettura e paesaggio, la cui coerenza è verificabile ad ogni scala quale parte inscindibile del ragionamento condotto. Uno scenario che costringe ad uscire dai limiti della disciplina per attraversare campi affini e a volte opposti al progetto stesso.

Conclusioni

È possibile individuare una metodologia che faccia sì che l'intersecarsi dei saperi nel progetto di architettura non porti ad una crisi di ruolo e di identità dello stesso. Costruire una filiera di conoscenza, che apra ad istanze molteplici, rende necessario un approccio speditivo verso





il progetto, una disponibilità di mediazione culturale. Le direzioni attraverso cui muoversi sono molte, innanzitutto si potrebbe ripartire da una formazione ed educazione al progetto all'interno della Scuola in cui le competenze vengano messe a servizio del progetto didattico.

Un cambio di atteggiamento che privilegi il «...bisogno di nuovi accostamenti, di ossigeno, di relazioni coraggiose e forse anche pericolose [...] di abbandonare i confortevoli recinti disciplinari e di giocare fuori casa...» (Rocca, 57:2013), rischiando di perdere la partita, ma rimettere il progetto al centro non è solo una metafora calcistica, è una necessità perchè l'Architettura risalga posizioni all'interno della società diventando essa stessa Patrimonio del futuro.

Note

¹ La metodologia descritta fa riferimento all'esperienza del Laboratorio di Progettazione Architettonica 3_ A.A. 2016/17/18/19_Scuola AUIC_Polimi. Proff. E. Corradi, E. Scattolini.

Didascalie

Fig. 1: Manifesto: "Strategies for fragile contexts: Borghi network_ Workgroup Polimi_ Emilia Corradi, Alessandro Raffa, Elena Scattolini, Alice Bottelli, Vanessa Natali con Riccardo Abagnale, Francesco Airoidi, Giacomo Albensi, Anna Beatrice Ambrosi, Giovanni Ballarani, Thomas Parascandolo, Saghi Soltaninejad.

Fig. 2: Abaco delle azioni di progetto: "Strategies for fragile contexts: Borghi network_ Workgroup Polimi_ Emilia Corradi, Alessandro Raffa, Elena Scattolini, Alice Bottelli, Vanessa Natali con Riccardo Abagnale, Francesco Airoidi, Giacomo Albensi, Anna Beatrice Ambrosi, Giovanni Ballarani, Thomas Parascandolo, Saghi Soltaninejad.

Bibliografia

Emilia, Corradi (2018), "Architetture per piccole geografie", in Emilia, Corradi (a cura di) *Esercizi di lettura. Architetture per piccoli contesti*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.

Alessandro, Rocca, (2013), "Progetti e ricerche al tramonto del Supermodernismo. L'agenda della biocittà", in Lorenzo, Consalez, Pierluigi, Salvadeo, *Navigare sulla Carta Bianca. Cinque idee di città e di architettura*, Siracusa, LetteraVentidue.

Roberto, Spagnolo, (2017), "Saggio 1-Cos'è l'Architettura", in Manuele, Bandini; Andrea, Fradegrada; Sandra Maglio, (a cura di) *Lezioni di Architettura – Elementi per il progetto*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.

La città-paesaggio tra etica ed estetica

Isotta Cortesi

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di architettura, professore associato, ICAR 15, isotta.cortesi@unina.it

Volendo delineare un rinnovato ruolo possibile per il progetto di Architettura del Paesaggio occorre necessariamente partire dallo stato delle cose ovvero dalla situazione in essere di cui quella dei territori e delle città italiane ha caratteri propri anche nei compiuti processi di utilizzo intensivo e degradazione. Questa situazione è stata e viene ancora oggi determinata da un coacervo d'interessi di natura fundamentalmente privatistica che fin dalla nascita dell'attuale Repubblica hanno investito e tuttora investono i terreni urbani e rurali compromettendo il paesaggio e i suoi ecosistemi. Appaiono oggi sempre più evidenti tutti i limiti di uno sviluppo economico che non può divenire progresso proprio perché si fonda sul consumo delle risorse negando ogni responsabilità nella costruzione del paesaggio. Un esempio di questo consumo negazionista riguarda l'isolamento dei sistemi naturali dallo spazio pubblico e dalla vita quotidiana, primi fra tutti nelle città italiane quelli dei fiumi. I loro alvei sono stati trasformati da origine dell'insediamento urbano e prima risorsa degli ambienti rurali ad ambiti periferici di degrado o addirittura possibili superfici fondiarie, attraverso un processo di cementificazione continua e inarrestabile estesa ai sistemi idrografici urbani. Così i fiumi italiani scorrono quasi ignorati nelle parti centrali a Roma, a Firenze, a Pisa, a Piacenza, mentre nelle zone periurbane sono vittime di un completo abbandono. E così anche a Napoli, uno straordinario fenomeno naturale e artificiale come le cave urbane del Vallone di San Rocco sono state utilizzate come discarica anche degli sterri della Metropolitana, mentre l'antico fiume Sebeto che presiedette alla sua fondazione è divenuto, a causa della sua scomparsa, una sorta di leggenda. Sempre a Napoli la ricomposizione dei lacerti naturali urbani e periurbani e la stessa relazione con il Mare nei suoi fronti sono un tema progettuale di un'evidente attualità da sempre rimandata di fronte all'abdicazione del ruolo di Città-Paesaggio del Mediterraneo che la città aveva sempre avuto nel passato.

Ancora, nelle città dell'asse della via Emilia, nel suo antico paesaggio lineare, il confine tra città e campagna è stato cancellato, trasformando il suolo agricolo in un serbatoio per un'espansione urbana di 'continua e rigogliosa crescita' che di fatto le ha assimilate ad una conurbazione

direzionata, ma assolutamente informe. Allo stesso modo i paesaggi del Veneto e della Lombardia sono stati per grandi parti invasi dallo sviluppo della piccola industria manifatturiera che per qualche decennio ha assicurato uno sviluppo di cui ora appaiono tutte le ombre, ma che si è fondato sull'acquisizione di spazi aperti sempre maggiori senza che potesse mai affermarsi un'alternativa progettuale reale.

Tra le poche note positive a Milano, oggi, si è da pochi anni ultimato il recupero della Darsena, esito di un concorso pubblico (2004), dove la riqualificazione delle sponde ha proposto una 'nuova' città e un nuovo modo di abitarla. Un cambiamento che ha spinto a promuovere una visione più vasta per ricostituire, quale una sorta di chimera, il sistema delle vie d'acqua più grande d'Europa che ha come obiettivo finale l'«integrale riapertura e navigabilità del Sistema Navigli e il completamento del collegamento idroviario Locarno-Milano-Venezia». Sempre a Milano permane la realtà effettiva del grande Parco Sud che è riuscito a disinnescare i processi degenerativi e a sostenere pratiche corrette di amministrazione e uso del suolo.

Rispetto a questi processi prevalenti il progetto di paesaggio deve innescare mutazioni a partire dal riconoscimento delle nuove centralità dei sistemi naturalistici e costruire nuovi sistemi urbani e territoriali che abbiano al centro non le vecchie pratiche di sviluppo degenerativo, ma nuove procedure di utilizzo e recupero delle aree urbane e periurbane a partire dalla difesa dei loro caratteri naturalistici. Decisiva è l'assunzione di una componente progettuale di rinaturalizzazione che potrebbe intitolarsi parafrasando il titolo del libro di Joel Meyerowitz¹ 'La nuova natura delle città'.

In Europa la situazione è in parte migliore dato che già da alcuni decenni la costruzione della nuova forma urbana della Città-paesaggio è iniziata in diversi contesti e molto spesso con progetti che trasformano le aree fluviali.

A Madrid le rive del Manzanares sono diventate uno spazio pubblico lineare continuo di grande valore perfettamente integrato nel disegno urbano. A Valencia, ad esempio, già dalla metà degli anni Ottanta del Novecento la trasformazione ha individuato un nuovo sistema centrale

lineare pubblico negli spazi alberati dell'antico tracciato del Turia. A Parigi le opere della *Grand Paris* di Francois Mitterand hanno rivisto l'utilizzo delle Rive della Senna e impostato la creazione di un parco fluviale urbano. Più recentemente la *Grand Bordeaux* di Michael Corajoud e di Michael Desvigne ha riequilibrato le sponde della Garonna, quale luogo urbano centrale. Insieme a questi i progetti di Henri Bava per Toulouse, Bordeaux e Strasburgo, hanno delineato la trasformazione dei porti fluviali di industrie dismesse in ecosistemi ripararioli con nuovi spazi urbani. Ad Amsterdam, infine, ma molti altri sono i casi europei, si è sviluppata l'invenzione dei WEST8 di *Borneo Sporenburg* di un decisivo brano di città-paesaggio.

Verifichiamo dunque che il progetto per la Città-Paesaggio² propone quali fondamentali per la trasformazione urbana la valorizzazione della sua Natura Operante e la connessione del sistema diffuso degli spazi aperti. Si tratta di un tipo di progetto che implica il coinvolgimento della popolazione verso la direzione di una modernità responsabile nelle procedure e sostenibile nell'utilizzo delle risorse.

Tra i molti riferimenti che nutrono l'idea del progetto della Città-paesaggio un posto importante merita il lavoro di Timothy Beatley³. La rete da lui illustrata nelle *Biophilic Cities*⁴ dove le relazioni tra città, abitanti e natura sono ricomposte, approfondisce le idee fondanti del suo *Green Urbanism* introducendo nella pratica del progetto urbano la componente della BET, la *biophilia hypothesis*: «Ogni città ha una stretta relazione con la natura, ogni città è in sé biofila. Essa ha la possibilità di incrementare questa condizione e la realizzazione richiederà cambiamenti intenzionali nelle politiche e pratiche urbanistiche e nelle visioni di strategia urbana che saranno volte a migliorare la qualità di Natura nelle città del XXI secolo».

La questione della forma nel progetto della Città-paesaggio e quella della sua sostenibilità complessiva sono state affrontate da Elizabeth K. Meyer nel suo manifesto e nei suoi scritti⁵.

In particolare la Meyer ha svelato come i progetti d'ispirazione tecnica o generalmente funzionalista applicati all'ambiente non riescono ad essere davvero efficaci proprio dal punto di vista formale. Il ruolo

estetico della bellezza e la questione della forma corretta sono infatti componenti irrinunciabili di un progetto che si proponga di ricollocare la coscienza degli uomini e le loro relazioni con la città ed il suo territorio in un rinnovato quadro biocentrico. Il progetto del paesaggio, il progetto della Città-paesaggio deve quindi rigenerare contestualmente spazi ed ecosistemi, luoghi e comportamenti e decisivo è sempre il ruolo degli spazi aperti. Il progetto dello spazio aperto quale processo fondato sulla cura dei luoghi, degli ecosistemi e delle persone propone una contaminazione tra temi e funzioni. Si tratta di cercare una nuova e diversa integrazione tra spazi, processi e individui che devono essere soggetti attivi e coscienti della costruzione di una nuova natura delle città.

Naturalmente al centro del progetto e del suo procedimento sta la questione dello spazio aperto che deve tornare ad avere un ruolo centrale e deve essere l'elemento primario dell'azione progettuale. Un progetto che deve superare la divisione degli ambiti del secolo scorso e risultare estensivo ed inclusivo di nuove funzioni e nuove professionalità. Una nuova centralità degli spazi pubblici è la strada maestra per poter continuare responsabilmente e legittimamente a parlare di paesaggio. Tutto, infatti, è paesaggio⁶: gli spazi urbani, quelli delle coltivazioni agricole, i territori degradati (le periferie, le infrastrutture, le discariche, le cave estrattive[...]), quelli di eccezionale pregio, ma anche quelli dello spazio del quotidiano. Il paesaggio ha oggi una definizione non più limitata all'estetica, ma integrata ed inclusiva che implica nel progetto il recupero di importanti valori, mutuati in particolare dalle scienze naturali ed ecologiche, per un diverso studio e comprensione dei luoghi. La loro complessità e non riducibilità, la variabilità nel tempo e nello spazio, l'incertezza e la natura collettiva delle decisioni che riguardano il paesaggio, la spontaneità e l'autoregolamentazione, la fragilità, ma anche la resistenza degli ecosistemi, sono questioni fondamentali che il progetto con le sue nuove procedure deve poter considerare e alle quali deve necessariamente dare una risposta plausibile.

La Città-Paesaggio è dunque anche una possibile nuova dimensione del progetto in grado di operare connessioni tra spazi e tempi diversi della città, una dimensione in cui la modernità assuma le forme di un

presente concretamente possibile. Una dimensione nuova e insieme antica di tipo biocentrico, dove l'uomo e i processi economici non siano più i soli soggetti, e fondata quindi non solo sul modello astratto del consumo, ma sulle azioni concrete di conservazione e valorizzazione del patrimonio e della vita in forme non artificiali.

Note

¹ Joel Meyerowitz, *La natura delle città*, Motta, Milano 1994.

² Si può iniziare ad approfondire il tema partendo dal saggio di Bocchi R., «La città-Paesaggio» in *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi editore, Roma 2009.

³ Tim Beatley insegna *Sustainable Communities* nel Dipartimento di Pianificazione Urbana e Ambientale, Scuola di Architettura dell'Università della Virginia. Beatley studia le strategie attraverso le quali le città possono migliorare gli ecosistemi riducendo l'impronta ecologica, per divenire luoghi più vivibili ed equi. Tim Beatley è autore di «*Green Urbanism: Learning from European Cities*» (Island Press 2000), «*Habitat Conservation Planning, Native to Nowhere: Sustaining Home and Community in a Global Age*» (Island Press 2004), «*Planning for Coastal Resilience*» (Island Press 2009).

⁴ *The Biophilic Cities Project* si riferisce al lavoro di ricerca nazionale e internazionale sulle città biofile, coordinato dal professor Tim Beatley e dal suo team alla *School of Architecture* dell'Università della Virginia. Lo scopo principale è di far progredire la teoria e la prassi delle città biofile, tra loro consorziate, attraverso un processo di studi, dove i ricercatori collaborano con gli amministratori delle città, per valutare e monitorare le qualità e le condizioni biofile urbane, si identificano ostacoli e impedimenti si documentano le migliori azioni nella progettazione e nella pianificazione. Il progetto promuove la discussione e il dialogo tra i ricercatori e i responsabili delle politiche nelle città oggetto di studio, convoca periodicamente ricercatori e professionisti e pubblica documenti di lavoro, relazioni e altre pubblicazioni che diffondono le conoscenze acquisite. Al progetto hanno aderito numerose città nordamericane tra le quali Washington D.C., San Francisco, Portland, St. Louis, Austin; Singapore partecipa al programma, Fremantle in Australia, mentre partner europei sono Birmingham e Vitoria Gasteiz.

⁵ Meyer K. E., *Sustaining Beauty. The performance of appearance: A Manifesto in three parts*, in «*Journal of Landscape Architecture*», vol.3, 2008, pp. 6-23. Meyer K.E., *Beyond "Sustaining Beauty". Musing on a Manifesto*, in M. Elen Deming, *Values in Landscape Architecture and Environmental Design. Finding center in theory and practice*, Louisiana State University press, Baton Rouge, 2015, pp. 30-53.

⁶ Lucien Kroll, *Tutto è paesaggio*, Torino 1999.

Didascalie

Fig. 1 e 2: Jérémié Dru, *Le voyageur incertain*, 2013.



Dispersione connettiva

Paola Veronica Dell'Aira

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato (abilitato ordinario 2017), ICAR 14, paolaveronica.dellaira@uniroma1.it

*By being in contact with our surroundings,
we find our way into architecture's innermost being.
The true innermost being of architecture
can be compared with that of nature's seed*
Jørn Utzon

Co-architettura

«Viviamo [...] una vita di legami, una vita di legami infiniti. Tutto è collegato a tutto. Non vi è possibilità di sfuggire a questa prigione di amore cosmico»¹. Nelle parole di Frederick Kiesler, la prigione è il luogo ambito, l'impossibilità di fuggirne via, la realtà cui aggrapparsi con forza. È la correalità: teorizzazione di uno spazio dinamico, interattivo, sinergetico, che dai suoi primi scritti, anni '30, approda al *Manifesto del Correalismo*, 1949. Essa allude alla multidimensionalità dello spazio, alla natura indivisibile e sincretica dell'intreccio tra realtà ambientale, in tutte le sue componenti, ed esperienza umana, colta attraverso ogni suo livello di espressione, dal fisico allo spirituale, dal materiale all'ideale, dal culturale allo spontaneo, dal livello individuale, soggettivo e psicologico-percettivo personale, a quello collettivo, antropologico, sociale.

Nella nozione di "co-realtà", Kiesler sintetizza questo mutuo, inestricabile intreccio di fattori diversi. E definisce "correalismo" la filosofia progettuale che occorre sviluppare per poterlo adeguatamente interpretare. In questa, vige un approccio conoscitivo radicalmente diverso da quello dell'architettura razionalmente intesa, ancorata alla sua tradizione interna, costruita a ridosso di uno specifico dominio tecnico-artistico. Conseguentemente, l'approccio operativo, che su questa conoscenza si appoggia, è assai complesso. Per molti versi, si mostra anticipatorio delle odierne teorie ecologiche. Riprenderne il portato è dunque un atto innovatore. All'atomismo e al meccanicismo della cultura razionalista, Kiesler contrappone la visione di una realtà mutevole e integrata di forze interagenti. «Non esistono entità statiche isolate così come non esistono forme definite e compiute [...]. La realtà fenomenica non è perciò atomistica bensì "correale" [...], "sinergetica"»².

Compito del progettista sarà allora quello di una propria astensione cri-

tica rispetto a premure dimostrative e a rigorismi astratti. Dovrà liberare lo spazio, affinché possa, in primis, cogliere a fondo la concretezza esistenziale dell'individuo, inverandone ogni pulsione, e aprirsi al meglio per accogliere al suo interno, orchestrandoli, tutti i saperi tecnicamente indispensabili per la sua realizzazione e per trarre ulteriore movente anche da espressioni disciplinari "altre": apparentemente distanti, ma potenzialmente e, in vario modo, "concorrenti".

La riflessione che, in tema di "architettura come intersezione di saperi", vorrei avviare, si incentra su quest'ineludibile valore sinergico che l'architettura esprime, tra conoscenze diverse, sin dal suo più remoto passato, per riprenderne i passi nell'attualità, osservando, al contempo, la molteplicità di materie e materiali capaci di alimentare concezioni "diverse", di arricchire il quadro delle esplorazioni progettuali possibili, delle "trasversalità" attivabili.

Si è parlato infatti, un tempo, di "autonomia" della materia -*Tendenza*- si è inseguita la certezza dell'opera collaudata -Saverio Muratori, "Storia operante"- si è creduto in un percorso incontaminato, nel foglio bianco, nella rimozione di molti fattori motivanti, ritenuti di "scomodo incidente". L'architettura ha tentato di chiudersi in un solipsistico discorso ove, le "esternalità" andavano rimosse quali incommode ingerenze. I tempi cambiano, verrebbe voglia di dire. Ma non è questo il punto. Tutt'altro: la riflessione punta a dire che, fortunatamente, nel correre dei tempi, molte cose non cambiano. L'"intersezione di saperi", infatti, è il "sempre stato". Mentre il "patrimonio" da rinnovare è un "giano bifronte": da un lato c'è lo sconfinato giacimento delle cose in palinsesto sulle quali poter intervenire, nell'ottica del "differimento" patrocinata da Mario Manieri Elia³, e nel rispetto di ogni competenza da coinvolgere, dall'altro c'è il capitale metodologico virtuoso che affonda le proprie radici in importanti ricerche, più o meno remote.

A maglie aperte

La "connettività", invocata da Kiesler, non è dunque cosa nuova, ancorché conosca oggi una rimonta per istanze di sostenibilità. Per prova, si è messo a reagire questo termine con il suo opposto. È l'ossimoro

che intitola il *propos*: la capacità connettiva che riposa nel traguardo "dispersivo". Il pensiero vola verso l'urbanistica teorizzata tra gli anni '80 i '90 del secolo scorso, nel filone argomentativo della "città diffusa", osservata come destino inevitabile di una pianificazione debole, come deriva insediativa, come scenario operativo inevitabile. Eppure, crediamo, la convergenza tra opposti può tornare d'aiuto, non tanto al formarsi progettuale di uno sguardo più attento da rivolgere al complesso dei nostri "beni", quanto al ritrovare quel forte afflato "integrativo", dell'architettura, rispetto alla settorialità delle conoscenze, agli specialismi.

Si è simulato un passaggio di consegne: l'"urbanistica diffusa" che passa la palla all'"architettura diffusa", da intendersi, quest'ultima, non come nuovo conio disciplinare, ma come pratica legante, cooperante. È la diffusione che, applicata all'oggetto architettonico, ne corrobora la capacità di intervento e di ingresso tra i meandri dei molti possibili "passaggi". Il programma edilizio può smembrarsi, organizzarsi in "momenti", farsi capillare, per misurarsi con antropie "polverizzate" o muoversi per contenute "mosse" nel recupero delle preesistenze. La costruzione frammentaria accresce infatti, in misura inversamente proporzionale alla compattezza, il proprio potere di saldatura e cura ambientale. Perde di unitarietà compositiva, ma guadagna in fattibilità. Il progetto "dissolto" è inclusivo, "offre il fianco", valorizza l'esistente seguendone le forme. E anche quando vi "scompare" all'interno, non rinuncia alla sintesi; anzi, trova proprio nel suo formarsi a ridosso delle diverse realtà, una divaricazione delle sue possibili espressioni; abbandona l'isolamento autoreferenziale a favore di uno sviluppo empatico.

Inversione semantica. La parcellizzazione si affranca dal relativismo e dai facili riferimenti linguistici (minimalismo, decostruttivismo...). Si fanno strada architetture a "maglie larghe", episodiche ma sistemiche, adagiate tra le pieghe delle cose, sminuite di singolarità, a volte quasi "invisibili", ma "aumentate" di centralità, soprattutto oggi, nell'"era delle reti".

L'indicazione di metodo, collaudata nel recupero, si rivolge anche all'ex novo, alle tipologie, in particolare, che eleggono oggi l'organizzazione segmentaria a maggior focus sperimentale: il museo diffuso, ossia l'ecomuseo che non immette nulla, ma lavora su ciò che già c'è, l'albergo

“disseminato” tra i *Sassi di Matera*, le scuole integrate, memori dei “paesaggi” scharouniani, eredi i Patkau Architects con la *Strawberry Vale Elementary School* (Victoria, Canada, 1995), le industrie villaggio, come l'*Opificio Golinelli* di Bologna, ecosistema aperto che integra educazione, formazione, produzione, ricerca, la cui unità destinata a mostre ed eventi, il *Centro Arti e Scienze* (Mario Cucinella, 2017) persegue l'immagine di un reticolo proiettato verso l'intorno, l'ospedale diffuso, che si “umanizza” intensificando il dialogo contestuale, facendosi *pavillonnaire* come nel *Centro socio-sanitario Soranzo*, Venezia (Arbau Studio, 2015) o articolando al massimo le proprie parti, come nell'*Ospedale pediatrico Meyer* di Firenze (CSPE Studio, 2010) memore delle celebri esperienze del *Sanatorio di Paimio* (Alvar Aalto, 1933), o della antroposofica, steineriana, *Filderklinik* di Stoccarda (Ch. Klein, 1975).

Tuttavia, l'idea di un'architettura che un po' “si perda” per meglio trovar luogo, prendendo in cura il patrimonio ambientale, non si fonda solo sulla concezione frammentaria, ma anche sul suo farsi...”attraversare”: culture, contesti, circostanze, ma anche riferimenti colti altrove, evocazioni, rimandi e assonanze che ne nutrono lo sviluppo programmatico e morfologico. Sotto questo segno, l'architettura chiama a sé tutte le incidenze possibili, diviene “interferibile”, non solo lavorando con le discipline “di complemento”, (sociologia, fattibilità finanziaria, ingegneria strutturale, impiantistica...), ma anche imbastendo relazioni con altri mondi e altri modi del pensiero.

Di questi, si vuol provare a richiamarne alcuni, con i quali l'architettura ha aperto i propri percorsi accrescendo il proprio immaginario e ruolo valorizzativo. Nell'architettura “dispersa”, le intersezioni sono spesso impensabili; toccano il livello concettuale, il figurativo, lo strumentale... La *Endless House* di Kiesler, del resto, metteva in atto la formatività “circolare” attraverso un'opzione figurativa (nastro di *Moebius*) forte e compatta, avvitando su sé stessa per sancire l'interdipendenza tra le ragioni architettoniche e il loro “difuori”. Altrove, nella *City in Space* lo sconfinamento dell'architettura dai propri “recinti” si esprime alla maniera *De Stijl*, con una griglia aperta di strutture orizzontali e verticali.



Fig. 1: Mario Merz, *Senza titolo*, 1988.

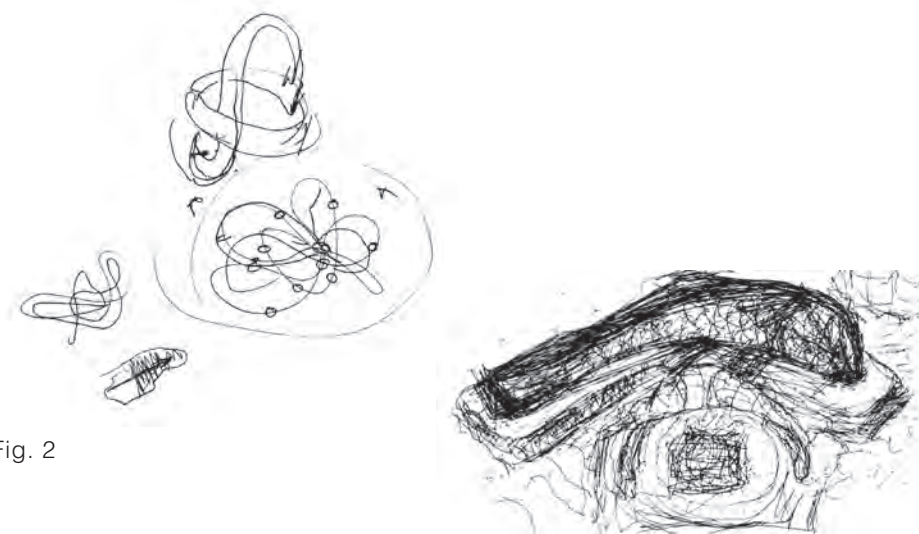


Fig. 2



Fig. 3



Figg. 4, 5



Fig. 6



Fig. 7

Intrecci polisemici, soluzioni transdisciplinari

La matematica ha fatto più volte ingresso nello spazio architettonico istruendone formattività “deboli” ma dagli effetti forti. Le ha stretto la mano Jørn Utzon cercando, nella sua *Architettura Additiva*, la forma del più piccolo pezzo possibile, senza implicare lo standard, ma piuttosto cercando, nella modularità, coincidenze tra additività e ... adattività. «Il vero essere più intimo dell'architettura può essere paragonato a quello del seme della natura, e qualcosa dell'inevitabilità del principio di crescita della natura dovrebbe essere un concetto fondamentale nell'architettura. Per l'architetto, i matematici lo aiutano a confermare ciò che riteneva giusto»⁴. *Stadio di Jeddah*, 1967, *Case Kingo*, 1958, *Case a Fredensborg*, 1963, di cui raccolgono l'eredità i portoghesi M. e F. Aires Mateus, che nel *Residenziale di Bom Sucesso*, a Óbidos, (2003), realizzano una composizione ritmica, continua, estensibile, legata alla natura, non per forma, ma per interruzione ripetuta delle porzioni murarie che solo tracciano il profilo delle stanze: muri slittati e traslati che modellano parzialmente lo spazio senza mai richiuderlo.

L'ingegneria digitale rende l'architettura tanto invisibile quanto potente: reti lan, fibra ottica, cablaggio, gesti sottili ma penetranti di onde e sistemi immateriali. Il patrimonio storico può entrare nell'attualità con poco fare e bassissimo impatto. A *Colletta di Castelbianco*, borgo medievale Ligure, gradualmente abbandonato per un forte terremoto, parte, nei primi anni '80, una speciale operazione di recupero con consulenza di Giancarlo De Carlo: un lavoro di massimo rispetto delle antiche strutture -scale in pietra, soffitti a volta, materiali originali- che dota però, il piccolo nucleo, delle più sofisticate infrastrutture tecnologiche, un borgo “iperconnesso”, con case totalmente cablate, per vivere la contemporaneità a 360° tra funzioni ed espressioni, dal tele-lavoro agli eventi culturali. All'ingegneria digitale devono anche molto le attuali premure di consenso, che trovano nelle piattaforme partecipative on-line, un rinnovato modo di condivisione delle scelte: partecipazione alla fonte, architettura *open source*⁵.

Ma ancora, l'ingegneria digitale offre il fascino delle “figure” messe in

campo dal mondo dell'informazione: pattern, texture, codici a barre... Valga fra tutte, la casa di Monaco (2005) degli MVRDV, segmentata in più stanze, concepite come tratti di una serie di 9 unità in linea, e chiamata appunto *Barcode House*.

Con l'Ingegneria ambientale, l'architettura imbastisce scambi binari ove da un lato essa raccoglie l'indicazione strumentale, mentre ricambia cogliendo nella "forma dell'utile" la trovata morfologico-spaziale. Esce dalle proprie fila, ora è geotecnica. Proietta la sua azione in ambiti apparentemente impropri, ma in realtà assai bisognosi di restituzione visuale: bonifica, riciclo di paesaggi degradati, recupero caveale, *restyling* di pendii, design di dispositivi per energie rinnovabili. Un esempio: la *Casa Cava* di Matera, auditorium che ottimizza acusticamente la sagoma a "imbuto rovescio" dell'ex scavo minerario "a pozzo" (E. Lamacchia, 2009).

Nelle Scienze della Terra, cova il seme del morphing, di quell'architettura che scende sotto-quota o si con-fonde con il supporto orografico per farsi un "quasi nulla" volumetrico.

Una modellazione del suolo, o *land architecture*, per usare il termine di Renato Pedio riferito al *Residenziale Olivetti* di Ivrea di Gabetti e Isola (1973)⁶: una *Casa Jacobs* (F.L. Wright, 1937) di dimensione collettiva, un emiciclo solare di alloggi in linea a regolarizzare, secondo un arco di cerchio di raggio 70 metri, un dislivello presente nel sito⁷. Un *groundscraping*, che dall'habitat trogloditico, porta ad André Bloc, a Leonardo Ricci, a Paolo Soleri, a Ben Van Berkel. Un *think green: camouflages* di architetture che fanno tessuto intervallato con elementi naturalistici, alla maniera di Edouard François e Duncan Lewis.

Sullo sfondo, c'è l'ombra gigante di Wright, ma anche, nel suo piccolo, l'immagine tettonica e aerea della *Casa Bayview* di Utzon, il cui tetto «[...] dall'apparenza frondosa, si estendeva per circa 15 metri lungo un basamento costituito da livelli terrazzati e da muri a gradoni»⁸.

La dinamica ispira i flussi dell'architettura di Zaha Hadid e, nel principio della relatività del movimento, trova ragione la complessità delle geome-



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

trie abilmente gestite attraverso il “parametricismo”.

Preziose fonti sono poi l'arte e la *performance* quando abbandonano la manifestazione elitaria per farsi forma del quotidiano, lavorando al fianco delle trasformazioni, rendendole fattibili, in economia, in valore socialmente apprezzabile e accessibile: design pavimentale in materiale povero, come negli asfalti colorati dei Topotek, arti di strada, allestimenti adattivi...

Note

- ¹ F. Kiesler, *Inside the Endless House*, Simon and Schuster, New York, 1967.
- ² M. Bottero, *Frederick Kiesler. Arte Architettura Ambiente*, Electa, Milano, 1995.
- ³ M. Manieri Elia, *La conservazione, opera differita*, in Casabella, 46/1991.
- ⁴ J. Utzon, *La più intima visita dell'architettura*, 1948.
- ⁵ C. Ratti, M. Claudel, *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino, 2014.
- ⁵ R. Pedio, *Residenziale Ovest a Ivrea*, in L'Architettura Cronache e Storia, 212-213/1973.
- ⁷ Vedi B. Huet in *Immeuble d'habitation*, Ivrea, in L'Architecture d'Aujourd'hui, 188/1976.
- ⁸ K. Frampton, *Tettonica e architettura*, Skira, Milano, 1999.

Didascalie

- Fig. 1: Mario Merz, *Senza titolo*, 1988.
 Fig. 2: Ben Van Berkel, schizzi.
 Fig. 3: Frederick Kiesler, *Grotta della meditazione*, schizzo, 1964.
 Figg. 4, 5: Giancarlo De Carlo, *Colletta di Castelbianco*, 1983. Recupero “telematico”.
 Fig. 6: Jørn Utzon al lavoro per le Case su Catalogo “Espansiva”, 1969.
 Fig. 7: Jørn Utzon, *Casa a Fredensborg*, 1963.
 Fig. 8: Hans Scharoun, *Scuola di Darmstadt*, Progetto 1951.
 Fig. 9: Patkau Architects, *Strawberry Vale Elementary School*, Victoria, Canada, 1995.
 Fig. 10: Ch. Klein, *Die Filderklinik*, Stoccarda, 1975.
 Fig. 11: Arbau Studio, *Centro Socio-sanitario Soranzo*, Tessera, Venezia, 2015.
 Fig. 12: Ipostudio, *Residenza Sanitaria Montemurlo*, Prato, 2011.
 Fig. 13: Studio CSPE, *Ospedale pediatrico Meyer*, Firenze Careggi 2006.

Cenni e riflessioni sulla costruzione dello spazio aperto nella città contemporanea

Lorenzo Di Stefano

Università degli studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura,
dottorando, ICAR 14, lorenzodistefano7@gmail.com

La città contemporanea è stata descritta ed affrontata da molti punti di vista, lo spazio 'urbano' di questa città è diventato uno spazio complesso e stratificato in cui coesistono elementi geografici, paesaggi naturali ed infrastrutturali, elementi territoriali, frammenti urbani di varia morfologia, in un campo spaziale espanso ed indefinito, difficile da leggere e in cui è difficile riconoscersi. Questa natura spaziale complessa pone degli interrogativi al progetto, come si può costruire uno spazio fatto di una simultaneità di spazi diversi a scale differenti? Quale progetto d'architettura riesce a porsi come sintesi e come elemento ordinatore di questi spazi?

Il Bagno pubblico di Bellinzona realizzato da Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy, esprime alcuni caratteri del progetto che hanno la potenzialità di rispondere alle domande poste dallo spazio urbano contemporaneo. Si possono rintracciare, in esso, alcuni spunti utili per ridefinire o aggiornare la pratica del progetto. Ammettendo, in questa riflessione, tutte le contingenze casuali e fortunate, che contribuiscono alla realizzazione di un'opera così riuscita.

Il territorio Ticinese nei pressi di Bellinzona è un piano vallivo allungato e leggermente tortuoso, disegnato dal fiume Ticino e compresso dai rilievi montuosi su cui, nel versante orientale, sorge arroccato il castello di Bellinzona che domina il paesaggio e attorno al quale si raccoglie la città, che dirada dalla pendenza del rilievo fino alla piana della valle. L'area del concorso, che viene indetto nella primavera del 1967, insiste su l'ampio piano agreste, si trova ai limiti della città in prossimità del plesso scolastico e collegiale disegnata da una strada urbana ad oriente. Ad ovest il limite dell'area è proprio la gola del fiume. A Nord il confine dell'area incontra un insieme edilizia anonima mentre a Sud il piano prosegue libero verso l'orizzonte

I tre architetti ticinesi propongono, affascinati da Le Corbusier e coscienti degli studi del Team X sulla strada come luogo della socialità, una lunga passerella in cemento armato che materializza un percorso di collegamento dalla città al fiume. L'operazione ha un valore geografico e da questo segue la scelta distributiva di servire le vasche dall'alto. Il progetto è infatti organizzato su tre livelli, il piano sopraelevato dell'ele-

mento lineare, un piano intermedio con gli spogliatoi e le casse, ed il piano di calpestio dove si trovano le vasche ed un area attrezzata per la ristorazione. I tre livelli vengono differenziati matericamente e costruttivamente per rafforzare l'organizzazione spaziale. L'opera vive quindi della pluralità dei percorsi, della gerarchia che li regola e della forza architettonica della loro materialità. Dell'uso del progetto come scrittura sull'esistente che origina visioni inedite.

La passerella ha uno spessore di 44cm, è in cemento armato alleggerito da corpi cavi di profilo circolare, viaggia sollevata da terra, ad un'altezza di 5,60 metri, sorretta da setti in cemento armato disposti ad un passo di 14,64 metri, sostituiti ogni quattro campate da un pilastro cruciforme che controventa la struttura. Comincia oltre la via Mirasole che cinge l'area verso la città, si raccorda al suolo tramite una lunga rampa curvilinea, una volta raggiunta la quota principale possiamo percorrerla fino al fiume, anche se ad Ovest è stato demolito il raccordo al suolo, oppure discendere al livello inferiore degli spogliatoi tramite due elementi di collegamento verticali, una scala sagomata a doppia rampa per un accesso rapido e una lunga rampa più comoda, entrambe perpendicolari alla passerella e realizzate in calcestruzzo armato assolvono sia al compito funzionale sia all'equilibrio compositivo dell'insieme.

Il piano intermedio accoglie gli spogliatoi, ai quali si accede tramite le casse. È strutturalmente e costruttivamente autonomo, telai trasversali in acciaio zincato, posti ad un passo equivalente ad 1/4 del passo dei setti in calcestruzzo, reggono travi longitudinali e secondarie che portano il piano di calpestio in legno e le cellule degli spogliatoi. I blocchi degli spogliatoi divisi tra scolaresche verso oriente e donne e uomini spostati nel settore occidentale sono rivestiti di materiale opaco, che insieme all'alternanza tra i pieni e vuoti data dalla disposizione dei blocchi costituisce un fronte variegato che apre e chiude finestre sul paesaggio, coronate dal segno forte della passerella e del suo parapetto in calcestruzzo. Come un foglio di carta il piano degli spogliatoi è ritagliato e portato a terra tramite scale esili che sbarcano sul livello più basso.

Questo piano è disegnato dalla presenza di una vasca olimpionica con affianco una per i tuffi, una vasca per i non nuotatori ed una per i bam-

bini di forma organica con una geometria più libera composta da due curve di differente grandezza raccordate da uno spazio rettilineo non ortogonale alla passerella. La vasca non nuotatori, composta da due invasi comunicanti, si trova a Nord della passerella, opposta ad essa si trova la piscina olimpionica e la piscina per i tuffi. I tre elementi ravvicinati per ragioni economiche rispettano un equilibrio compositivo relazionato all'elemento rettilineo del ponte pedonale e alla vasca bambini spostata a ovest verso il fiume Ticino.

L'orizzontalità del piano delle vasche è segnato da una leggera modellazione del suolo necessaria a definire gli ambiti e punteggiato dalle eccezioni verticali e plastiche degli scivoli, fino al trampolino dei tuffi, elemento obliquo in calcestruzzo che sostiene i leggeri piani orizzontali da cui tuffarsi. Coordinando in questo modo tutti gli elementi in campo in un'armonia compositiva tra orizzontali e verticali, tra linee, punti e superfici. L'insieme è arricchito dalla vegetazione, progettata per ombreggiare e riparare dal vento e per completare la definizione di una serie di 'stanze a cielo aperto'.

Il progetto del Bagno di Bellinzona è un progetto che agisce in un campo spaziale complesso, stratificato, in cui si sovrappongono condizioni spaziali differenti; urbane da un punto di vista programmatico, territoriali da un punto di vista delle relazioni che il progetto instaura con il contesto. L'interesse che si vuole sottolineare è quindi la capacità di costruire in modo coerente uno spazio architettonico 'aperto' ed uno spazio riferito al territorio. L'idea alla base di quest'osservazione è che quel 'campo' spaziale in cui il progetto degli architetti ticinesi interviene è ormai lo spazio della città contemporanea. Questa compresenza di paradigmi spaziali è la condizione dominante dello spazio urbano della città contemporanea.

Quando il movimento moderno ha agito sulla città, lo ha fatto a partire da una rottura con la spazialità urbana tradizionale, dalla necessità 'tecnica' della separazione dei flussi e delle funzioni, dall'ambizione della costruzione di uno spazio dell'abitare umano esteso ed illimitato.

Lo spazio urbano del movimento moderno è uno spazio piano e astratto

su cui si poggiano i volumi architettonici, la 'continuità' tra pieni e vuoti della città storica viene infranta, lo spazio aperto prima gerarchizzato tra urbano come interno al corpo architettonico e definito dai pieni, e territoriale inteso come esterno al corpo architettonico della città, diventa isotropo ed illimitato. << Ciò che domina è l'isolamento dei volumi stereometrici, posti a buona distanza gli uni dagli altri, e nel contempo la loro distribuzione uniforme sul terreno (un terreno, spesso trattato, nei limiti del possibile, come un piano quasi astratto)>>¹.

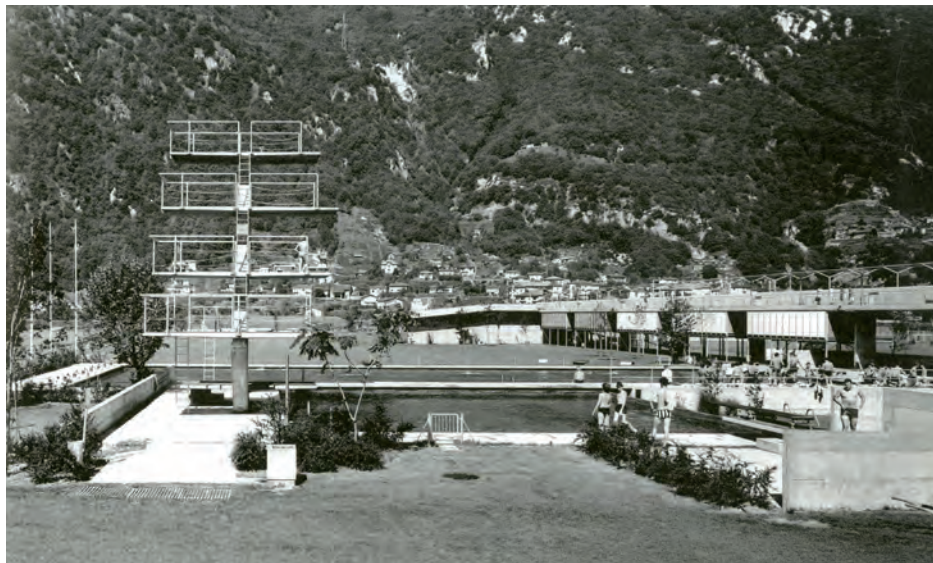
Lo spazio urbano aperto non è più la scena dell'abitare collettivo, lo spazio fisico e misurato a cui riferirsi nell'interazione con il mondo. È la condizione concettuale dove disporre 'tecnicamente' le funzioni dell'abitare. Le premesse di questa mutazione ideologica, ed anche fisica, erano sviluppate già nella città del XIX secolo, nella città della rivoluzione industriale lo spazio aveva iniziato a dilatarsi. <<Da corporale, da relazione con il corpo mediata dai cinque sensi, l'esperienza dello spazio aperto diventa, a partire dalla fine del XIX secolo, "panoramica"; nei lungomare, nei "viale dei colli", nelle passeggiate e nei piazzali panoramici diviene spettacolo di rapporti tra oggetti architettonici e vegetali, fissi e in movimento, osservati senza coinvolgimento da una grande distanza fisica e psicologica>>².

Le intenzioni progettuali del movimento moderno si muovono da queste idee spaziali, da questa visione architettonica, e, più che la loro reale attuazione, sono significative nella misura in cui la destrutturazione e dilatazione dello spazio urbano è la condizione, irrisolta e ancora non decifrata, della città contemporanea.

La città è oramai un 'campo' spaziale espanso, non solo da un punto di vista dimensionale, ma anche da un punto di vista epistemologico, fisico, costruttivo. La dispersione urbana, che ha la sua origine ideologica nelle operazioni progettuali del movimento moderno, ha tirato nelle sue scritture la geografia, la produzione, l'infrastruttura; infrangendo i codici spaziali che fino al movimento moderno reggevano la costruzione del manufatto città e quell'insieme più ampio di spazio naturale antropizzato qual è il territorio

L'eco di questa operazione e l'evoluzione dei processi storici politici ed





economici ci consegna una città, oltre quella storica e quella consolidata, fatta per parti, collezione di <<oggetti paratatticamente accostati e muti>>³ in cui lo spazio aperto è 'spazio tra le cose', è residuo non riconoscibile, incapace di accogliere significati per la collettività.

Le descrizioni della città, prodotte da una parte della cultura architettonica dopo la fine della seconda guerra mondiale, da quella della città-territorio a quella della città diffusa non hanno prodotto una progettualità coerente ed efficace, capace di incidere nelle spazialità che venivano descritte; allo stesso tempo un'altra parte della cultura architettonica sviluppata a partire degli anni '60 ha proposto paradigmi geografici e territoriali per la città corroborate da proposte progettuali che però sono state raramente realizzate.

La domanda che si vuole indagare è quindi la seguente: come può il progetto d'architettura disegnare ed organizzare lo spazio 'urbano' dilatato da cui emergono progressivamente strati fisici e di significato diverso? Quale progetto d'architettura può tenere insieme la complessità della condizione spaziale descritta ?

Alcuni indizi risiedono nel progetto ticinese, nella misura in cui si compone di una serie di materiali eterogenei che non si riferiscono più a quelli codificati nella città del XIX secolo, o alle gerarchie dello spazio aperto nella città medievale, o a quello dei giardini; è piuttosto un insieme di essi, l'utilizzo simultaneo di linguaggi e di paradigmi spaziali differenti.

Il Bagno pubblico di Bellinzona, in quest'ottica, è un progetto che si compone simultaneamente di relazione urbane e geografiche, ovvero che organizza al suo interno non solo gli elementi architettonici ma anche gli elementi geografici e, in un sistema più ampio, il paesaggio stesso. La materializzazione del percorso che collega il limite della città al fiume è un'operazione assertiva che collega due elementi costitutivi del territorio. La trascrizione architettonica in una passerella in cemento esile quanto rigorosa è una scelta esplicita di risolvere un dato distributivo e programmatico interno al progetto in un elemento di relazione con elementi esistenti, costruendo una spazialità inedita.

La posizione mediana rispetto all'area di progetto e la scelta di solle-

varla da terra sostenuta da setti geometricamente semplici, evoca l'immaginario funzionale e tecnico dell'infrastruttura di collegamento, del ponte, rivitalizzandolo in chiave architettonica e di costruzione dello spazio. L'elemento ordinatore di questo progetto è anche un chiaro diaframma visivo che si staglia nella valle, sul piano agreste, tra il fiume e la città. Percorrendo la passerella siamo liberi di far scorrere lo sguardo sulla scena paesaggistica riconoscendola e conquistandola, sul piano agreste invece, con l'ausilio dei pieni opachi degli spogliatoi e della vegetazione ci ritroviamo in delle specifiche stanze in cui il paesaggio è elemento architettonico.

La capacità di questo progetto è quella di organizzare, con pochi ma raffinati elementi di estrema chiarezza, una spazialità che contiene al suo interno la scala geografica e la scala architettonica. In un punto singolare del progetto abbiamo questa vivida compresenza, o comprensione della nostra presenza, di spazi differenti in relazione tra loro. Riconosciamo la stanza paesaggistica di una vasca definita dalla leggera modellazione del suolo dai bordi irregolari della vegetazione e dal coronamento 'immaginario' della passerella, ed allo stesso tempo l'elemento architettonico ci riferisce della sua estensione della sua funzione di collegamento, di questa altra direttrice spaziale che corre tra l'urbano ed il naturale. Le spazialità architettoniche sono in questo senso spazialità territoriali e viceversa.

In questo progetto risiedono una serie di potenzialità del progetto d'architettura di intervenire nella città contemporanea, di essere strumento di costruzione dello spazio urbano disarticolato e destrutturato, di costruzione di uno spazio architettonico 'aperto' che sappia anche organizzare lo spazio indefinito del territorio.

Note

¹ Corboz, André. (1993). "Avete detto 'spazio'?" *Casabella*, Gennaio/Febbraio, 597-598 1993, pp. 20-23

² Secchi, Bernardo (2015). *Il futuro si costruisce giorno per giorno: riflessioni su spazio, società e progetto*, Roma, Donzelli editore

³ Secchi, Bernardo. (1993). "Un'urbanistica degli spazi aperti." *Casabella*, 597-598, Gennaio/Febbraio, 1993, pp. 5-9



Didascalie

Fig. 1: Il bagno di Bellinzona negli anni settanta, Fondo Brunel, Archivio di Stato del Canton Ticino, Fondo Brunel-Bernasconi. Immagine tratta da Nicola, Navone e Bruno, Reichlin (2015), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press.

Fig. 2: Il bagno di Bellinzona nell'autunno del 1970, foto D. Peverelli. Immagine tratta da Nicola, Navone e Bruno, Reichlin (2015), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press.

Fig. 3: Il trampolino e la vasca per i tuffi, 1970 Archivio privato Aurelio Galfetti. Immagine tratta da Nicola, Navone e Bruno, Reichlin (2015), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press.

Fig. 4: La vasca per non nuotatori 1970, foto P. Brioschi, Archivio privato Aurelio Galfetti immagine tratta da Nicola, Navone e Bruno, Reichlin (2015), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press

Bibliografia

Il disegno degli spazi aperti, Casabella, n° 597/598, Gennaio/Febbraio 1993 (numero monografico).

Bernardo, Secchi (2000) *Prima lezione di Urbanistica*, Roma-Bari, Laterza

Nicola, Navone e Bruno, Reichlin (2015), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press

Patrimoni in attesa

Marianna Frangipane

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottore di ricerca, ICAR 14, marianna.frangipane@gmail.com

L'intervento esplora un possibile approccio metodologico al progetto di architettura rivolto alle aree periurbane fragili intese come "paesaggio urbano" declinato nel rapporto tra città e campagna, tra interno ed esterno urbano e nel significato di alcuni termini quali "campagne urbane", "periferia diffusa", "margini interni" (Donadieu 1998, Mininni, 2013). L'ambito spaziale di azione è quello della "periferizzazione trans-scalare e trans-urbana" che supera il limite di definizione tra zone più centrali a zone più esterne, individuando uno spazio fondamentale di spessore variabile in cui questi ambiti si incontrano.

L'approccio metodologico si avvale della cultura paesaggistica, che riferendosi al pensiero di Donadieu, assegna al paesaggio il ruolo di veicolo di una riflessione più estesa che riguarda il modo di costruire territori e società, per favorire lo sviluppo di nuove pratiche dell'abitare (Donadieu, 1998).

Il paesaggio periurbano non si identifica nello sguardo del singolo che lo osserva, ma piuttosto è da considerare un bene comune, frutto di uno sguardo collettivo, patrimonio riconosciuto dalla comunità di persone che lo abitano e lo curano.

La pratica progettuale acquisisce, in questo quadro, efficacia soltanto lavorando ad una doppia scala, una più ampia che riconnette le aree periurbane attraverso una rete di relazioni diffusa sul territorio, e in parallelo una scala di attenzione ristretta che si rapporta con le situazioni specifiche che nascono da delle istanze locali e diventano nodi di attenzione, generatori della rete stessa.

Lo sviluppo del progetto non può essere lineare ma deve adattarsi e rispondere a tutti quei fattori esterni che dinamicamente lo alterano.

Dalla rinuncia programmatica all'autonomia della forma, il progetto si apre quindi all'incertezza e necessita della partecipazione delle forze locali come condizione essenziale per l'efficacia di un progetto sensibile.

La trasformazione delle aree periurbane fragili non può quindi essere affrontata attraverso la definizione a priori delle soluzioni, ma piuttosto attraverso la costruzione di una cornice di lavoro interattiva che innesca ed orienta nuove progettualità: i progetti generati da questa cornice non

sono predefiniti, in quanto subiscono continue modificazioni nel processo di attuazione.

Si delinea una modalità progettuale di ricerca-azione che vede il ricercatore progettista coinvolto in un continuo processo di partecipazione e di presidio del territorio.

Il progetto d'architettura così inteso, come processo di pratiche sociali, acquisisce la forza di tenere insieme le comunità e i territori e costruire paesaggi che includano il patrimonio culturale esistente, lo trasformino attribuendogli un valore condiviso.

In questo palinsesto di luoghi in trasformazione alla ricerca di identità, si stanno oggi delineando nuove forme di relazione tra territori e società, che coinvolgono la cultura urbana e quella rurale e considerano le aree periurbane un importante laboratorio di nuove pratiche politiche di sostenibilità progettuale partecipata.

Questa metodologia è stata applicata all'area periurbana sud-est di Milano compresa tra Corvetto e Chiaravalle e il lavoro di ricerca ha contribuito alla definizione del patto cornice di Chiaravalle che stabilisce principi e regole condivise e genera una rete territoriale di legami sociali¹.

L'approccio all'area periurbana a sud-est di Milano ha inizio dall'analisi del territorio complesso, si sviluppa attraverso la definizione di un insieme di nodi fragili presenti sul territorio e di strategie metaprogettuali che si relazionano ad esso attraverso degli approfondimenti puntuali e specifici che si fondano sul pensiero dell'architettura condivisa basata sull'ascolto, il confronto e il reciproco apprendimento con gli abitanti, le associazioni e gli enti.

L'approccio sviluppa diverse fasi di interpretazione assumendo il paesaggio nella sua duplice accezione. L'accezione materiale definita dalla condizione morfologica, intesa come sovrapposizione sistemica: il sistema delle acque, il sistema del verde, il sistema del costruito, il sistema dell'infrastruttura. L'accezione immateriale individuata dal valore aggregativo attribuito ad alcuni luoghi: nodi di progettualità interessati da trasformazioni in atto, latenti o realizzate; recapiti primari che svolgono una funzione aggregativa per il loro uso attuale o precedente quali cascine, edifici e plessi scolastici, parchi, attrezzature sportive e ricrea-

tive, servizi sociali.

L'area compresa tra Corvetto e Chiaravalle si delinea nella maniera più plastica come una figura discontinua e in trasformazione, interessata da molteplici progettualità e nuove politiche di partecipazione. Ad un primo sguardo d'insieme sul territorio seguono alcuni approfondimenti specifici, definiti nuclei di attenzione, aree che presentano al loro interno situazioni di relativa omogeneità: quali Corvetto, Porto di mare, Porto di mare Parco, Parco della Vettabbia, Chiaravalle, Poasco. I nuclei di attenzione rappresentano uno strumento di studio e vengono dunque analizzati attraverso tre criteri: vocazioni, spazi e connessioni.

Assumono importanza le vocazioni che riguardano l'individuazione degli attori che operano sul territorio, dei luoghi interessati da progettualità, dei recapiti primari definiti come luoghi che assumono valore aggregativo per il loro uso attuale o precedente e i luoghi di vuoto progettuale, quelli in abbandono.

La rappresentazione delle vocazioni consente di individuare gli spazi "attivi" del territorio e quelli abbandonati e di conoscere gli attori che su di esso operano al fine di comprendere quali possano essere gli interlocutori di progettualità future condivise. La conoscenza delle progettualità in corso e degli attori del territorio avviene attraverso strumenti molteplici quali la ricerca mediatica e il dialogo in loco con abitanti e attori locali stessi. Questa fase di ricerca è divenuta essa stessa strumento di coinvolgimento e possibile ingaggio degli attori locali che, attraverso degli incontri, hanno partecipato alla definizione di una geografia della rete di cui sono parte. L'obiettivo di questa prima fase di analisi viene rivolto all'individuazione di punti sensibili, ossia quei nodi fragili presenti nei singoli nuclei d'attenzione che necessitano di un progetto o perché soffrono una condizione di isolamento e dunque necessitano di connessione o una condizione di abbandono, che occorre riattivare.

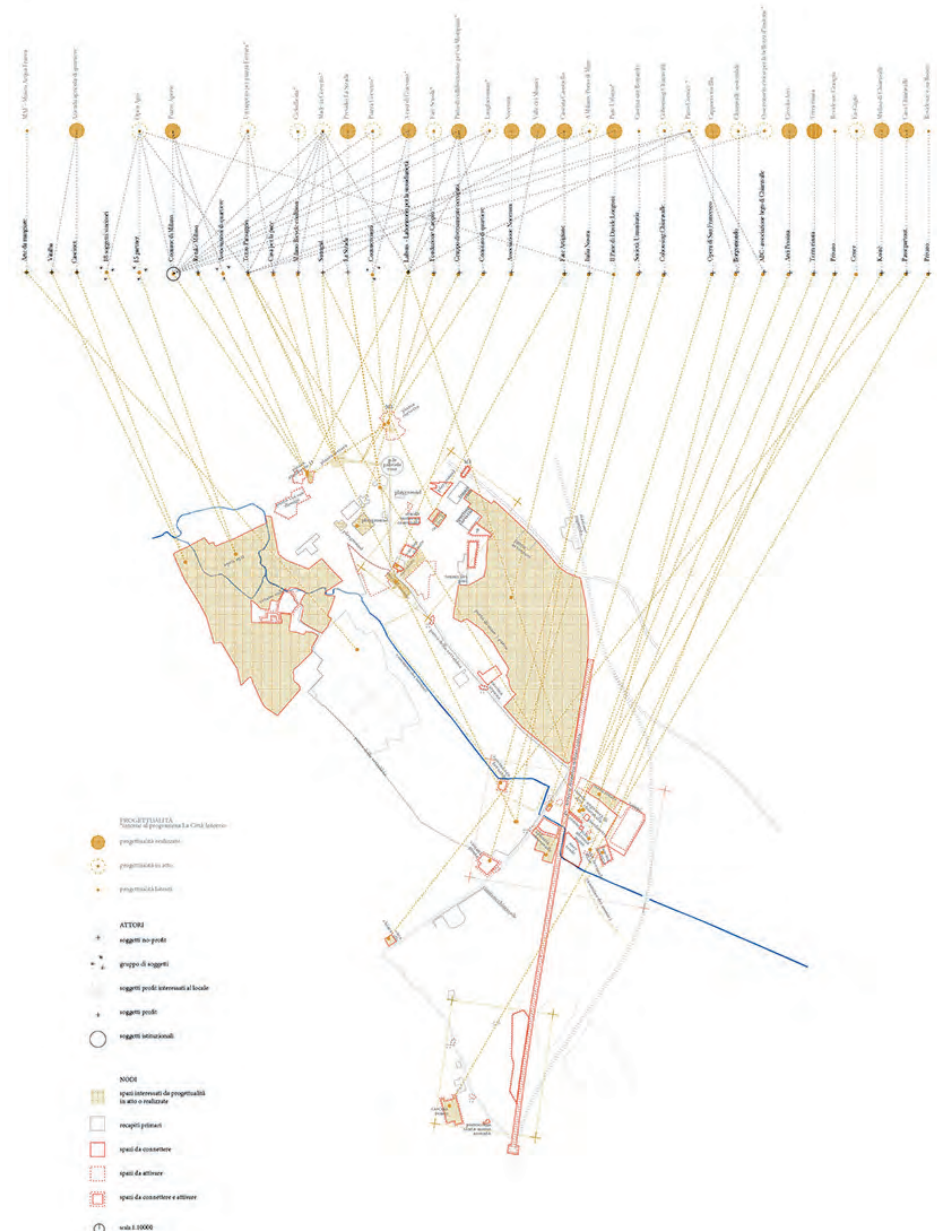
L'individuazione dei nodi fragili assume forza nella visione complessiva. Il territorio ancora una volta osservato nella sua complessità risulta costellato da situazioni di possibile trasformazione, da inserire in un potenziale progetto sistemico. Il sistema di connessione in rete dei nodi garantisce una efficacia maggiore dei progetti locali consentendo di far

convergere le energie anche verso i nodi più fragili del territorio e permette di orientare e coinvolgere più realtà sociali in nodi specifici, per risolvere le situazioni di isolamento e di condiviso interesse presenti in quel territorio.

Si considerano due aree nevralgiche di maggiore addensamento dei nodi come metaprogetti pilota su cui innestare le prime trasformazioni territoriali: l'area di margine che si interpone tra il tessuto consolidato di Corvetto e il tessuto frastagliato di Porto di Mare di cui via Fabio Massimo rappresenta l'asse su cui gravitano realtà sociali locali; l'area del borgo di Chiaravalle, luogo isolato immerso nel parco agricolo sud, nel quale operano comitati di quartiere e associazioni attive sul territorio. L'opportunità di contribuire attivamente alla costruzione del Patto Cornice di Chiaravalle è stata una occasione di sperimentazione e un confronto diretto. Il Patto cornice si inserisce all'interno del progetto La cittàIntorno di Fondazione Cariplo, l'azione coordinata da Labsus in collaborazione con Politecnico di Milano e il Comune di Milano.

Il patto definisce principi, forme di sostegno, soggetti, obiettivi, azioni, accordi di collaborazioni specifici, co-progettazione, monitoraggio, durata, responsabilità al fine di gestire il bene comune e di individuare delle regole condivise con l'obiettivo di costruire relazioni tra diversi gruppi che operano sul territorio e generare una rete territoriale di legami sociali. Gli incontri itineranti, promossi da soggetti attivi da anni in questa realtà, quali Isabella Bordoni e l'associazione Terzo Paesaggio, ci ha permesso di esplorare con gli abitanti il paesaggio di Chiaravalle rivelando le potenzialità inespresse: "abbiamo superato le recinzioni e le barriere esistenti tracciando quattro sentieri che consentono di attraversare e abitare il paesaggio di Chiaravalle". Chiaravalle soffre di una condizione di impermeabilità dovuta alla presenza di barriere fisiche quali le recinzioni, i corsi d'acqua e la ferrovia dismessa e si configura complessivamente in tre grandi "recinti" che ospitano l'Abbazia di Chiaravalle centro di attrazione turistica, e il borgo residenziale.

Questa ricerca declina i principi del patto in termini progettuali definendo pertanto le possibili trasformazioni spaziali concrete che può generare, riconoscendo il paesaggio come patrimonio condiviso inteso





come complesso di forze che accoglie conserva e trasforma.

Il Patto rappresenta l'occasione di ripensare il paesaggio come teatro di dispositivi diffusi che, in rete, acquisiscono la forza di agire e produrre delle modificazioni ad altra scala, di aprire nuovi attraversamenti e connessioni, e riattivare spazi abbandonati del borgo.

In questa prospettiva la Cascina Grangia da anni in stato di abbandono si riattiva, attraverso un progetto temporaneo, in occasione del patto come laboratorio sociale sede produttiva di tutti i dispositivi necessari alla trasformazione dell'area.

I progetti degli spazi individuati dal Patto come sensibili vengono affrontati per fasi di realizzazione, per soluzioni successive che consentono modifiche nel tempo in relazione alle circostanze e alle disponibilità. La volontà di sviluppare i progetti temporanei ha il compito di costruire le condizioni necessarie ad orientare le trasformazioni future permanenti, radicate su un pensiero condiviso.

Questo processo si inserisce nel mondo dei progetti in attesa. L'idea che lo genera è quella di riuscire a realizzare interventi che assumano il ruolo di inserirsi nello stato di attesa dei luoghi fragili, permettendo nell'attesa, di maturare consapevolezza del patrimonio locale e innescare scelte e azioni condivise.

Note

¹ M. Frangipane E. Giurdanella, *Città e Paesaggio. Nodi di progetto condiviso tra Corvetto e Chiaravalle* Tesi di di Laurea magistrale in Architettura Politecnico di Milano, 2019

Didascalie

Fig. 1: Nodi fragili, progettualità e rete di attori

Fig. 2: Mappa dei sentieri condivisi

Bibliografia

Mariavaleria, Mininni (2013), *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, Roma, Donzelli.

Pierre, Donadieu (1998), *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/E.N.S.P.

Il destino delle macerie

Andrea Gritti

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario, ICAR 14, andrea.gritti@polimi.it

Una (mezza) dozzina di libri

Sei libri, pubblicati o tradotti in lingua italiana, aiutano a comprendere i termini intorno al quale ruotano le relazioni tra progetti e catastrofi: naturali, come i terremoti o le alluvioni, o antropiche, come le guerre.

Di guerra parla la “*Storia naturale della distruzione*” di Winfried Sebald, un libro dedicato al problema della rimozione tanto di oggetti fisici quanto di traumi psicologici. Sebald si sofferma sulle immagini di persone che, dopo i bombardamenti alleati sulle città tedesche, recuperano le macerie per reimpiegarle come materiale da costruzione. L’indugio su queste immagini strazianti è per l’autore l’occasione di riflettere su come siano stati rimossi, nell’immaginario di vincitori e vinti del secondo conflitto mondiale, gli effetti della distruzione di città come Amburgo e Dresda¹.

Il termine distruzione, provocatoriamente associato al termine progetto, compare nel titolo di un libro di Nicola Emery con l’intento di censurare le teorie e le pratiche con cui architetti e urbanisti hanno progettato e pianificato città e territori nei decenni che hanno preceduto la crisi economica globale, deflagrata nel 2008. Le critiche mosse da Emery si rivolgono al modo predatorio con cui è stata interpretata la dimensione “creatrice” della “distruzione”, grazie alla quale si è affermata la versione più cinica del capitalismo immobiliare².

Le tesi espresse da Emery manifestano intenzioni politiche che raramente si leggono in libri recenti dedicati all’architettura. La necessità di un pronunciamento politico da parte di chi pianifica e progetta era stata chiaramente indicata nella pubblicazione postuma di “*Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*”, una raccolta di scritti di Kevin Lynch, dedicati ai modi con cui si generano residui e scarti nella civiltà moderna e contemporanea. Osservando il contraddittorio alternarsi di soluzioni progettuali ordinarie e straordinarie negli intervalli tra due eventi catastrofici, Lynch introduce una serie di osservazioni su come i cicli di vita dei materiali impiegati nella costruzione dell’habitat umano dovrebbero essere oggetto di una costante attenzione progettuale, in grado di favorire la diffusione su vasta scala dei processi di riuso e di riciclo³.

Il modo con cui il progetto si rivolge al futuro è il tema di “*Rovine e macerie. Il senso del tempo*”, il libro che Marc Augé ha scritto interrogandosi sui legami di reciprocità tra l’origine e la fine di ogni costruzione. Per Augé l’insopprimibile

attrazione esercitata dalla forza di gravità nei confronti della materia, che organizzata sotto forma di costruzione, si eleva dal livello del suolo, è un ammonimento nei confronti di chi vorrebbe dimenticare l'intrinseca fragilità dell'opera architettonica⁴.

A diverso titolo si rivolge verso questa fragilità anche Fernando Espuelas nei due volumi che ha dedicato alle "polarità di base dell'architettura". Il primo libro, dedicato al "vuoto", è per l'autore l'occasione per annotare alcune "riflessioni sullo spazio in architettura", maturate durante una tesi di dottorato elaborata sotto la direzione di Juan Navarro Baldeweg. Nel titolo originale di quell'opera - "El claro en el bosque" - l'autore considera l'atto di generare una radura in una foresta come la matrice di ogni architettura possibile⁵. Programmaticamente, il significato del termine matrice e la dimensione generativa del progetto sono al centro del secondo libro di Espuelas, "Madre Materia", nel quale i termini evocati declinano la "pienezza" in architettura come il risultato di una complessa dialettica tra le ragioni della forma, le necessità del tempo e le fatiche del lavoro umano⁶.

Materie e macerie

Nella lingua italiana "materia" e "maceria" differiscono di una sola consonante. Maceria viene dal verbo latino macerare: l'atto di erigere un muro con materiale di scarto, non connesso, degradato. Materia, invece, ha due radici etimologiche che ne nobilitano il significato: la prima è il sostantivo latino *mater*, ovvero madre, la seconda il verbo sanscrito *mat*, ovvero l'atto di misurare con la mano.

La trasformazione delle materie in macerie sarebbe dunque l'apice di un processo di sterilizzazione, che annienta ogni capacità generativa della materia.

Prima di ogni catastrofe tutte le macerie sono state, tuttavia, materie. In quanto tali sono state estratte dall'ambiente naturale, lavorate e organizzate come parti integranti dell'habitat umano.

Accelerando i processi di consunzione con cui il tempo genera rovine, le catastrofi producono istantaneamente macerie, che sono allo stesso tempo rifiuti fisici e contraddizioni teoriche.

Dopo una catastrofe i rapporti tra "pieni" e "vuoti" appaiono, infatti, ribaltati. Le macerie si presentano come un "pieno" che occupa il "vuoto" degli spazi

abitati: le strade, le piazze, gli spazi domestici. Allo stesso tempo, l'assenza di materia nelle architetture colpite dalla distruzione rende più intenso il dramma provocato dalle catastrofi.

I rovesciamenti di senso che accompagnano ogni distruzione sono tra gli effetti indiretti che sgomentano le popolazioni colpite da una catastrofe e rendono complesso il ritorno alla normalità. Per questo motivo le risposte agli interrogativi sul destino delle macerie, di solito, coincidono con l'avvio dell'opera di ricostruzione.

Tra le molte fotografie della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano, due sono emblematiche: una, presa da via San Raffaele, la ritrae in rovina dopo il bombardamento dell'estate del 1943; l'altra, scattata tre anni dopo, documenta il tenace tentativo di ripristinare il decoro nello spazio pubblico.

Egalmente emblematiche sono le immagini che ritraggono gli abitanti di Gibellina mentre vagano tra le macerie dopo le scosse del 14 e del 15 gennaio 1968 e quelle del paese abbandonato al momento della migrazione degli abitanti superstiti nella città nuova.

Osservando queste coppie di immagini è inevitabile chiedersi che fine abbiano fatto le macerie che ingombravano la Galleria Vittorio Emanuele II o le strade di Gibellina Vecchia e dove sia finita tutta quella materia degradata, che un tempo era stata architettura.

Tumuli e paesaggi

Durante il Novecento i progetti per il Monte Stella a Milano e per il Grande Cretto di Gibellina hanno contribuito ad indicare una via italiana all'uso delle macerie.

In entrambi i casi la tumulazione delle macerie nel paesaggio ha rievocato, amplificandolo, il significato delle parole con cui Adolf Loos aveva stabilito una relazione fisica e spirituale tra architettura e sepoltura.

Tuttavia, il Monte Stella e il Grande Cretto presentano sostanziali differenze, che possono essere apprezzate prendendo a prestito gli strumenti dell'analisi logica.

A Milano l'azione progettuale declina il predicato verbale che impone di "rimuovere" le macerie da dove si erano accumulate: il complemento che descrive l'azione è il "moto a luogo".

A Gibellina l'azione progettuale declina il predicato verbale che suggerisce

di “conservare” le macerie dove si erano accumulate: il complemento che descrive l’azione è lo “stato in luogo”.

Anche sotto il profilo dell’uso i due progetti sono sostanzialmente differenti. A Milano gli spazi occupati dalle macerie dovevano essere nuovamente vissuti e animati e chi aveva vissuto la catastrofe dei bombardamenti doveva essere messo in condizione di non convivere con le macerie.

A Gibellina, invece, le macerie erano rimaste nella città vecchia, da dove ogni sopravvissuto era stato allontanato.

Entrambi questi progetti sono a loro modo opere di land art, di eccezionali dimensioni.

Il Grande Cretto, in particolare, è considerato come una delle opere di arte contemporanea più estese al mondo: occupa una superficie di circa 8 ettari, per un’altezza media di poco superiore al metro e mezzo⁷.

Il Monte Stella, dal canto suo, ha raggiunto l’altezza di 50 metri, in virtù di un progressivo ampliamento della sua impronta planimetrica: pensato su una superficie iniziale di 2 ettari, alla fine ne ha occupati quasi 20⁸.

Il cumulo

Il Monte Stella è certamente la più fedele testimonianza di quanto sia stato lungo e veemente il processo di ricostruzione della città di Milano, dopo la fine della Seconda guerra mondiale. L’attività di rimozione delle macerie, in particolare, è durata per decenni.

Nel 1947 Piero Bottoni era stato incaricato di realizzare un quartiere sperimentale per la città di Milano, in occasione della VIII Triennale, di cui, per altro, era commissario. Il sito scelto per il QT8 era un’area della periferia dove si trovava una cava abbandonata, un luogo ideale per stiparvi le macerie.

All’inizio, i resti dei bombardamenti raggiunsero il QT8, in modo episodico, in seguito furono trasportati con una linea ferroviaria a scartamento ridotto. Qui si accumularono colmando rapidamente la buca di cava. Quando Bottoni, che aveva originariamente progettato un quartiere con parchi, impianti sportivi, laghi e spazi verdi, vide i cumuli di macerie spiccare dal piano di campagna, maturò l’idea di realizzare una montagna, nella pianura a nord di Milano⁹.

Nel Monte Stella sono tumulati oltre 4 milioni e mezzo di macerie derivate dalle distruzioni determinate dalla guerra. Questo enorme quantità di residui bellici non è il solo materiale che costituisce la collina artificiale. Solo i primi 2 degli





8 gradoni complessivi sono costituiti da questo genere di macerie. Il resto del materiale proveniva dalle demolizioni effettuate per sostenere le opere finanziate dal boom economico, conseguente alla ricostruzione post-bellica. Per volontà della Amministrazione Pubblica di Milano, infatti, il progetto del Monte Stella si era trasformato in quello di un'enorme discarica.

Consapevole di questa contraddizione, Bottoni ha seguito la realizzazione del Monte Stella per tutta la sua carriera, tentando di dargli forma e sostanza architettonica. Attratto dal costante aumento delle quantità in gioco, egli aveva pensato che la "montagnola" avrebbe potuto raggiungere l'altezza di 100 metri. Per queste ragioni si era impegnato nella risoluzione dei più complessi problemi di ingegneria ambientale, dalla tenuta alla base dei gradoni alla stabilità dei versanti¹⁰.

Anche sotto il profilo sociale il Monte Stella ha rappresentato un'occasione unica per Milano. Dal 1947 al 1967, il cantiere è stato organizzato come un'enorme scuola di formazione, nella quale sono stati impiegati operai senza lavoro o in fase di avviamento professionale. Osteggiato per tutto il periodo della sua costruzione, il Monte Stella è divenuto uno degli elementi più significativi della città di Milano e il suo modello è stato più volte replicato in altri progetti urbani.

La frattura

La costruzione del Grande Cretto a Gibellina è per molti aspetti paragonabile a quella del Monte Stella a Milano per la frequenza dei ripensamenti progettuali, le difficoltà di realizzazione, le resistenze della critica e dell'opinione pubblica. Nel 1981, Alberto Burri era stato chiamato, da Leonardo Corrao, Sindaco di Gibellina, per includere una propria opera nel progetto della città nuova. Dopo tormentate ricognizioni sul campo, l'artista si era orientato verso un intervento nel centro antico, ridotto a un ammasso di ruderi¹¹.

I lavori cominciarono nel 1985 e furono interrotti nel 1989. Ripresi molti anni dopo, sono stati ultimati solo nel 2015. Sono rari i disegni e le testimonianze sul Grande Cretto, in grado di orientare la comprensione tecnica di come l'opera sia stata concepita e realizzata. La scelta fondamentale era stata quella di compattare le macerie in blocchi rivestiti di cemento, separati da fratture larghe da due a tre metri, nelle quali si muove chi visita l'opera.

Il Grande Cretto non ingloba tutti i resti del paese vecchio. Non ne fanno

parte alcuni edifici che testimoniano l'architettura di Gibellina vecchia e il cimitero del paese. Proprio la relazione tra l'enorme tumulo, che seppellisce la materia degradata di Gibellina, e il luogo silente, dove sono sepolti gli abitanti di Gibellina, costituisce una delle componenti simboliche dell'opera di Burri. L'uno e l'altro si installano sul versante della montagna, per custodire le memorie locali, evitando che gli effetti della catastrofe le estinguano. Nell'attualità si è prodotto un paradosso: mentre il cimitero necessita di interventi di restauro ordinari, il Grande Cretto dovrà essere sottoposto a interventi di restauro decisamente straordinari, per molti versi simili a quelli che a Pompei ed Ercolano conservano le tracce della colata lavica.

La domanda originale

Con le attuali legislazioni ambientali sul riuso delle macerie né il Grande Cretto né il Monte Stella sarebbero possibili e, probabilmente, anche la ricostruzione per anastilosi del Duomo di Venzona, uno dei simboli della ricostruzione post-sisma del Friuli, risulterebbe problematica¹².

Attualmente in Italia le macerie prodotte dagli eventi catastrofici vengono identificate e catalogate secondo tre grandi gruppi tipologici: i materiali che, opportunamente restaurati, possono essere ricondotti nella loro posizione originaria; quelli che possono essere riutilizzati informalmente nelle pratiche di ricostruzione; quelli che non superano il vaglio e vengono classificati come rifiuti.

Questo processo lungo e complesso si svolge di norma in un contesto profondamente alterato, dove l'assenza di materia, negli alzati, nei tracciati planimetrici, nei pavimenti rivela sezioni inedite dei luoghi disastriati.

Queste nuove configurazioni offrono spesso eccezionali spunti per nuove azioni progettuali, del tutto analoghi a quelli che hanno sperimentato Bottoni e Burri sui siti delle loro opere.

Il Monte Stella e il Grande Cretto ci insegnano che le macerie sono una parte del patrimonio, nient'affatto minore. La loro condizione, nel ciclo di vita della materia, è provvisoria e come tale va trattata. La ricostruzione dei siti colpiti da catastrofe diventerà più consapevole, pratica, lirica e veloce quando interrogheremo i cumuli di macerie, rivolgendo loro la domanda che Louis Kahn riservava ad un mattone: che cosa vuoi essere tu, di nuovo? ¹³





Note

- ¹ Sebald W.C., *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano, 2004
- ² Emery N., *Distruzione e Progetto. L'architettura promessa*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2011
- ³ Lynch K., *Dperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, a cura di Southworth M., CUEN, Napoli, 1992.
- ⁴ Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati e Boringhieri, Torino, 2004.
- ⁵ Espuelas F., *Vuoto, Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004.
- ⁶ Espuelas F., *Madre Materia*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2012
- ⁷ Recalcati M., *Alberto Burri. Il grande cretto di Gibellina*, Magonza, Arezzo, 2018
- ⁸ Sabatelli F., "Monte Stella al QT8, Milano, 1953-1970 ca", in G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Fabbri, Milano 1990, pp. 373-375.
- ⁹ Bottoni P., "Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano QT8", in «Editoriale Domus», pp. 24-31, Milano 1954.
- ¹⁰ Consonni G., Tonon G., Piero Bottoni, *Electa*, Milano 2010
- ¹¹ Zorzi S., *Parola di Burri*, Allemandi, Torino, 1995.
- ¹² Doglioni F., "Progetto di restauro per anastilosi del Duomo di S.Andrea Apostolo a Venzone", in *Problemi del restauro in Italia*, atti del Convegno Nazionale del C.N.R.a Roma il 3-6 novembre 1986, Udine, 1988, pp. 79-92
- ¹³ Bonaiti, M., *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano, 2002

Didascalie

Fig. 1: Galleria Vittorio Emanuele II a Milano nell'agosto del 1943

Fig. 2: Gibellina, il 15 gennaio 1968 dopo il terremoto

Fig. 3: Monte Stella a Milano in costruzione

Fig. 4: Gibellina vecchia, il cretto di burri dopo il restauro del 2015

Progettare e tutelare gli insediamenti rurali nella città futura

Maurizio Meriggi

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato, ICAR 14, maurizio.meriggi@polimi.it

Quanto segue è un rapporto sull'attività condotta in diversi Laboratori di Progettazione del Politecnico di Milano nell'arco di poco più di un decennio nei corsi di laurea triennale e magistrale sul tema del progetto di architettura nelle aree ibride 'tra città e campagna'.

Il carattere ibrido di tale contesto di applicazione offre una serie di stimoli significativi allo sviluppo di pratiche progettuali volte a definire tipi architettonici sperimentali per una forma insediativa a venire, ma a tratti già apprezzabile nella realtà.

Rispetto alla definizione scientifica del problema progettuale specifico ci siamo riferiti ad una serie di ricerche svolte in diverse occasioni.

1) Mostra *Konstantin Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Triennale di Milano, 1999 (finanziata con il Programma EC - Rafael, M. Meriggi, 1999), nella quale particolare spazio era stato dato al progetto per il concorso per la *Città Verde* di Mosca, esperienza antesignana e ispiratrice dei punti della Carta d'Atene relativi agli insediamenti ricreativi. Il bando richiedeva il progetto di una città, complementare a Mosca, per 100.000 abitanti, in un parco agrario-boschivo 15.000 ettari - dotato di un articolato sistema infrastrutturale con diversificate strutture ricreative e culturali; la *Città Verde* avrebbe dovuto essere un insediamento con in luogo degli isolati della città del lavoro, aree di svariate situazioni ambientali naturali per le quali dovevano essere elaborate tipologie architettoniche per la residenza temporanea, per la cura e il riposo, per la formazione culturale adeguate all'ambientazione nel paesaggio naturale.

2) Azione EU - Cost C11 *Green Structures and Urban Planning*, 2001-05, alla quale avevamo presentato il caso studio del Sistema dei Parchi Regionali Lombardi (M. Meriggi, 2005).

A partire dal 2003 abbiamo trasferito nel Laboratorio di Progettazione del 2° anno, della Laurea Triennale della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, questi due temi di ricerca assegnando come compito progettuale la costruzione di una *Città Verde* in vari Parchi del Sistema dei Parchi Regionali della Lombardia, definendone tanto la struttura insediativa, che il programma di attività e i tipi architettonici corrispondenti, in funzione sia della situazione ambientale che della destinazione d'uso. Tra i vari Parchi del Sistema Regionale Lombardo abbiamo

privilegiato i parchi fluviali i cui sistemi insediativi lineari risultavano di più facile comprensione per gli allievi - quali il Parco del Ticino e Parchi dell'Adda Nord e Sud.

3) Ricerca *Huiyang Hakka Heritage Conservation Research*, 2009-13, Scuola di Architettura Civile e Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano con il Comune di Huizhou (Guangdong - Cina)¹.

La ricerca aveva per oggetto il tema della valorizzazione di un estesissimo patrimonio insediativo localizzato nella campagna - costituito da unità paesaggistiche architettonico-agrarie organizzate intorno a residenze fortificate sul tipo del *weilong* - una sorta di piccola città proibita con un tempio destinato al culto degli antenati al centro e le residenze dei membri del clan familiare intorno (da qualche decina a qualche centinaia di famiglie) - oggi per lo più abbandonate e in forte degrado, e a rischio di scomparsa per effetto dello sviluppo tipo della città cinese per cancellazione del paesaggio agrario attraverso la realizzazione di grandi isolati di condomini residenziali e industriali.

La ricerca, con il coinvolgimento di dottorandi e laureandi, si è sviluppata proponendo modalità di recupero del patrimonio edilizio all'interno di un piano di sviluppo urbano di tipo 'ibrido' capace di integrare comparti residenziali e sistemi dei servizi della città in crescita con la conservazione di ampie aree di campagna coltivata con le loro residenze storiche.

4) Più recentemente, a corrispondere al numero sempre più elevato nel Politecnico di Milano degli studenti stranieri (circa il 50%), soprattutto provenienti dal sud est asiatico, abbiamo esteso questo percorso di ricerca sulla costruzione del 'paesaggio ibrido tra città e campagna' anche ad altri contesti di applicazione con lo sviluppo di progetti di laurea magistrale del Corso di Architectural and Urban design della Scuola AUIC del Politecnico di Milano.

Sul piano istituzionale tale attività si è consolidata con la Southwest Jiaotong University a Chengdu (Cina) nella gestione comune del *World Heritage Research Center* della *School of Architecture and Design*, con particolare attenzione nei confronti del patrimonio nei territori rurali, che ha promosso una serie di conferenze internazionali e workshops con la partecipazione di diverse amministrazioni locali nella campagna urba-

nizzata sul tema dello sviluppo dell'insediamento agrario per densificazione controllata (tipo del *linpan* - villaggio bosco) nella pianura irrigua intorno a Chengdu - oggetto di espansione indifferenziata della città.

La Città Verde nella valle dell'Adda

I progetti di cui qui di seguito sono stati elaborati nel Laboratorio annuale di Progettazione Architettonica del 2° anno della Laurea Triennale della Scuola di Architettura Civile². Il programma del Laboratorio era articolato in: 1) studio del contesto ambientale - attraverso sopralluoghi e studio della cartografia storica con il supporto dei docenti delle aree Tecnologica e della Rappresentazione incentrato sulla comprensione dei sistemi ambientali e idraulici territoriali; 2) studio di tipologie architettoniche selezionate dalla docenza delle quali si intravedevano potenzialità in una loro ricollocazione nell'ambiente del Parco, attraverso il ridisegno in scala e la realizzazione di modelli plastici - con il supporto dei docenti sia dell'area della Rappresentazione che Strutturale; 4) individuazione delle aree più strategiche del congegno insediativo della 'Città Verde' e loro definizione progettuale con il supporto dei docenti di tutte e quattro le componenti del Laboratorio e di altri invitati a tenere lezioni sul tema.³ Tra gli esiti dell'attività di Laboratorio di quegli anni riportiamo qui alcuni materiali che illustrano il possibile uso di 'Città Verde' dei Parchi dell'Adda con interventi nei gangli ambientali tra città e campagna nei centri medi e piccoli della valle e in selezionati ambiti naturalistici e urbanizzati della fascia fluviale (M. Meriggi, 2009).

Nel Laboratorio tra i diversi scenari insediativi della Valle (Figg. 1-2) ne sono stati indagati tre.

1) *Sistema ambientale delle Rive ripide tra Porto d'Adda e Trezzo sull'Adda* con il Naviglio di Paderno e le cave Castello di Suisio e Colombo di Trezzo - Parco Adda Nord (Fig. 1 - basso).

Le attività previste per la tratta fluviale sono del tipo ricreativo.

2) *Sistema ambientale delle Rive a picco e dolci tra Trezzo sull'Adda/Capriate, Crespi, Vaprio e Canonica*, con l'incile della Martesana, il fiume Brembo e i ponti sull'Adda - Parco Adda Nord (Fig. 2 - alto).

Immaginando di riunire in un'unico municipio i 5 comuni della tratta flu-

viale, a distanza pedonale l'uno dall'altro, il fiume con le sue rive e ponti ne diventa il 'centro civico' e monumentale.

3) *Sistema ambientale dei Meandri e zone umide tra terrazzi morfologici e sponde basse dell'Adda negli ex chiosi di Lodi*, con il bacino residuo del canale navigabile incompiuto Milano-Lodi-Cremona a Pizzighettone - Parco Adda Sud (Fig 2 - basso).

Il territorio suburbano di Lodi, amministrativamente distinto fino alla fine del XIX secolo nei *chiosi*, è organizzato per cascate e borghi extramurali dove si immagina di localizzare attività della formazione superiore, dell'assistenza, della ricerca e dell'amministrazione del Parco.

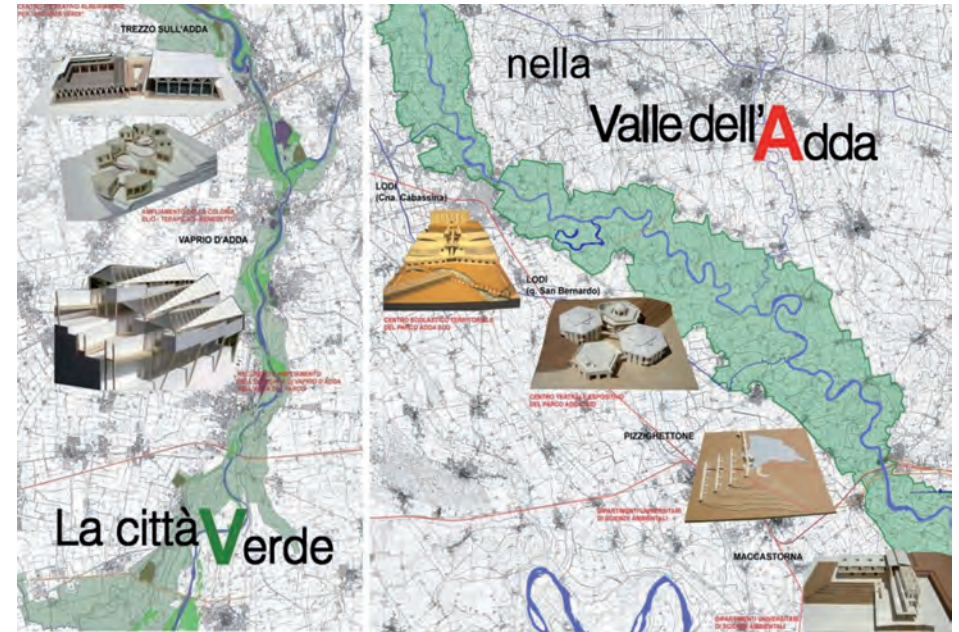
Territori ibridi del 'continuo urbano-rurale' nel Sudest Asiatico

La letteratura specialistica sullo sviluppo urbano nel Sudest Asiatico, ha messo in luce da tempo una particolare forma insediativa tra città e campagna⁴, il 'continuo urbano-rurale' (M. Meriggi, 2018) che di fatto rappresenta in percentuale una quota sostanziale dello sviluppo urbano, comparabile con quella spettacolare della crescita repentina delle grandi metropoli asiatiche - in particolare di quelle cinesi. La criticità di tale sviluppo complementare a quello della metropoli è la trasformazione indifferente ai caratteri propri di questa forma insediativa costituita da unità architettonico-urbanistiche di grandi residenze o piccoli borghi e ampi brani di campagna.

In un passato ancora recente, questi insediamenti hanno avuto un ruolo decisivo nella distribuzione nel territorio di popolazione e di attività economiche (agricoltura, commercio, piccola produzione di merci, istruzione e formazione superiore) e amministrative (autogoverno locale).

Questa struttura è oggi minacciata sia dall'espansione a macchia d'olio delle grandi metropoli sia dalla crescita interna nei territori rurali dispersi nel 'continuo' attraverso modalità tipiche dello sviluppo della metropoli per isolati e maglie stradali.

Nell'affrontare i casi studio del continuo urbano-rurale in Cina e in Indonesia abbiamo assunto le stesse procedure analitiche e progettuali già illustrate nel caso della *Città Verde nella Valle dell'Adda*: riconoscimento dei sistemi ambientali e insediativi propri di ciascun contesto, studio





di unità architettonico-urbanistiche di concentrazione insediativa in un territorio mantenuto prevalentemente a verde agricolo.

A titolo illustrativo di questo indirizzo di ricerca presentiamo tre diversi casi sviluppati con tesi di laurea.

1) *Hakka villages Development. Huiyang (Huizhou, Guangdong, China)*. Il progetto (Fig. 3) prevede il recupero di una serie di residenze fortificate del tipo a *weilong* che costituiscono l'arcipelago dei villaggi della *Comune di Qiuchang* - parte rurale del Comune di Huiyang. Intorno a questi nuclei viene identificato un sistema di aree protette da mantenere prevalentemente a verde agricolo nelle quali vanno ad insediarsi i servizi (istruzione, ricerca e produzione, assistenza) previsti dal Piano Regolatore per l'area. Per il resto del territorio interessato dal Piano Regolatore - che prevede la saturazione con isolati del tipo a maglia regolare continua - viene proposta in alternativa una maglia molto diradata, prevalentemente con circolazione a loop raccordata ad un'unica arteria principale di grande percorrenza, adattata alla morfologia del paesaggio collinare dell'area. I tipi della residenza studiati costituiscono unità architettoniche complesse e isolate che aderiscono alla morfologia delle colline mantenendone il verde (frutteti e orti) per la gran parte.

2) *Desakota development. Lembang (Bandung, Indonesia)*. *Desakota* (in indonesiano, 'unione città-campagna') è termine tecnico della letteratura specialistica che indica le forme insediative ibride urbano-rurali nel sudest asiatico. Il progetto (Fig. 4-alto), elaborato per una tesi di laurea, interviene nel *hinterland* urbano-rurale di Bandung capoluogo della provincia di Giava Occidentale. Viene proposta la messa in rete di una serie di *desakota* attraverso un sistema di trasporto pubblico e la distribuzione tra i vari nuclei del sistema dei servizi a comporre una città discontinua integrata con il territorio rurale. A titolo esemplificativo viene approfondito il progetto di un Centro di Ricerca e di Formazione per l'agricoltura nel *desakota* di Lembang, a costituire un polo d'attrazione di popolazione nel *hinterland* a contrastare la tendenza alla concentrazione di attività di servizio nel capoluogo Bandung.

3) *Linpan development. Pidu (Chengdu, Sichian, China)*. La fertillissima pianura irrigua che si sviluppa nel settore occidentale di Chengdu per

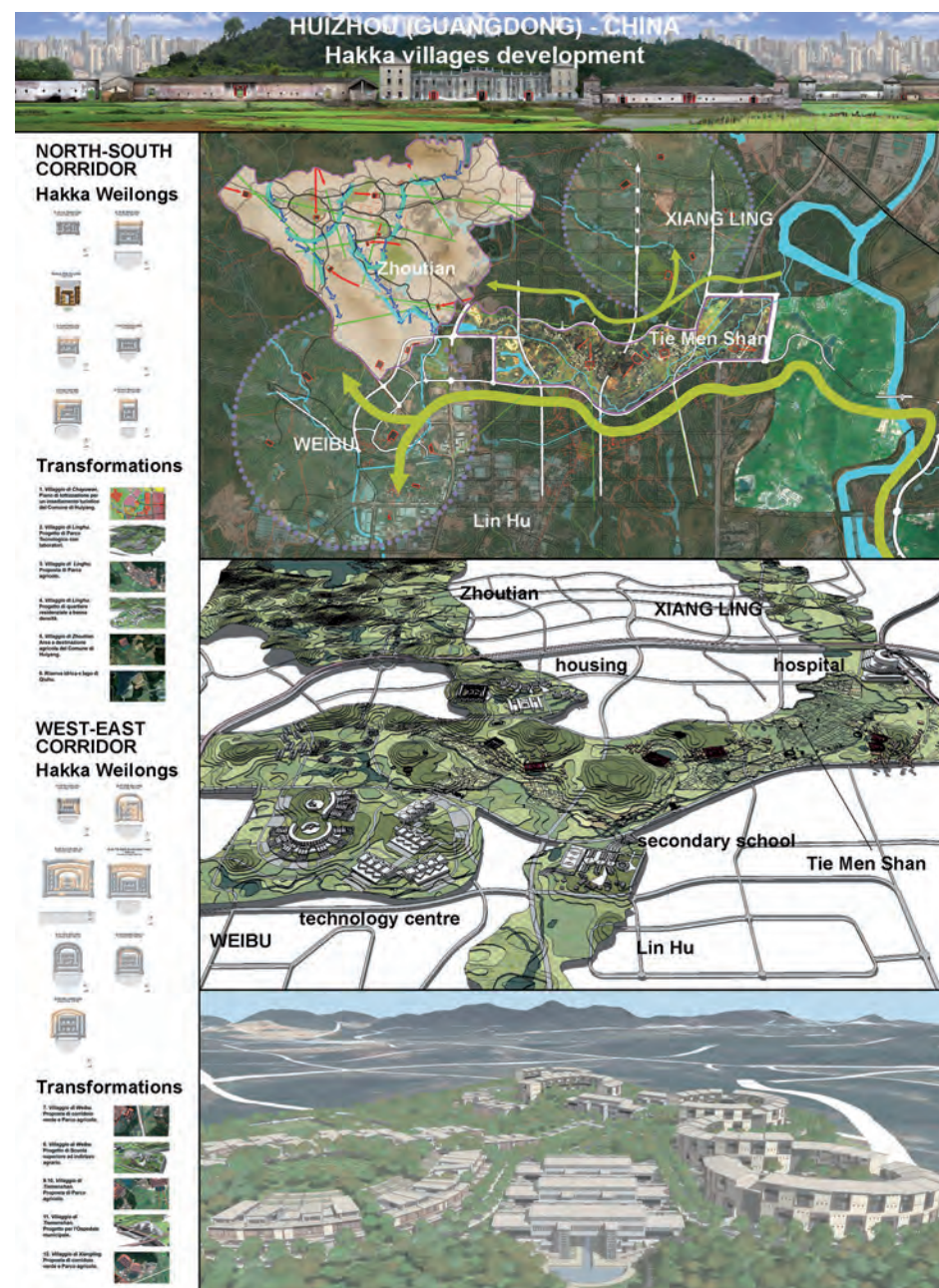
un raggio di circa 60 km. è originata da un sistema di irrigimentazione delle acque dei fiumi provenienti dalle montagne del Tibet realizzato più di due millenni fa. La campagna che ne risulta è costituita da un rete densissima di piccoli insediamenti rurali costituiti da boschi abitati *linpan* - collocati nei nodi del sistema idraulico raccolti intorno a piccoli centri mercantili - *market town*. L'espansione rapida e poderosa di Chengdu di questi ultimi decenni (da 8 milioni di abitanti nel 1985 ai 15 di oggi) ha seriamente intaccato il delicato sistema dei *linpan* e delle *market town*. Queste ultime a loro volta crescono consumando lo spazio agricolo mettendo in crisi definitiva l'insediamento rurale dei *linpan*. Abbiamo riportato qui un progetto didattico del Final Studio (Fig. 4 - basso) che illustra una possibile densificazione dei *linpan* e l'infrastrutturazione del territorio rurale con un ridotto consumo di suolo agricolo. In questo Laboratorio è risultato decisivo il contributo del modulo di "Urbanistica", in realtà "Ruralistica" tenuto dal prof. Giuseppe Cinà, indispensabile per la lettura dei caratteri del tutto particolari dell'insediamento agrario.

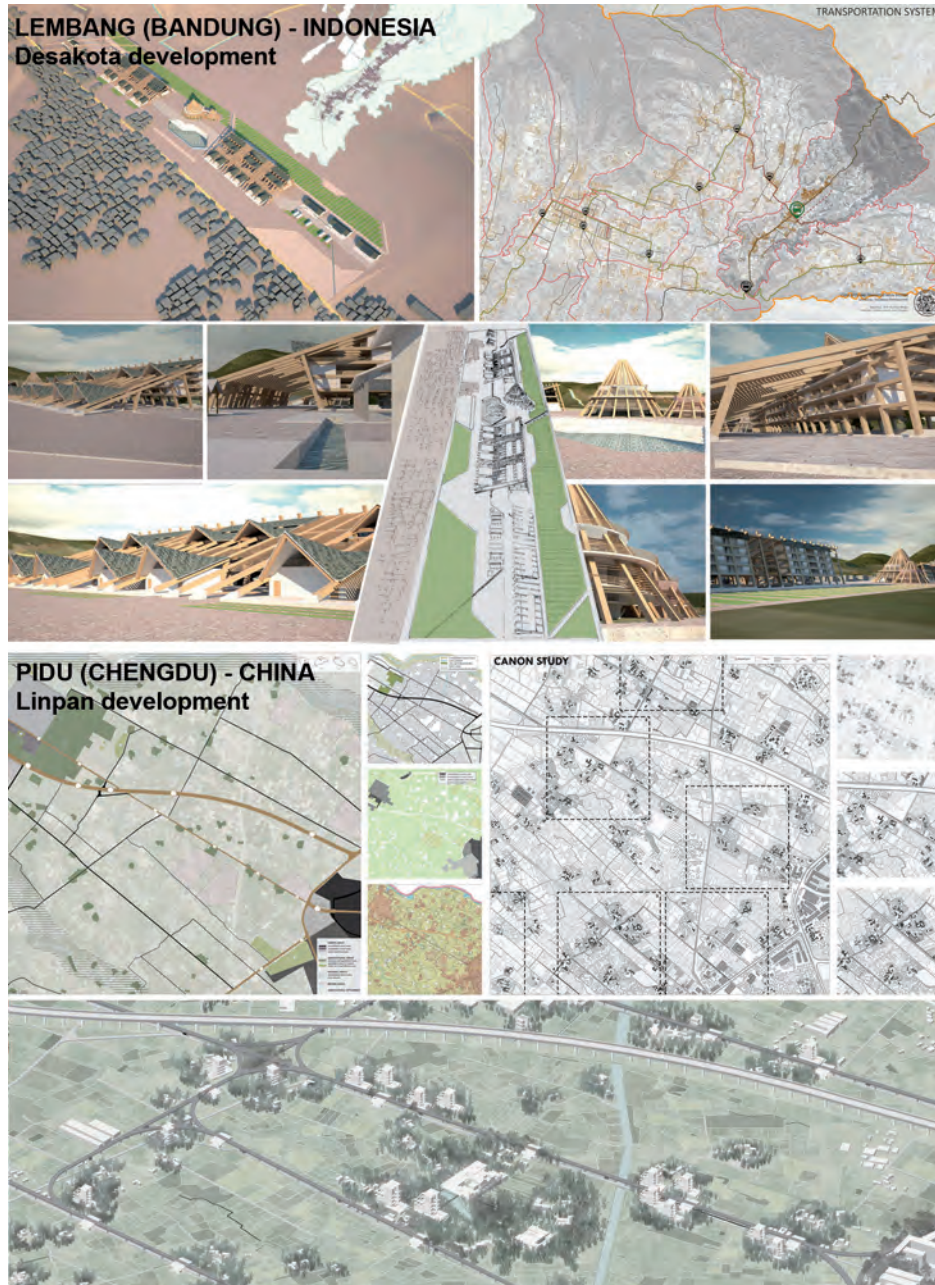
Note

- ¹ Promossa dal paternariato territoriale tra Ministero Italiano dello Sviluppo Economico e Provincia del Guangdong, presentata al Urban Center del Comune di Milano nell'aprile 2013 nella mostra "Ricostruire dalla campagna. L'insediamento Hakka per la Città Verde del futuro".
- ² Dei prof.: M. Meriggi (Composizione architettonica), G. Frassine (Rappresentazione e disegno), M. Banderali (Strutture), F. Albani (Tecnologia).
- ³ Durante il laboratorio è stato organizzato un ciclo di lezioni di diversi docenti invitati a presentare casi di progetti dei maestri dell'architettura moderna applicati al tema della "città verde" in senso più esteso: Progetti "disurbanisti" di M. Ginzburg per Mosca e per gli Urali; Insediamenti della Tennessee Valley Authority; Progetti di G. Ciocca per Pavia e la Lomellina; Progetti di T. Jefferson per la company town della University of Virginia; Insediamenti della Ford Motor Company; Insediamenti delle "comunità" olivetiane; La "ruralistica" di A. Edallo; La "Eco town" di M. D'Olivo. Vedi: M. Meriggi, 2009.
- ⁴ Vedi in particolare: G. E. Guldin, *What's a Peasant to Do? Village becoming town in Southern China*, Boulder (Colorado), Westview Press, 2001.

Didascalie

Fig. 1-2: Progetti didattici per la *Città Verde nella Valle dell'Adda*. Piano d'insieme (1-alto), *Sistema ambientale delle Rive ripide tra Porto d'Adda e Trezzo sull'Adda* (1-basso):





a. Impianto termale sul Naviglio di Paderno; b. Complesso residenziale ricreativo nella ex cava Castello; c./f. Campo solare con piscine e laboratori didattici; d. Residence per l'infanzia e la terza età; e. Parco della Musica nella ex cava Colombo. *Sistemi ambientali delle Rive a picco e dolci tra Trezzo sull'Adda/Capriate, Crespi, Vaprio e Canonica (2-alto)*: a. Ricostruzione del ponte di Barnabò Visconti tra il castello di Trezzo e il Rivellino di Capriate e modellazione della riva per il Museo d'arte contemporanea della collezione Mario De Micheli di Trezzo; b. Battistero della Parrocchiale di Capriate; c. Cimitero monumentale con torre colombario presso Capriate; d. Ponte Pedonale degli Uffici dell'amministrazione unita; e. Ponte ciclo-pedonale sul Brembo alla confluenza con l'Adda e centro canoistico; f. Riqualificazione e ampliamento dell'Ospedale di Vaprio con unità day-hospital. *Sistema ambientale dei Meandri e zone umide tra terrazzi morfologici e sponde basse dell'Adda negli ex chiosi di Lodi (2-basso)*: a. Laboratori Erbolario sul ciglio del terrazzo morfologico di San Grato; b. Sede decentrata dell'Ospedale per terapie di recupero e di lungo degenza nel bosco del Bel Giardino; c. Aule didattiche per Scuola Natura nelle quadre di bonifica della palude del Pulignano; d. Centro congressi e aule didattiche per il decentramento universitario sul ciglio del terrazzo morfologico di Cascina Cabassa; e. Centro Parco Adda Sud a San Benedetto; f. Campus residenziale e aule per il decentramento delle Facoltà di Agraria a Pizzighettone.

Fig. 3: *Hakka villages Development. Huiyang (Huizhou, Guangdong, China)*, tesi di Laurea magistrale. Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, a.a. 2013-14, allievi J.Lin, L. Parenti, S. Vismara, K. Zodo, E. Belli, rel. M. Meriggi, F. Acuto.

Fig. 4: alto - *Desakota development. Lembang (Bandung, Indonesia)*, tesi di Laurea magistrale, Scuola AUIC del Politecnico di Milano, a.a. 2016-17, allieve C. Kusuma, A. Sorokina, rel. M. Meriggi; basso - *Linpan development. Pidu (Chengdu, Sichuan, China)*, progetto di corso della laurea magistrale, Final Studio, Scuola AUIC del Politecnico di Milano, a.a. 2018-19, allieve M. Callegari, X. Li, J. Yuan, proff. M. Meriggi, G. Cinà, Z.Chen.

Bibliografia

Maurizio, Meriggi (1999), "Il concorso per la Città Verde", in Mario Fosso, Maurizio, Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Milano, Skira.

Maurizio, Meriggi (2005), "Milan and the Regional green structure of Lombardy", in Ann Carol Werquin, Bernard Duhem, and others (a cura di), *Cost Action C 11. Green structure and urban planning. Final Report*, Luxembourg, OOEPEC.

Maurizio, Meriggi (2008), *La Città Verde*, Araba Fenice, Boves (CN).

Maurizio, Meriggi (2009), "Progetti dimostrativi per la Città Verde dell'Adda", in Federico Acuto, *Casi marginali. Un ponte e una pista ciclabile*, Sant'Arcangelo di Romagna, Maggioli.

Maurizio, Meriggi (2018), *L'architettura del continuo urbano-rurale in Cina. Insediamenti Hakka nel Guangdong orientale*, Araba Fenice, Boves (CN).

Ridensificare o riSensificare? Alcuni temi di ricerca per ripensare lo spazio aperto della città periferica

Marco Stefano Orsini

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, professore a contratto, ICAR 14, marcostefano.orsini@gmail.com

Il disegno dello spazio aperto della città contemporanea, è divenuto uno degli strumenti fondamentali del disegno della città e del territorio. L'eredità del discorso sulla città dei maestri del Moderno, nella ricerca di una relazione dialettica e complessa con il contesto geografico e della definizione di una rinnovata visione dello spazio pubblico in cui la misura inusitata dello spazio di natura invada la città e questa lasci aperte le prospettive degli spazi che gli sono propri ai 'lungi traguardi' sul paesaggio naturale circostante, si presenta, nella sua problematicità, ma anche nell'incompiutezza dei suoi esiti alla critica, 'senza che a quella costellazione di idee proposte e ipotesi che formano un arsenale di risposte ancora completamente operativo' si sia data la possibilità di compiersi fino in fondo.

Uno degli aspetti più interessanti dell'approccio lecorbusieriano allo spazio aperto riguarda il disegno del suolo e del verde, l'attenzione profonda dedicata alla definizione dello spazio di relazione, alla conservazione del suo leggersi come suolo naturale di quello spazio che, nella sua idea di città, costituiva una visione del vuoto collettivo ribaltato rispetto a quello della città quantitativa del XIX secolo.

Alla tentazione di rigenerare parti della città del Moderno attraverso il sovvertimento di senso di una loro riconduzione, ad esempio per densificazione, alla città ottocentesca che attraversa alcune esperienze contemporanee, si è preferita la strada della formazione di senso, del chiarimento critico.

Proveremo a descrivere alcuni paradigmi progettuali sperimentati nei Corsi di composizione architettonica e urbana riguardo a questi aspetti, che suggeriscono vie ancora da esplorare e ancora straordinariamente attuali, che potrebbero fornire strumenti utili alla restituzione di senso a quelle parti della città contemporanea che, in modi diversi e frammentari, spesso senza coglierne completamente il portato del ribaltamento di senso che portava, hanno guardato alla lezione dei maestri.

Spazi collettivi e spazi vuoti del Moderno

È da quella che Monestiroli, a ragione, chiama 'rivoluzione concettuale'² del Moderno rispetto ai modi di definizione dello spazio pubblico della

piazza della città ottocentesca che potrebbe porsi il punto di partenza per ripensare i grandi spazi vuoti della città contemporanea.

Leggerli con i medesimi parametri concettuali istituendo difficili paralleli in ordine soprattutto alla condizione degli spazi collettivi e quelli di relazione tra gli edifici induce spesso al convincimento che si possa rigenerare questi vuoti riconducendoli alle forme note e collaudate della città quantitativa del XIX secolo.

La tentazione di occupare il grande spazio vuoto riducendone l'estensione attraverso processi di densificazione, per esempio, o, all'opposto, non condurre la riflessione su tali vuoti come spazi ancora urbani dei quali chiarire criticamente forma e senso nella città, pongono una questione di metodo rispetto alla definizione dello spazio collettivo e dello spazio vuoto del Moderno di grande interesse.

È evidente come la condizione attuale della 'città generica', costituisca una degenerazione della idea fondante della città del Moderno: il vuoto naturale da contesto si è lasciato scadere a fondale indifferente. Vengono alla mente le parole di Perret quando, nel descrivere Parigi, fissa una sorta di programma metodologico:

«L'avenue degli Champs - Élysées è bella perché lì sono stati seguiti i suggerimenti della natura. Recentemente ho fatto il giro completo della città in auto sui boulevards che ricalcano le antiche fortificazioni: che occasione persa! Nonostante ci siano colline e avvallamenti, delle significative differenze di quota, delle viste mirabili, è stato tutto trattato nella medesima maniera. Si sarebbero dovuti costruire edifici monumentali sulla sommità: chiese, sale di riunione, municipi; negli avvallamenti collocare delle grandi piazze, conservare qua e là dei punti di vista, conservare dei vasti spazi. Niente di simile è stato tentato.»³

L'attenzione dei maestri del Moderno alla condizione geografica, alla comprensione dell'intorno quale parte integrante del progetto, ai vasti spazi, ai punti di vista, «alla natura del suolo su cui sono posati gli edifici pubblici, nelle loro relazioni a grande distanza, alle misure che ne risultano, al ruolo che il rapporto architettura- natura svolge nel paesaggio»⁴ è presto stata disattesa. Gli insediamenti galleggiano in un vasto campo senza misura, nel quale l'infrastruttura stradale rimane l'unico elemen-

to di connessione con la città e spazi di natura sopravvivono alienati. Ma questa condizione del vuoto di natura intercluso o del lacerto di campagna determina 'potenzialità straordinarie per la forma della città contemporanea'⁵. La compresenza sintetica della visione di Gideion di spazi che prendono la misura della stanza urbana dall'idea dello spazio recinto del foro e di spazi che prendono senso dall'affaccio di corpi in tensione su vuoti di natura acropolica, può delineare l'identità della città contemporanea.

Se lo spazio vuoto senza qualità divenisse il rinnovato campo di indagine formale della città del Moderno, potrebbe tentarsi quanto preconizzato da Gregotti a proposito del progetto di paesaggio, ma che, non a caso, può trovare qui applicazione, cioè la ricerca di quella «formazione di senso» operando «con il minimo degli spostamenti possibili, con il massimo cioè dell'economicità figurativa dell'intervento»⁶.

Su questi aspetti si è concentrata la riflessione condotta con gli allievi del III anno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari all'interno del Corso di Progettazione, alcuni esiti del quale presentiamo in questo contributo. Il tema della rigenerazione di quartieri periferici è stato affrontato secondo un percorso progettuale che ha inteso fissare passaggi di un approccio metodologico e didattico nello stesso tempo.

La città- natura: modificazione critica di modelli insediativi a partire dalle condizioni geografiche del contesto. Carbonara di Bari

A Carbonara di Bari, sui due lati del solco naturale di una lama, si fronteggiano plasticamente i due modi di definizione dello spazio vuoto cui abbiamo accennato brevemente: da una parte la città storica, con la sua densità e con la coincidenza piena tra spazio pubblico e vuoto; dall'altra un quartiere che ha guardato alla città lecorbusieriana, al suo sovvertimento di senso. Da una parte la piazza, le strade, gli slarghi segnano il pieno dell'edificato, quasi incidendo una massa compatta, e nel contempo costruiscono i luoghi collettivi nei quali la città si riconosce. Dall'altra la città dei grandi blocchi sul suolo naturale che propone la propria problematicità, ma che impone, sebbene ancora in modo poco

convincente, quel ribaltamento di senso proprio della città del Moderno. Il lavoro di progetto di chiarimento critico portato avanti sul quartiere prende le mosse da questo riconoscimento di valore. La parte urbana si pone, nella sua leggibilità, in contrapposizione piena alla città compatta e offre quel rinnovato rapporto tra spazi aperti e volumi edilizi, tra suolo di natura residenze e vuoti urbani propri del Moderno.

La prima questione che emerge riguarda la relazione che la parte ha istituito con gli elementi geografici che caratterizzano i luoghi del proprio insediamento: la lama, la cava, la campagna.

La presenza della cava, questa grande piazza tra natura e artificio, caratterizza fortemente il cuore del quartiere e si lega alla lama in un punto di tangenza proprio di fronte al nucleo più antico.

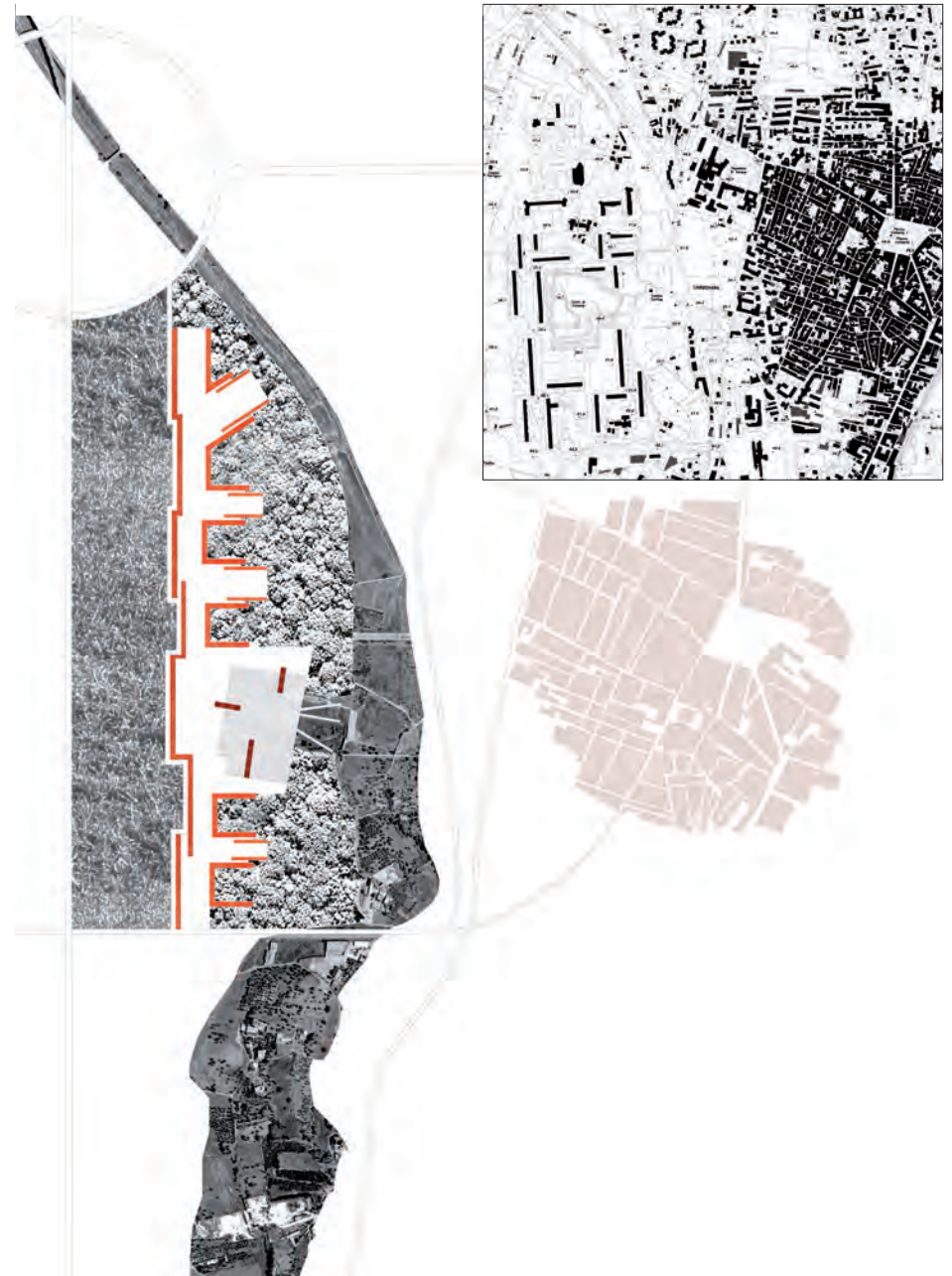
La linea ferroviaria solca il paesaggio retrostante col suo asse strutturante, sottolineando uno spazio di campagna.

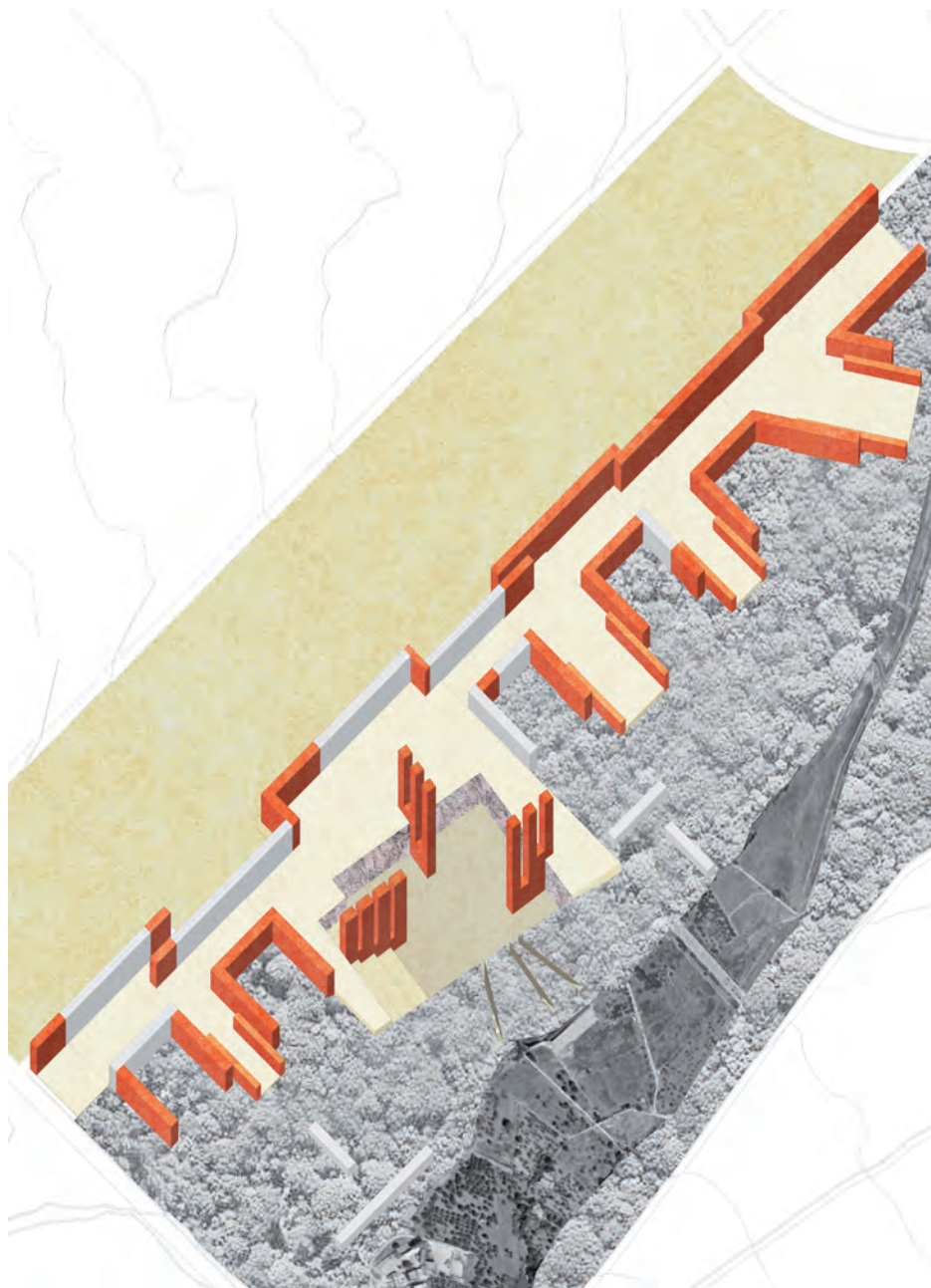
Nella cava tre sistemi di torri misurano lo spazio della piazza naturale e segnano il cuore del quartiere col loro landmark centripeto. I tre gruppi di torri, insieme sistema di ridiscesa e affaccio, muovono dal fondo al livello del piano della città, legando visivamente e fisicamente cava e intorno.

Il gruppo di grandi stecche è stato modificato innestando nuovi elementi per istituire una dialettica più profonda tra lo spazio di natura della lama e lo spazio della campagna urbanizzata, tra il bordo della città e la linea ferroviaria.

Il sistema insediativo pone da una lato un redent molto teso a contatto con un sistema di orti che intendono entrare in tale bordo morbido e frastagliato, dall'altro una serie di aperture al paesaggio naturale della lama, una serie di terrazze belvedere tra residenze che piegano a portare dentro lo spazio di natura.

Alla lettura dei caratteri dei luoghi si lega la definizione del senso dello spazio vuoto. Nella condizione attuale la distanza tra gli edifici imposta dal disegno del progettista non si è tradotta in spazi urbani di relazione adeguati. Ne sono la prova il disegno incerto delle strade e degli spazi pubblici, gli ampi spazi di verde intercluso di risulta senza forma nè qualità. Il nuovo disegno riconosce un grande boulevard strutturante





l'intera parte a distribuire gli elementi lineari in affaccio sugli orti urbani e gli isolati aperti sul grande parco che media la relazione con la lama.

Misura dei vuoti urbani: grandi distanze e natura del suolo nella condizione acropolica della città del Moderno. San Pio a Bari

Un secondo insediamento pone in maniera forse ancora più problematica il tema della propria rigenerazione: il quartiere San Pio alle estreme propaggini nord- occidentali del territorio comunale. Una parte urbana dispersa nella campagna, isolata nella sua straniante riconoscibilità a ridosso di una porzione considerevole della città dispersa costiera.

La presenza di grandi infrastrutture come la SS 16 o la linea ferroviaria accentuano la condizione del quartiere dormitorio, rendendo ancora più mediata la relazione tra le parti e tra queste e il resto della città.

Pur essendo a meno di un chilometro in linea d'aria dal mare, non se ne coglie minimamente la presenza.

La presenza di servizi collettivi, la chiesa, i campi da gioco non qualificano lo spazio di relazione accentuando, al contrario, l'indeterminatezza della concezione dei vuoti.

Ancora più problematica risulta la condizione della parte in sé nel contesto in cui va a collocarsi, il tema della ricerca di una sua identità insediativa. Gli elementi urbani si accatastano uno accanto all'altro paratticamente, a volte tentando stridenti logiche riammaglianti della città consolidata.

Ancora una volta il tentativo è stato quello di ripartire dall'idea dello spazio vuoto che ha informato il Moderno per restituire senso nel contempo all'insediamento in sé come al suo porsi nel territorio vasto del margine, del contatto con la campagna e con il mare.

Il percorso progettuale ha concentrato i propri sforzi sulla ricerca della misura capace di mettere in tensione le parti, sul modello di quella inusitata dell'acropoli chandigariana con gli edifici in affaccio sullo spazio aperto della sua piazza dilatata. Ancora una volta partendo da quanto esiste, si è cercato di riconoscerci quei caratteri insediativi ispirati ai modelli del Moderno dai quali muovere per provare a risolverne le aspirazioni spaziali attraverso il progetto, quale momento critico di cono

scenza, interpretazione e proposta di esiti possibili.

Si è inteso il grande vuoto tra la parte composta dalle unità di vicinato e le stecche come un grande campo con gli elementi in affaccio.

Gli isolati richiusi su loro stessi sono stati aperti in un sistema labirintico che pone una relazione diretta tra il luogo del proprio attacco a terra e il suolo naturale del campo che trova compimento nel retro, in un giardino richiuso da un basso volume di recinto.

A questo elemento che lavora sulla 'superficie' fanno da contrappunto una alta torre, 'il punto', e una sequenza di edifici in linea su basamento, 'la linea'. Punto linea e superficie chiudono il campo, con la loro presenza e misura ne mettono in tensione lo spazio, lasciando nel contempo aperte le visuali all'intorno. Il numero minimo di tre elementi posti a definire lo spazio vuoto nella ricerca di un equilibrio dinamico.

Un pattern di piccole residenze occupa lo spazio esteso definito dalle infrastrutture stradali e dal campo senza entrare 'in competizione' con i grandi volumi che lo identificano.

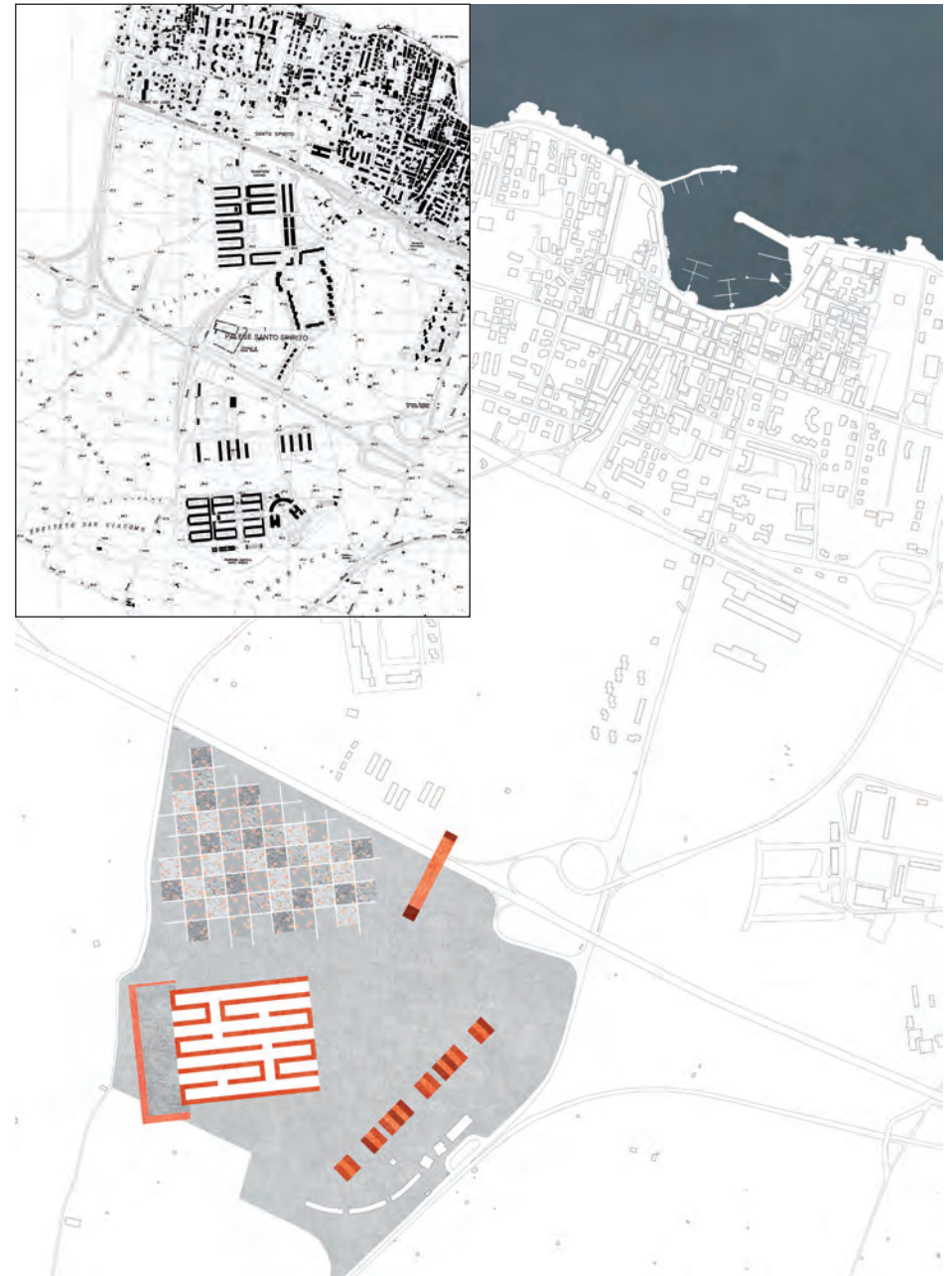
Il suolo tra gli edifici è ancora riconoscibile come suolo naturale, un grande parco urbano che proietta all'esterno il traffico delle auto. Il suolo delle residenze unifamiliari diventa il luogo dell'agricoltura dei piccoli ortali della tradizione.

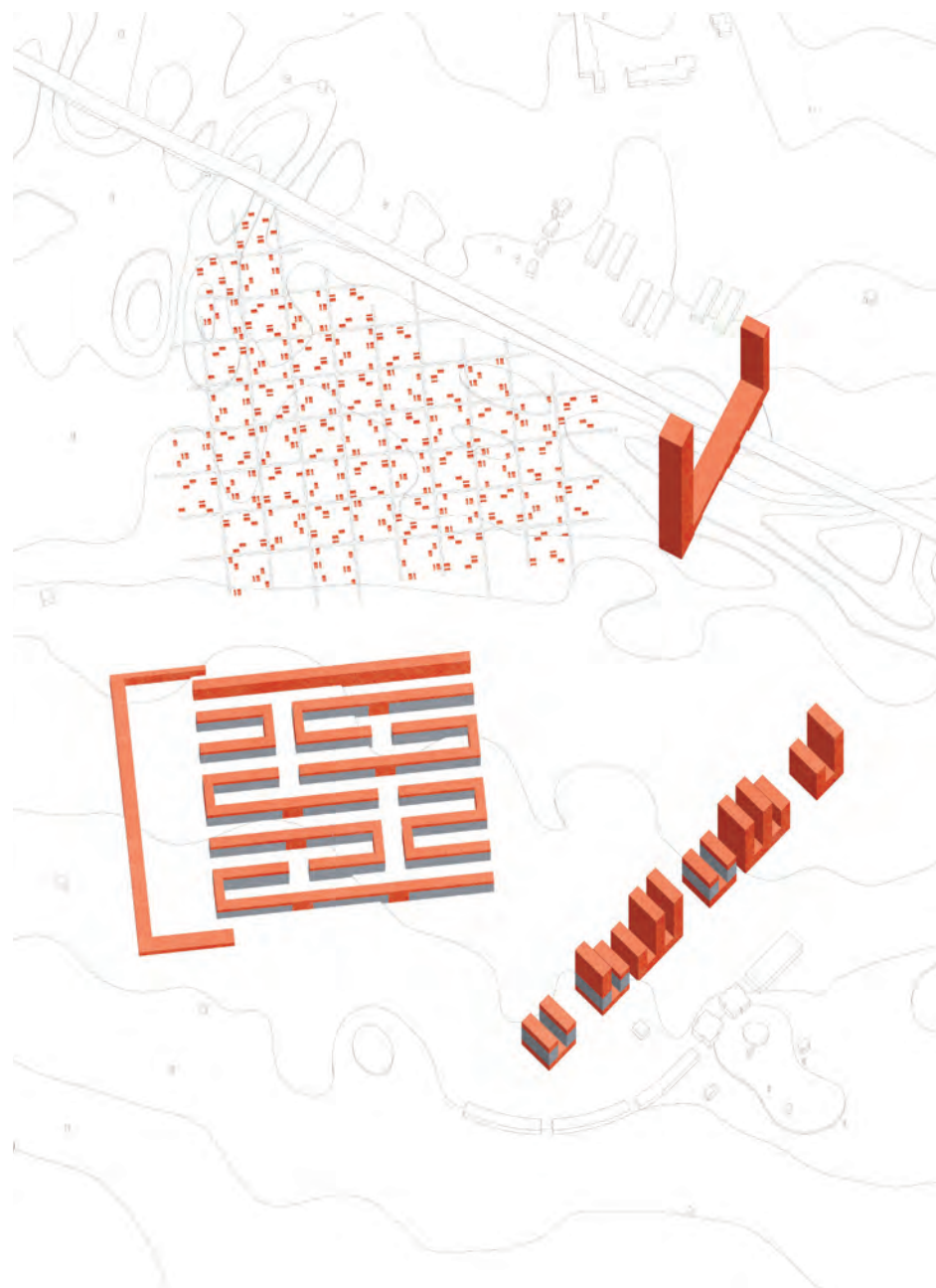
La torre fornisce l'occasione, con una sua propaggine lineare e una ulteriore torre di dimensioni minori, di attraversare la statale 16 e di proiettare il quartiere verso il mare.

Conclusioni

La città costruita nella natura che preconizzavano i maestri del Moderno costituisce la base teorica sulla quale innestare un possibile percorso di restituzione di senso alla relazione tra edificato e spazio vuoto.

Porre il tema della rigenerazione di quartieri che hanno aspirato in qualche modo alla misura del Moderno, al ribaltamento di senso ricercato tra edificato e suolo naturale, tra luoghi della residenza e spazi di relazione, pone un metodo di lavoro che va nella direzione della economicità non solo figurativa degli interventi. Risolvere la relazione di tali parti anche insistendo sulla lettura dei caratteri geografici dei luoghi su cui





si insediano permette di andare oltre il restyling della parte, puntando invece alla definizione dello spazio aperto a partire da una rinnovata e generale idea di città. La ricerca intorno alla forma dei luoghi collettivi e delle tipologie edilizie adeguate per dimensione e carattere alla loro definizione diviene fondante, a partire da quell'idea di piano che il Moderno ci ha trasmesso.

Ringrazio il professor Carlo Moccia per aver ispirato questi lavori intorno alla città di Bari e per aver acconsentito a che ne pubblicassi alcuni esiti in questa sede.

Note

- ¹ Carlos, Martí Arís (2011), *La centina e l'arco*, Milano, Marinotti Edizioni, pag.76.
- ² Antonio, Monestiroli (2002), *La metopa e il triglifo*, Roma- Bari, Laterza, pag.78.
- ³ Joseph, Abram, Guy, Lambert, Christophe, Laurent (2006), *Auguste Perret: Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Paris, Le Moniteur, pag. 291.
- ⁴ Antonio, Monestiroli, pag. 78.
- ⁵ Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione*, Firenze, Aion, pag.71.
- ⁶ Vittorio, Gregotti (2014), *Progetto di paesaggio*, in *96 ragioni critiche del progetto*, Milano, BUR Rizzoli, pag.229.

Didascalie

- Fig. 1: In piccolo aerofotogrammetrico di Carbonara con, a tutta figura, l'ideogramma di progetto proposto. In questo come nell'altro progetto abbiamo indicato con il bianco e il grigio le preesistenze, con il rosso le nostre integrazioni.
- Fig. 2: vista assonometrica dell'ideogramma di progetto.
- Fig. 3: In piccolo aerofotogrammetrico del quartiere San Pio di Bari con, a tutta figura, l'ideogramma di progetto proposto.
- Fig. 4: vista assonometrica dell'ideogramma di progetto.

Bibliografia

- Carlos, Martí Arís (2011), *La centina e l'arco*, Milano, Marinotti Edizioni.
- Antonio, Monestiroli (2002), *La metopa e il triglifo*, Roma- Bari, Laterza.
- Carlo, Moccia (2015), *Realismo e astrazione*, Firenze, Aion.
- Vittorio, Gregotti (2014), *96 ragioni critiche del progetto*, Milano, BUR Rizzoli

Mappare/Interpretare. Per un nuovo sguardo sul patrimonio coloniale in Libia

Alessandro Raffa

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, dottore di ricerca, ICAR 14, alessandro.raffa@polimi.it

Il presente contributo intende offrire, attraverso un'esperienza specifica, una risposta in forma di domanda sul rapporto tra lettura e progetto, interpretati come momenti complementari per la costruzione di una conoscenza che alimenti la nozione di progetto come attività conoscitiva di un territorio e del suo patrimonio materiale.

L'orizzonte problematico a cui si fa riferimento, quindi, riguarda l'azione del mappare, intesa come operazione progettuale, quindi critica, rivolta a contesti territoriali contemporanei caratterizzati da una dimensione patrimoniale diffusa a diversi gradi di fragilità, a cui le comunità che li abitano riconoscono un potenziale ruolo di risorsa per il proprio sviluppo nel futuro.

Un territorio determinato, quello libico, ed uno specifico layer del suo articolato palinsesto, quello di matrice coloniale, sono indagati da un percorso di ricerca in cui la dimensione progettuale è al centro di una metodologia di lavoro caratterizzata da un approccio relazionale nei confronti dei frammenti patrimoniali, re-interpretati attraverso uno sguardo nuovo, in cui la dimensione conoscitiva del progetto è già di per sé avvicinamento verso quella trasformativa.

Riferimenti importanti in questa prospettiva sono stati la ricerca teorica sviluppata da Saverio Muratori nell'ambito degli *Studi per un operante storia del territorio* (1969-73)¹ così come il lavoro di André Corboz per l'*Atlas du territoire Genevoise, permanences et modifications cadastrales aux XIXe et XXe siècles*², in cui il concetto di *Territorio come palinsesto*³ trova la sua espressione metodologico-operativa. Sia negli *Studi* che nell'*Atlas* le mappature lasciano trasparire uno sguardo volto a far emergere, quasi in un'operazione archeologica, simultaneamente le stratigrafie della città e del territorio contemporaneo, fotogrammi di un processo di trasformazione in grado di rendere visibile l'invisibile, di evidenziare interruzioni, continuità e sovrapposizioni, la cui conoscenza diventa fondamento per la fondazione di future modificazioni. All'interno di questa cornice teorico-operativa muove il presente lavoro di ricerca, intrapreso durante il dottorato in Progettazione Architettonica Urbana e degli Interni presso il Politecnico di Milano⁴, strutturatosi in anni successivi ed attualmente in corso. Una ricerca che nel tempo

ha incorporato una necessaria interdisciplinarietà, in cui l'architettura ed il suo progetto diventano spazio condiviso e luogo di confronto, oltre che tra le discipline del progetto, tra Storia, Archeologia, Geografia, Agronomia, etc.

Il contesto della ricerca sul patrimonio coloniale in Libia

Il quadro degli studi, nazionali ed internazionali, inerenti il patrimonio architettonico di matrice coloniale in Libia risulta piuttosto frammentario. Si tratta nella maggior parte dei casi di studi a carattere storico che hanno sostanzialmente come obiettivo la riscoperta di un tassello, più o meno intenzionalmente dimenticato, dell'architettura e dell'urbanistica del Novecento.

Spesso il tema viene affrontato secondo sguardi specifici⁵, mancando di un'interpretazione che si faccia carico della complessità della vicenda architettonica coloniale libica entro la quale condurre legittimi approfondimenti.

Ad onor del vero, ciò, probabilmente, è anche attribuibile ad una difficoltà di accesso agli archivi e biblioteche che custodiscono materiale cartografico, disegni e progetti urbani e d'architettura, fotografie, libri, riviste etc. spesso non riproducibili.

In contesto libico, negli anni che precedono la caduta del regime, proprio a causa delle demolizioni protratte dalle autorità nei confronti degli edifici coloniali⁶, ricercatori e professionisti attivano indagini soprattutto sugli episodi urbani, mostrando un interesse crescente verso queste testimonianze che vengo percepite come parte del patrimonio nazionale.

Inoltre, le relazioni italo-libiche, anche da un punto di vista delle ricerche su questo patrimonio condiviso, scontano una collaborazione non così efficace, soprattutto per quanto riguarda la condivisione di informazioni, divise tra le due sponde del Mediterraneo.

Più recentemente, inoltre, in occasione di convegni e conferenze, è emersa la necessità di approfondire la conoscenza anche per le testimonianze del periodo tra le due guerre, sia in termini topografici, morfologici ed anche strategici.

Mappare come racconto. Metodo e strumenti

La ricerca quindi intende rispondere alle richieste di conoscenza sia topografica che qualitativo-relazionale e di condivisione delle informazioni raccolte, affinché quest'ultime possano costituire lo sfondo di future azioni progettuali che coinvolgano tali patrimoni, fatti di episodi eccezionali ma soprattutto di manufatti minori diffusi.

Ad una prima e complessa fase di raccolta dati, attraverso fonti primarie e secondarie, ad emergere è la necessità di un approccio relazionale, che non isoli il frammento patrimoniale ma lo inserisca nel contesto a cui appartiene.

Come interpretare i materiali raccolti? Come restituire le informazioni elaborate? Come metterle in relazione tra loro? Come comunicare in modo efficace i risultati ottenuti? Come integrare future ricerche provenienti da altri settori disciplinari? Come interpretare i materiali raccolti? Questi interrogativi unitamente alle necessità di conoscenza topografica e morfologia trans-scalare, insieme hanno influito sulla scelta della tecnologia SIS (Spatial Information System), basata sul software GIS (Geographical Information System). Quest'ultimo, infatti, è stato sviluppato per gestire non solo dati geo-referenziati, ma anche informazioni di altra natura (a carattere storico, architettonico, etc.) che possono essere condivise sul web tramite il software WebGIS.

Il processo di raccolta e di organizzazione dei dati è stato condotto individuando quattro chiavi di lettura del layer coloniale, che corrisponde ad altrettante sezioni in cui sono suddivise le mappature prodotte: infrastrutturazione agricola, turistico-culturale, militare ed urbana.

Si è deciso di affrontare per prima la sezione riguardante le trasformazioni agrarie del territorio per testare la metodologia di lavoro adottata, dovendo gestire informazioni attinenti ad ambiti di studio differenti, ma anche scale differenti, dal territorio alla stanza.

Il processo di valorizzazione agraria in Libia, inizialmente gestito da privati, a partire dalla prima metà degli anni Trenta vide consolidarsi l'intervento statale che sostenne investimenti importanti al fine di trasformare la Libia in una colonia di popolamento, per fermare l'emorragia migratoria ritenuta dannosa per l'immagine internazionale del regime. Il regime

stimò che a partire dal 1938 la Libia avrebbe dovuto accogliere 20.000 coloni all'anno, per un totale di 100.000 italiani in 5 anni. Lo scoppio della seconda guerra mondiale interruppe questo processo che influì profondamente sul territorio ed il paesaggio libico, condizionandone i successivi sviluppi.

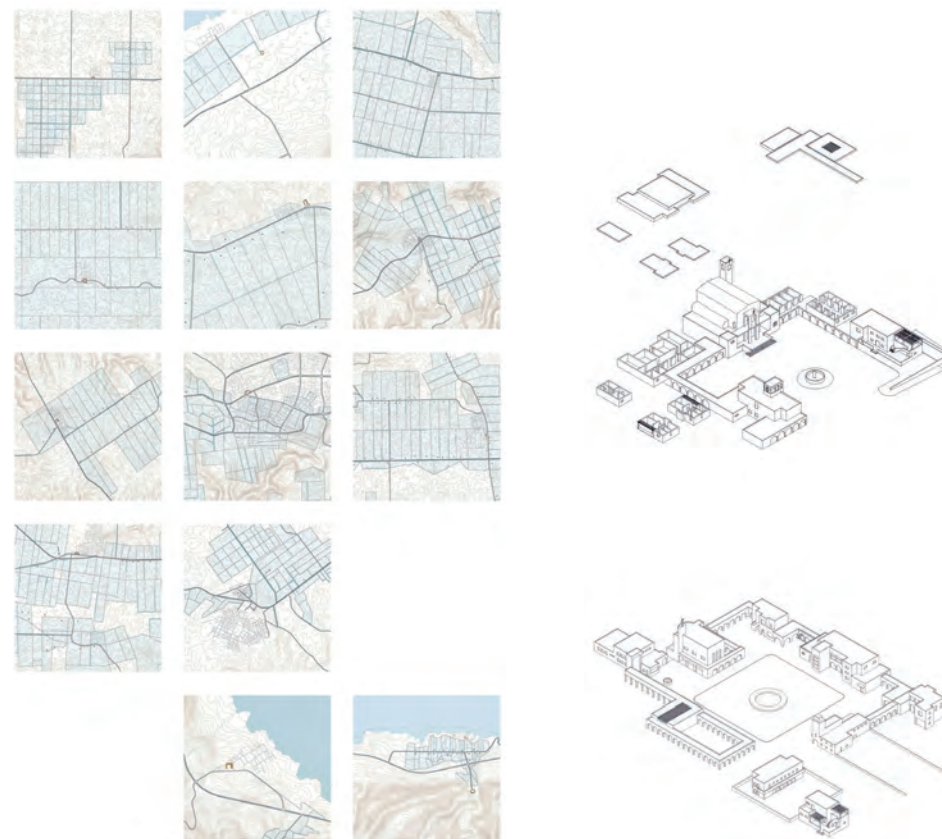
Tra il 1936 ed il 1939, furono fondati 25 comprensori agricoli e relativi centri direzionali, costruite circa 3100 case coloniche, 600.000 m³ tra depositi, stalle, fienili; 2787 punti di approvvigionamento idrico, 504 km di condutture per rendere 150.000 ettari di terra coltivabile.⁷

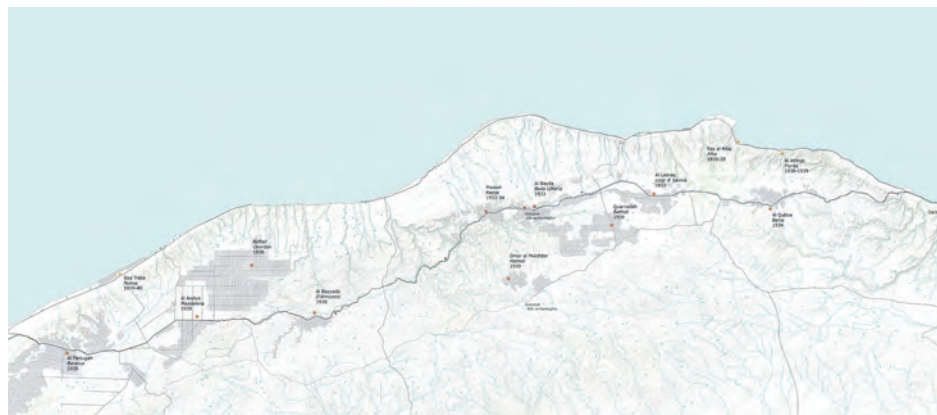
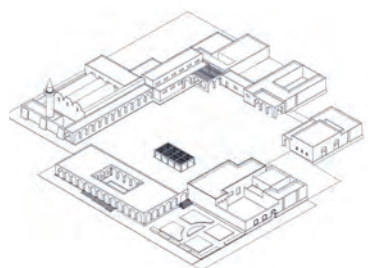
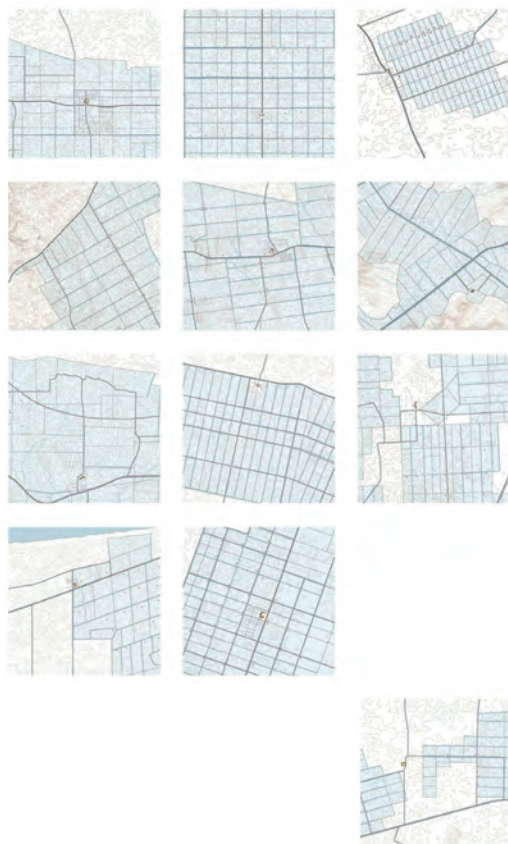
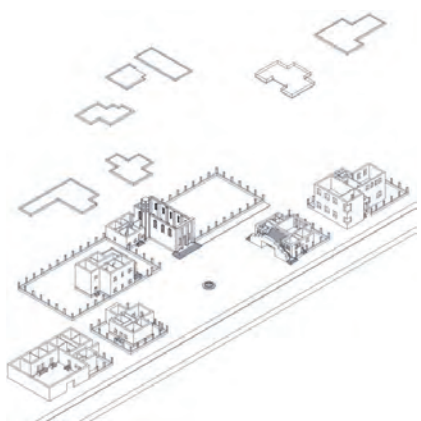
Un processo di valorizzazione agricola del territorio ma anche di costruzione di un paesaggio moderno ambivalente⁸, teso tra eterotopia e radicamento, in cui il modello di sviluppo progettato dal regime coincideva con la fondazione di comprensori agricoli, assimilati ad oasi di civiltà, luoghi di sperimentazione agraria, ingegneristica ed architettonica, nel mezzo di un territorio considerato *tabula rasa*.

L'armatura agricola del territorio è fatta emergere attraverso una progressiva discesa di scala, muovendo dalla scala del comprensorio a quella dell'architettura dei centri direzionali.

Alla scala del comprensorio, si è deciso di individuare una porzione specifica, di dimensioni 5x5km per ciascuno dei 25 comprensori che accogliesse il centro direzionale e la parte di poderi a lui più prossima e che mostrasse la relazione tra la morfologia della trama poderale e del suo centro con la strada litoranea. Inoltre, sono stati descritti i tracciati interpoderali, i filari e le siepi frangivento, i sistemi di canalizzazione e irrigazione, i tipi di coltivazioni e le case per i coloni italiani. Tali elementi mostrano diversi gradi di permanenza e persistenza che emergono attraverso 'letture in trasparenza', che permettono, attraverso il confronto con l'oggi, di osservare le trasformazioni avvenute. I comprensori agricoli, regolati da un equilibrio tra risorse esistenti e prodotte, hanno agito come nuclei di futuri insediamenti, che sono in generale cresciuti nel tempo - in un caso addirittura il centro è diventato il primo nucleo di una città -, perdendo spesso il ruolo produttivo per cui erano stati immaginati.

Un discorso simile è stato condotto in maniera semplificata sulle tra-





sformazioni che hanno interessato gli edifici dei centri direzionali (sostanzialmente addizioni e demolizioni), evidenziando gli usi passati e quelli attuali (che mostrano una condizione generale di sottoutilizzo se non in alcuni casi si abbandonano) al fine di orientare eventuali processi di riuso e di trasformazione in grado di riabitare quegli spazi. Ciò è stato possibile incrociando piante di progetto, rilievi sul campo e immagini d'epoca che hanno consentito di rielaborare in maniera tridimensionale i manufatti dei centri direzionali, successivamente indicare le trasformazioni intercorse, e poterli geo riferire.

L'attraversamento scalare proposto agisce nella direzione di interpretare la 'linea' che i comprensori costruiscono intorno alla strada litoranea, rivelando l'ordine formale preesistente sia alla scala territoriale che a quella architettonica. Questo registro di doppia lettura scalare è stato infatti adottato per i 25 comprensori agricoli, facendo emergere, per confronto gli elementi ricorrenti.

Interpretare il patrimonio coloniale. Il ruolo ri-fondativo della strada litoranea

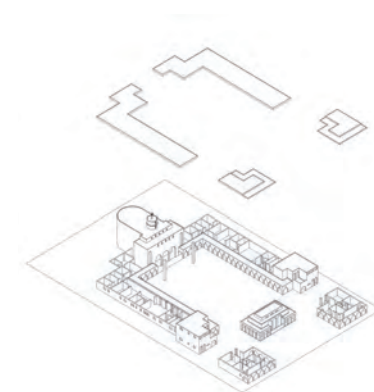
Il metodo di lavoro adottato per i comprensori agricoli è stato trasposto, con le opportune variazioni, anche per quanto concerne i manufatti riconducibili all'infrastrutturazione turistico-culturale, militare ed urbana. L'ulteriore confronto tra le sezioni tematiche dell'atlante ha messo in evidenza il ruolo ri-fondativo della strada litoranea per l'intero layer coloniale.

La sua costruzione, come viene riportato nei *Notiziari di informazione*⁹ tra 1937 ed il 1940, accelerò i processi di trasformazione del territorio. Il progetto infrastrutturale metteva a sistema tronchi stradali esistenti attraverso tratti di nuova costruzione, collegando, per la prima volta, Cirenaica e Tripolitania, il confine egiziano a quello tunisino. Dei 1882 km di sviluppo lineare, circa 800 km furono costruiti ex novo, realizzando un'infrastruttura 'moderna', in asfalto, fatta da due corsie per senso di marcia e di due banchine. Il suo tracciato si caratterizzava, in generale, per lunghi rettifili, raccordati con curve di pendenza minima, eccetto in Cirenaica, dove la morfologia del terreno richiedeva di

superare dislivelli importanti. Lungo il suo tracciato, infatti, è possibile incontrare ancor oggi una teoria di forme tecniche come massicciate, viadotti, ponti, case cantoniere ma anche cippi, steli commemorative e monumenti; elementi, questi, ricompresi nel progetto infrastrutturale, la cui direzione artistica venne affidata all'architetto romano Florestano di Fausto (1890-1965). Queste forme tecniche, così come i manufatti rurali, turistico-ricettivi e militari, spesso abbandonati, continuano a ri-misurare il viaggio lungo la strada. Rileggere l'intero layer coloniale a partire dal suo rapporto con la strada litoranea, inoltre, ha permesso, attraverso le relazioni che l'infrastruttura intesse con le architetture e i luoghi, di superare un certo carattere utopico attribuito ad alcune espressioni architettoniche per far emergere, invece, la modernità 'ambivalente' che lo sostrata in cui, viste le condizioni in cui l'autorità coloniale si trovò ad operare, il tema dell'uso delle risorse rivela un atteggiamento alquanto pragmatico. Lo spostamento di sguardo dall'infrastruttura ai patrimoni diffusi lungo il suo tracciato ha prodotto come risultato un'interpretazione relazionale di questo particolare patrimonio. Un'interpretazione a cui ritengo, non sia stata data sufficiente rilievo e che, se non assunta, non permetta una profonda comprensione della stratificazione oggetto di indagine; un'interpretazione, questa, che ha anche un valore progettuale, nella misura in cui le modalità di intervento sui singoli manufatti dovranno tenere in considerazione l'appartenenza ad una rete a sviluppo lineare.

Note

- ¹ Si veda: Saverio, Muratori, *Studi per un'operante storia del territorio (1969-73)*, Moderna, Biblioteca Civica d'arte Luigi Poletti; Carlo, Ravagnati (2012), *L'invenzione del territorio. L'atlante inedito di Saverio Muratori*, Milano, Franco Angeli.
- ² Si veda: Centre de recherche sur la renovation urbain, Ecole d'architecture de l'Université de Geneve (1993), *Atlas du Territoire Genevoise, permanences et modifications cadastrale aux XIXe et XXe siecles*, Geneve, Departement des travaux publics de canton de Geneve.
- ³ André, Corboz, "Il territorio come palinsesto", in Casabella, n°516, settembre 1985, pp.22-27.
- ⁴ Alessandro, Raffa, (2017), *Museo è/e territorio. Il museo diffuso come dispositivo di infra-strutturazione culturale dei luoghi. Il caso della litoranea libica*, tesi di Dottorato



in Progettazione architettonica urbana e degli interni, relatore. Gian Luca Basso Peressut, Politecnico di Milano.

⁵ Si veda, per quanto riguarda l'architettura del turismo coloniale Brian McLaren (2006), *Architecture and Tourism in Italian colonial Libya. An ambivalent Modernism*, Washington, University Press. Per quanto riguarda l'architettura per la valorizzazione agricola: Vittoria, Capresi (2009), *L'utopia costruita. I centri rurali di fondazione in Libia (1934-1940)*, Bologna, Bononia University Press. Per quanto concerne il rapporto infrastruttura litoranea e paesaggio agricolo: Ferruccio, Canali (2014), "Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo paesaggio della Modernità tra infrastruttura e colonizzazione", in Ferruccio, Canali (a cura di), *Urban and land markers Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio - Asup -Annuario di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio*, n°2, aprile 2015, pp.111-201.

⁶ Si veda: Elisabetta, Longari, "Rivoluzione in Libia: se la guerra cancella la storia", Domusweb, 15 marzo 2011, in <https://www.domusweb.it/it/opinion/2011/03/15/rivoluzione-in-libia-se-la-guerra-cancella-la-storia.html>, consultato il 05/10/2019.

⁷ Ente per la colonizzazione della Libia (1940). *Ente per la colonizzazione della Libia*, Roma, Grafitalia.

⁸ Viene ripresa la definizione di Brian McLaren nel testo precedentemente citato.

⁹ *Notiziari di informazioni del Governatorato della Libia. Resoconti mensili (1937-1940)*, Roma, Archivio Centrale di Stato. Viene ripresa la definizione di Brian McLaren nel testo precedentemente citato.

¹⁰ *Notiziari di informazioni del Governatorato della Libia. Resoconti mensili (1937-1940)*, Roma, Archivio Centrale di Stato. Viene ripresa la definizione di Brian McLaren nel testo precedentemente citato.

Didascalie

Fig. 1: Confronti. Trama podereale dei comprensori agricoli, centri rurali e la strada litoranea in Tripolitania. Immagine di proprietà dell'autore.

Fig. 2: Confronti. Trama podereale dei comprensori agricoli, centri rurali e la strada litoranea in Cirenaica. Immagine di proprietà dell'autore.

Fig. 3: La strada litoranea ed i comprensori rurali. Per ciascuno dei 25 centri, attraverso 'letture in trasparenza', è stato possibile far emergere permanenze e pesistenze del layer coloniale attraverso letture multiscolari condotte sino all'architettura dei centri. Immagine di proprietà dell'autore.

Corpi scaduti. La cadaverizzazione della città

Carlo Ravagnati

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
professore associato, ICAR 14, carlo.ravagnati@polito.it

Vorrei iniziare questo discorso parafrasando, e fraintendendo, un passo dello psicoanalista Thomas H. Ogden: sulla città non abbiamo ricordi se non descrizioni, immagini e carte, vaghe o precise, ritrattistiche o tematizzate, ossessive, d'invenzione e così via. Questi modi di ricordare gli stati della città trasformano nel tempo la stessa idea di città e trasformano il nostro modo di guardarla. La città, le sue forme, sprofondano in essi, e ciò che riemerge è una città diversa da quella e da quelle da cui siamo partiti perché essa è ancora in fase di cambiamento. Il cambiamento è l'unica costante degli stati della città¹.

Il cambiamento è l'unica costante degli stati della città

A fronte della percezione di un cambiamento di un certo fenomeno urbano, per quanto radicale possa sembrarci, non è particolarmente produttivo porsi il problema dell'interpretazione. Interpretare significa affidarsi a un'analisi che intende scoprire un contenuto latente, un senso originario, un fondamento di verità. Piuttosto che all'interpretazione preferisco riferirmi alla 'costruzione'², cioè a un'analisi in grado di produrre dei significati perché, come scrive Franco Rella, «conoscere qualcosa significa anzitutto mettere in discussione la propria prassi conoscitiva e soprattutto il suo fondamento»³.

Dico questo perché, nel corso dei miei studi, mi sono posto alcune domande del tipo: la città non ha sempre avuto una dimensione territoriale con differenti gradi di condensazione? Non si è sempre messa in forma riferendosi agli elementi geografici che ne costituivano il proprio suolo? E se la defigurazione della città non fosse altro che l'exasperazione di un carattere della città stessa da sempre presente in essa ma mai portata alla luce? Le difficoltà di comprensione dei fenomeni urbani non potrebbero essere riferite a una sorta di 'forclusione' collettiva che non ci ha permesso di vedere un'altra città nascosta al di sotto, letteralmente 'mascherata' da un modello che la cultura si era costruita artificialmente?

Parlo di 'forclusione' importando in architettura un termine coniato da Jacques Lacan nello studio delle psicosi, perché l'ipotesi sulla quale lavoro è che la questione della forma urbana ha a che fare con una

vera e propria cancellazione totale di una logica di costruzione della città dalla memoria collettiva. Il campo di studio che ho individuato è dunque la formulazione di ipotesi progettuali basate sulla descrizione di una storia e di uno sviluppo della città come una forma di rappresentazione didascalica delle forme della crosta terrestre. Cercare l'origine terrestre della città significa, per me, considerare gli stati della forma della città innestando il punto di vista della geografia fisica.

«La città parte in tutte le direzioni», «alloggia e sloggia da tutti i lati»⁴, scrive Jean-Luc Nancy a proposito di Los Angeles. La città non parte esattamente in tutte le direzioni: parte sempre nella direzione del principale elemento geografico sul quale si aggancia. La città si qualifica allora con l'elemento geografico che la caratterizza: si può parlare di città-fiume, città-costa, città-valle, città-collina, città-isola o città-arcipelago... Eliminando il genitivo (città-di-fiume, città-di-costa...) si elide il carattere di coppia di termini opposti, natura vs cultura, per produrre un ente in cui i due termini costituiscono un 'doppio legame'. La città-fiume, ad esempio, non è solo una città che con la propria logica si estende lungo un fiume, ma diviene un insediamento che assume la geomorfologia del fiume come riferimento per la forma urbana stessa e al contempo si propone come strumento di descrizione formale del fiume stesso. La città pietrifica il fiume, lo rende architettura⁵. Così come ciascun fiume è diverso dall'altro, ogni città-fiume esalta la propria individualità. Oltrepassando l'idea di città tipiche è necessario allora affermare le differenze interne a ciascuna categoria, riconoscere le individualità di ciascuna città e, anche all'interno di ciascuna città, le differenze tra le sue parti.

Impiegando impropriamente l'ipotesi clinica di Lacan, potremmo dire che la città entra in una forma di 'psicosi' segnata da 'stati di allucinazione e di incoerenza' che ne minano l'identità, nel momento in cui incontra ciò che Lacan chiama '*un Père*', cioè un elemento che irrompendo sulla scena corrompe l'artificiosa armonia offerta dal modello di città conosciuto e trasmesso dalla storia e della cultura della città occidentale: la sua estensione dimensionale voluta, tra l'altro, da un mercato capitalistico e da una spinta verso l'individualismo che impongono

«la mia casa e la tua casa», «ville, villule, villoni ripieni, villette isolate, ville doppie, case villerecce, ville rustiche, rustici delle ville», come notoriamente scrisse Carlo Emilio Gadda nell'*Adalgisa*.

La crisi della città può dunque essere letta in una sequenza di tre fenomeni:

- 1) in principio c'è una lacuna o lesione originaria, generata dall'oblio del solidale e formale rapporto di reciprocità tra la morfologia urbana e la geomorfologia che, se fosse stato portato sin dalle origini a uno stato di coscienza, avrebbe costruito il testo di una «vita parallela» della città, capace di legare indissolubilmente la città stessa al mondo geografico.
- 2) Questa lesione viene 'rammendata' dall'istituzione di una coppia solidale che definisce un modello dialettico in cui città e territorio costituiscono una coppia di termini opposti, instaurando una duratura alterità in cui ciascuno degli elementi trova una propria individualità.
- 3) Il 'rammendo' cede nel momento in cui il modello costituito incontra un terzo elemento - l'estensione dei fatti urbani alla scala territoriale e della conurbazione non prevista inizialmente - che s'inserisce nella coppia sfaldando questo legame solidale costruito dalla cultura architettonica e dalla storiografia urbana.

L'ipotesi di intervento clinico, sul quale siamo oggi tutti noi chiamati a esprimerci, riguarda il ritorno a un 'reale della città', a quel 'reale dimenticato': il suo ancoraggio alla geografia, alla geomorfologia. Se il 'reale', nelle molte sfaccettature date da Lacan stesso, «è ciò che torna sempre allo stesso posto», riconoscendo nella ripetizione l'atto costitutivo della 'Cosa', se dunque la città «non si fosse mai mossa» dovremmo prendere in considerazione l'ipotesi di coglierla nei suoi diversi stati o gradi di forma. Non è necessaria l'istituzione di un pensiero agonistico dell'oltrepassamento di modelli consolidati, ma è necessario riconoscere il loro carattere parziale, convenzionale e la pluralità di modelli che agiscono simultaneamente.

***Lēvis et Oblivium*. Il «passato che non passa»**

Cercherò ora di far emergere le tecniche che ho impiegato per costruire modelli e cartografie sulla valle del torrente San Francesco a Sanremo.

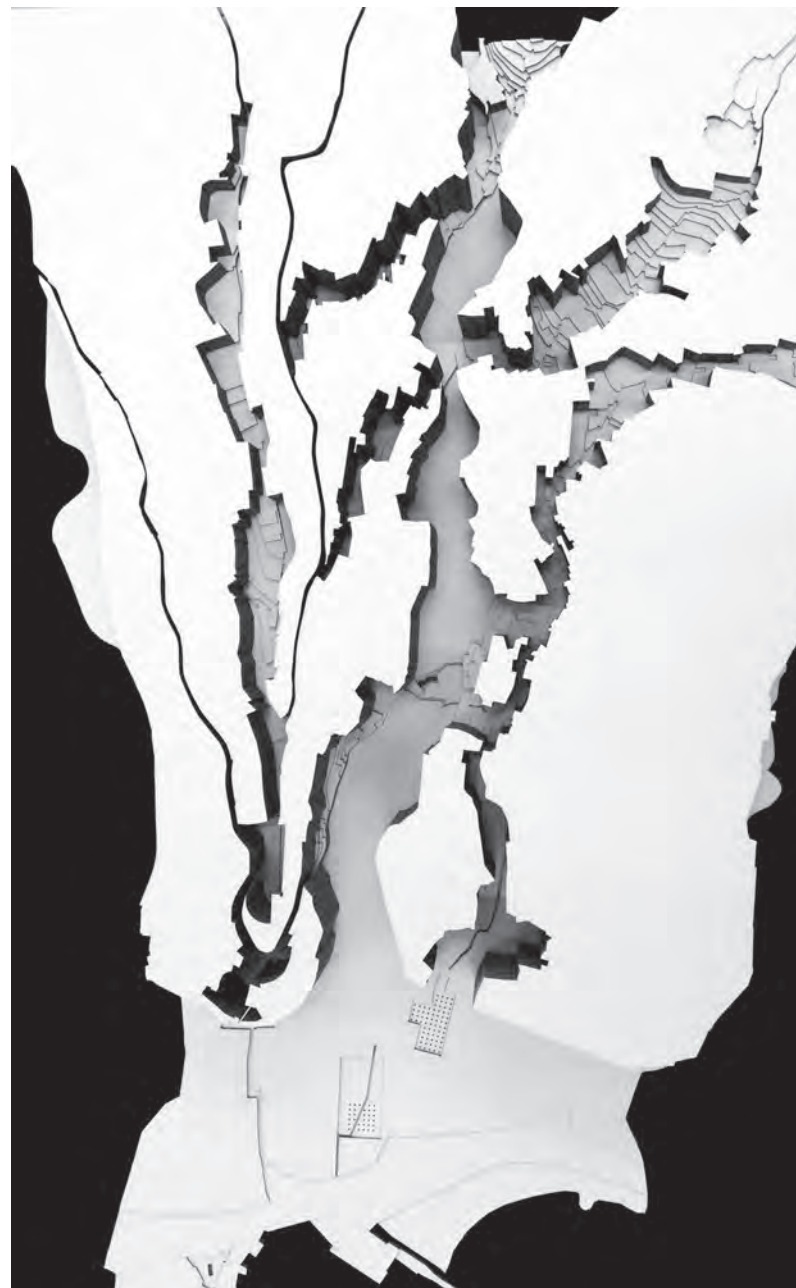
Lo studio ha portato alla stesura di progetti architettonici e urbani i quali, tuttavia, non sono oggetto di questo discorso: mi limiterò qui alla definizione di alcuni aspetti delle tecniche analitiche impiegate.

Gli aspetti tecnici dell'analisi hanno assunto il ruolo di nodo teorico della ricerca che può essere situata nel campo delle 'teorie della tecnica'. In primo luogo occorre dire che le tecniche analitiche impiegate hanno avuto un riferimento negli studi di psicoanalisi. Su questo rapporto ho potuto lavorare innanzitutto perché esso era già stato instaurato all'origine degli studi psicoanalitici. Già Freud infatti ha fatto ricorso sovente alla metafora dell'archeologia e dell'architettura per tradurre in immagini il processo analitico. Alcuni *topoi* dell'analisi freudiana e della rielaborazione lacaniana sono stati qui riconsiderati dal punto di vista dell'analisi dei fatti urbani e territoriali.

La riattivazione di ciò che è stato rimosso dalla coscienza collettiva agisce come *pharmakon* anche nella costruzione di un'idea di città contemporanea. A Sanremo l'oggetto di una «rimozione collettiva» che continua ad agire nel processo delle trasformazioni urbane, è la sintassi del territorio antropico originariamente esterno ai primi nuclei abitati.

Questa struttura ha rivelato la propria permanenza e la propria conflittualità. Si tratta di un conflitto che la pianificazione ha visto e vede ancora come una forma di patologia rispetto al disegno urbano, soprattutto per quei frammenti resi irriconoscibili e trasfigurati, per i quali non è più possibile, e per molti aspetti non avrebbe nemmeno senso, pensare alcuna forma di restauro o recupero materiale. Mi riferisco, in particolare, al sistema dei terrazzamenti e del loro carattere di 'corpi scaduti', sul quale mi soffermerò in conclusione. Al contrario, proprio per il loro carattere di elemento perduto eppure così permanente e attivo nella forma urbana, ritengo che questa organizzazione spaziale originariamente strutturata sulla geomorfologia sia in grado di restituire una forma architettonica agli elementi geografici che incontra e che pertanto essa non possa che rappresentare un elemento di chiarezza per quel territorio.

Nel corso dell'analisi ho cercato di superare la convenzione che vorrebbe situare questa organizzazione territoriale semplicemente come una soglia storica appartenente al passato alla quale altre soglie si sono so-





stituite e si sono sovrapposte. Ho costruito pertanto una sperimentazione per cercare di capire in che modo il desiderio della sua riabilitazione possa ancora influenzare positivamente la trasformazione della città.

Si tratta allora di sperimentare un lavoro su quei punti particolari della città in cui la presenza di questo «passato che non passa» è più manifesta: sono quei luoghi irrisolti della città che nella gran parte dei casi sono luoghi dimenticati o vessati, in cui la simultanea presenza di diverse storie della città viene etichettata frettolosamente come i luoghi del caos o del disordine, come espressione di una patologia latente.

L'inconscio della città strutturato come sintassi del territorio antropico, si manifesta infatti sempre in ciò che vacilla nello spazio urbano, si coglie in una sincope, in una faglia, in un lasso di discontinuità. Si potrebbe dire che ogni qualvolta la città lascia apparire la forma antropica del territorio precedente alla sua costruzione, essa mostra la contrapposizione tra ciò che è o che era *lêvis* (levigato, unito e liscio) e ciò che è *oblivium* (ciò che, soprapponendosi, cancella).

A una descrizione del sito originario che conduce alla definizione di una forma unica e totalizzante ed è portatrice della nozione di origine della città come condizione irrimediabilmente perduta, ho opposto qui la descrizione del divenire della città che si produce al fuori di una nozione di tempo lineare. Infatti, l'influenza della struttura inconscia e permanente della città si coglie attraverso rotture e fessure o tagli che rappresentano più l'indistruttibilità piuttosto che la perdita del sito originario della città. La struttura del territorio antropico rappresenta un passato che «non solo è ancora qui, ma soprattutto *non* è ancora qui nella misura in cui non è *mai stato qui*»⁶ e che ci indica, o predice, il futuro.

Si può così mettere l'accento sul fatto che la funzione della struttura del territorio antropico rispetto alla città sia situabile nella necessità di dileguarsi, di apparire fuggacemente, per poi ritrarsi e scomparire. Ricordarlo per riscoprirlo e poi dimenticarlo per reinventarlo sembra il movimento utile alla sua trasformazione da materiale perduto in materiale di progetto. È infatti proprio grazie alla sua apparizione attraverso una faglia e alla sua scomparsa che è possibile immaginare di impiegare positivamente nel progetto della città ciò che di esso ci appare come un residuo.

Corpi scaduti. La cadaverizzazione della città

La prima forma di rappresentazione che ho voluto costruire, e che è divenuta la prima pietra di questo lavoro, è il modello iconico.

Questo modello iconico è un bassorilievo nel quale sono rivelate le forme della terra descritte dal punto di vista dell'architettura; ho voluto così mostrare quanta architettura sia già presente in questo luogo, quali architetture si riconoscano in queste forme geomorfologiche erose dalle acque, dai venti ed estruse o scavate dall'azione antropica.

Si potrebbe dire che il mio lavoro inizi proprio da qui: dal riconoscimento della presenza dell'architettura nel corpo geomorfologico, dalla condivisione e dal rispecchiamento tra sito e architettura.

Il modello iconico è un oggetto tridimensionale. Gli si può girare attorno, guardarlo da diverse angolazioni e prospettive. Da ogni angolazione, come ogni oggetto iconico tridimensionale, esso lascia spazio a diverse interpretazioni, a sorprese ed effetti inaspettati. Tuttavia esso ha una vista privilegiata, cioè una vista dalla quale e per la quale esso è stato tecnicamente pensato: la vista zenitale. Questa vista zenitale riporta il modello iconico alla sua matrice cartografica. Infatti, proprio come una carta, il modello iconico è tematico, cioè affronta una rappresentazione della valle del torrente San Francesco, da un particolare punto di vista: il modello iconico tematizza la realtà, ne mostra quel carattere architettonico *in nuce* che può orientare le sue trasformazioni. Questa doppia funzione descrittiva/produttiva è favorita dall'eccesso di figuratività insita nel modello, una figuratività utopica che paradossalmente deborda dalla realtà proprio nel momento in cui scaturisce dalla realtà stessa. Ciò è possibile in virtù del fatto che il luogo è visto, pensato e rappresentato come un corpo morto, un corpo necrotizzato; non solo perché nel modello non è mai rappresentata la vita che si svolge in quel luogo, ma soprattutto perché l'elemento al quale viene affidato un ruolo da protagonista nella costruzione del modello è un elemento esso stesso necrotizzato. Il sistema dei terrazzamenti che ha a lungo rappresentato l'elemento caratterizzante l'antropizzazione del territorio ligure, è oggi un elemento in crisi, metabolizzato e misconosciuto nella costruzione della città, declassato. Esso ha progressivamente perduto





il proprio significato e il proprio ruolo. La scoperta della morte di queste parti umili del corpo della città e l'elaborazione del lutto per tale perdita permettono di reimmetterle nel ciclo delle trasformazioni. Inadeguate al ruolo di testimoni del passato, queste parti non hanno potuto far altro che soccombere e restare in attesa, prigioniere del loro stesso oblio. Per questa ragione nel modello iconico il soggetto appare mummificato, cadaverico: ma a differenza della 'maschera mortuaria', il modello iconico è un 'calco infedele' che nella sua infedeltà lascia vedere un lembo, possibile, visionario, del futuro della città.

Note

¹ Cfr. Th. H. Ogden, *Vite non vissute. Esperienze in psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 160.

² Da un punto di vista più generale mi riferisco alle questioni poste inizialmente da Sigmund Freud nel saggio *Costruzioni dell'analisi* in cui pone all'attenzione della ricerca scientifica il carattere "inventivo" dell'analisi.

³ F. Rella, *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka, il postumano*, Fazi Editore, Roma 2004, p. 24.

⁴ J.-L. Nancy, *La ville au loin*, Mille et une nuit-Fayard, Paris 1999, edizione italiana, Id., *La città lontana*, Ombre corte, Verona 2002, p. 36.

⁵ A questo proposito ho dedicato uno studio sul ruolo delle acque nella trattatistica di architettura, in Filarete, Alberti e Scamozzi e nel trattato dal titolo *Architettura d'acque* di Giovan Battista Barattieri, pubblicato nel volume G. Motta, A. Pizzigoni, C. Ravagnati, *L'architettura delle acque e della terra*, FrancoAngeli, Milano 2006.

⁶ Cfr. P. A. Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson...*, introduzione a G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. XIII, in corsivo nel testo.

Didascalie

Fig. 1: C. Ravagnati, *I cammini terrestri della valle del torrente San Francesco a Sanremo*, cartone vegetale su tavola, cm 60x99x12, 2017.

Fig. 2: C. Ravagnati, *Il fondovalle del torrente San Francesco a Sanremo*, cartone vegetale su tavola, cm 60x99x12, 2017.

Fig. 3: C. Ravagnati, *I luoghi monumentali della valle del torrente San Francesco a Sanremo*, cartone vegetale su tavola, cm 75x99x12, 2017.

Fig. 4: C. Ravagnati, *Fotografie della valle del torrente San Francesco a Sanremo*, in alto i cammini terrestri tra i muri di terrazzamento; al centro il fondovalle; in basso i luoghi monumentali.

Un nuovo paesaggio tra cultura, natura e tempo

Salvatore Rugino

Università di Palermo, DARCH - Dipartimento di Architettura,
dottore di ricerca, ICAR 14, s.rugino@gmail.com

Un nuovo paesaggio culturale, inteso come la sovrapposizione di diverse contaminazioni. È un evento unico che mette in relazione il contesto e l'architettura come paesaggio e non come oggetto.

Il progetto si determina e influisce fortemente sull'aspetto del nuovo paesaggio che può essere considerato come la somma di diversi fattori anche estranei al mondo dell'architettura. Uno di questi è la cultura del tempo che ha come obiettivo finale quello di aumentare la qualità della vita dell'uomo, ponendo alla base del pensiero la costruzione di un futuro ben diverso rispetto a quello odierno. Un nuovo luogo dove la presenza di una grande quantità di informazioni determina uno spazio di aggregazione e di svago.

Il progetto si ispira alla celebre Biblioteca-Museo di Alessandria d'Egitto. Essa, come è noto era anche un tempio-comunità, che trovava i suoi momenti di aggregazione non solo nei luoghi di studio ed in quelli espositivi, ma anche nel teatro, nei giardini, e, soprattutto, nella sala del simposio, ove si recitavano poesie e si cantava.

Alessandria si configura come una autentica città dell'esperienza umana. Essa ha al suo centro, proprio come elementi fondanti dell'esperienza stessa, il rito, il mito, il sacro.

È noto, infatti, che gli studiosi alessandrini erano sacerdoti votati alle Muse: essi consideravano dunque l'attività scientifica e di ricerca, ma anche la stessa attività musicale o teatrale, non attività fini a se stesse, ma i mezzi di cui l'uomo dispone per avvicinarsi alla divinità.

Questo concetto, benissimo spiegato nel volume appena citato, ben lungi dall'apparire superato, è sembrato di grande attualità, ed è per questo che si è iniziato un lungo viaggio intellettuale per giungere a dimostrare che esso ha ancora un senso e può ancora essere applicato.

È stata una ricerca filosofica, ma anche un viaggio attraverso l'esperienza interiore, che ha fatto comprendere una delle funzioni fondamentali dell'architettura, quella, cioè, di rivelare all'uomo la sua stessa umanità, mettendolo in relazione col Tutto, con la globalità dell'universo e con la sua essenza. Questo problema, come sembra, ha parecchio a che vedere con il sacro.

Teatro, tempio e musica, i tre luoghi fondamentali dell'esperienza di

Alessandria, sono divenuti i tre luoghi fondamentali di un nuovo e particolarissimo tipo di spazio, luoghi non necessariamente distinti fisicamente, ma chiaramente distinguibili nella loro essenza concettuale. Essi si compongono, in realtà, in un unico spazio complesso, che può anche essere definito “globale”, o “multimediale”, o, ancor meglio, della “comunicazione totale”.

Nella definizione della natura di questo spazio comunicativo, la ricerca ha assunto due aspetti del tutto complementari fra loro. Il primo aspetto è quello del viaggio mentale, teso a comprendere il rapporto fra il pensiero e la parola, l'uno pura incomunicabilità, l'altra pura comunicazione, studiandone le interconnessioni, alla luce del fatto che entrambi, insieme, costituiscono la sostanziale peculiarità dell'essere umano, e, nel contempo, della sua capacità di relazionarsi col mondo, per l'appunto “nominandolo”.

Il secondo aspetto della ricerca, il viaggio progettuale, è la traduzione operativa del primo, e cioè il passaggio, del tutto rituale, dal “nominare” al “fondare”.

Partendo dagli elementi dell'esperienza, il rito, il mito, il sacro, si è dunque aggiunto al pensiero-progetto, per giungere ad una parola-architettura, alcuni altri elementi: innanzitutto l'elemento-luogo, capace di dare-spazio al pensiero ed alla parola.

Apriamo una parentesi, il mito è prima di tutto rito, capacità evocativa della parola; non importano i singoli contenuti del mito, quello che è essenziale è il fatto che il mito è pronunciato, il fatto che diventa rito che evoca. Il mito è azione concreta che ricollega l'uomo ad un fatto eccezionale per fargli rivivere il fatto e le sue conseguenze. Il mito dunque crea realtà nell'oggi, esso cioè reintroduce nel tempo attuale la realtà eccezionale che è stata di un tempo ormai passato. Ogni mito è parola celebrata, parola cioè che in questo tempo concreto, crea una realtà che, per sua natura, è fuori del tempo, è senza tempo. Il tutto è frutto dell'azione della parola.

Ritornando, all'elemento-luogo che è capace di dare-spazio, non è per Heidegger, infatti, il dare-spazio fondamento stesso dell'arte?¹. Questo elemento-luogo, come meglio specificato in seguito, è Bologna, Bolo-

gna per la sua centralità geografica, che da sola sembra giustificare un progetto così impegnativo come quello che si è andato costruendo, ma Bologna anche e soprattutto per la sua sedimentazione storica così densa e cristallizzata da farla apparire una città davvero fuori del tempo, e quindi una città dove lo spazio è più denso, più presente, e la possibilità di dare-spazio più ampia, più concreta.

Inoltre si è considerato un elemento-imput, connesso direttamente alla società. Questo perché il rito, il mito ed il sacro, ma anche la stessa concezione di globalità e comunicazione totale, trovano nella società il loro terreno, e traggono da essa la loro linfa. Si è dunque esaminato che cosa significano teatro, tempio e fruizione musicale nell'esperienza contemporanea. Si tratta – si è compreso - di un'esperienza fondamentale di massa, orientata alla ricerca delle relazioni fra gli eventi e i drammi della singola persona con gli eventi ed i drammi dell'intera società².

Lo studio di questo genere di problemi, se da un lato ha consentito la definizione dimensionale degli spazi, ed ha sollevato la questione delle forme di agibilità e flessibilità necessarie per adattarsi alle triplici esigenze della musica, del rito e del teatro, dall'altro ha confermato l'opportunità di situare il progetto proprio a Bologna; per la vivacità particolare della vita culturale della città, così ricca di registi, di cantanti, di uomini di musica e di teatro, ma anche centro, per eccellenza, della cultura giovanile attenta a questo settore (attraverso la presenza del DAMS).

Infine, un terzo elemento che si è tenuto ben presente è l'elemento “contaminazione”: teatro, rito e musica si contaminano fra loro all'interno dell'esperienza umana³, così come si contaminano spesso all'interno dell'esperienza dello spazio. Da sempre, infatti, lo spazio della rappresentazione umana, è intriso di ritualità, da parecchio tempo tende a confondersi con il teatro o ad utilizzarlo, da qualche tempo, infine, l'esperienza musicale fa parte del plafond sensoriale dello stesso. Si può affermare, dunque che la “contaminazione” sarà anche una caratteristica del progetto e proprio per questo si è parlato, fin dall'inizio, di uno spazio multimediale, soprattutto nel senso di uno spazio dove tutti i possibili media convivono fra loro, concorrendo alla realizzazione di una

comunicazione totale.

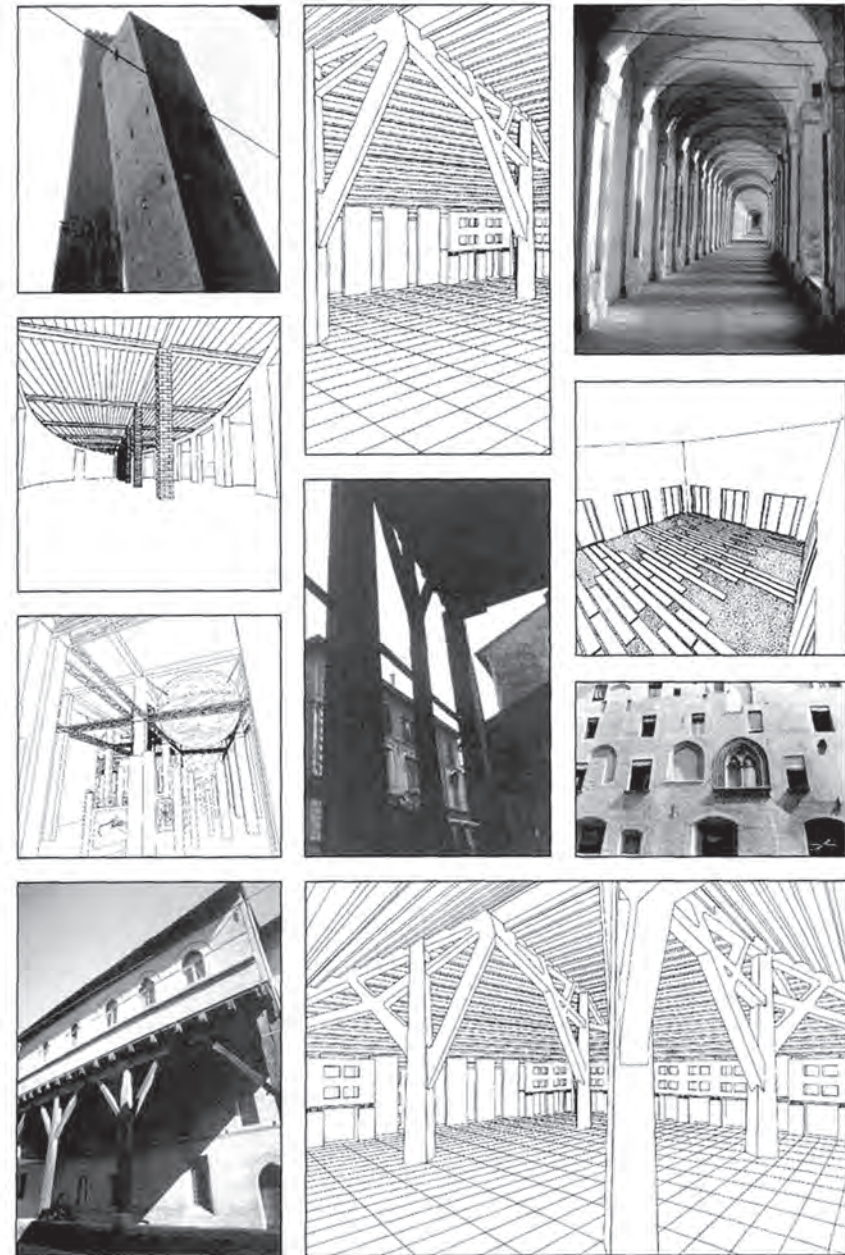
Gli stessi assunti filosofici dai quali si è partiti hanno spinto a riflettere anche su un'altra questione, sul rapporto che l'architettura (teatro-tempio-auditorium) dovrebbe intrattenere con il contesto naturale. Pensiero e parola, che sono dentro l'uomo, debbono necessariamente collegarsi a ciò che è fuori di lui: l'essere è legato alla fenomenologia, l'esistenza alla manifestazione.

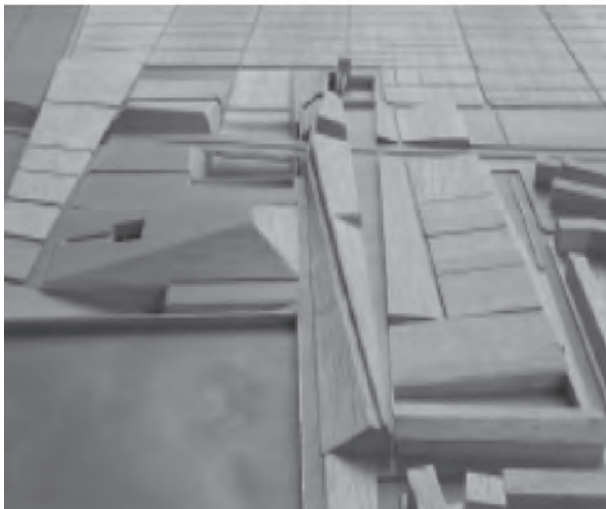
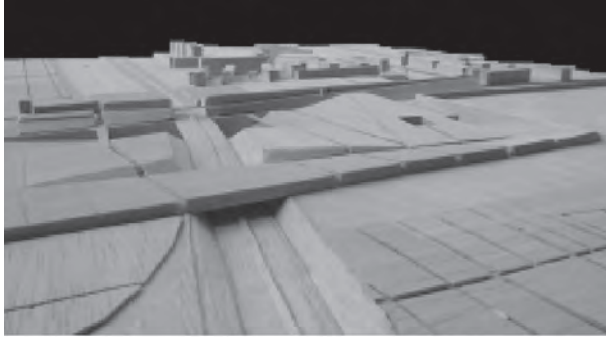
In parole povere, questo significa che ogni movimento di pensiero, ogni epoca, ha sempre riferito i propri convincimenti e le proprie scelte, concettuali e progettuali, agli elementi che si manifestano nella natura, fenomeno che è ben presente nel solco stesso della storia dell'architettura. La capacità di collegare pensiero e parola al mondo esterno, leggendo nel visibile della natura il non-visibile che ne determina le forme, è sempre stato considerato compito, presso le filosofie tradizionali, di quell'elemento cui si dà comunemente il nome di "anima".

L'anima intrattiene con la natura un rapporto empatico, dimostra con essa una connessione intuitiva⁴: se da un lato si ha bisogno dell'anima per comprendere la natura ed anche per modificarla, dall'altro l'esperienza che proponiamo di creare non sarebbe completa senza la sua presenza. L'anima riporta alla totalità che si chiama Universo, e, soprattutto, connota la forte tensione spaziale, che caratterizza l'essere umano. Un'allusione a questa componente può vedersi in due aspetti del progetto: da un lato la necessità che l'architettura assuma la connotazione di "architettura dell'Universo", dall'altro che si relazioni con quel pezzetto di universo vicino a noi che è la natura del luogo: anima del luogo o *genius loci* che dir si voglia.

Attraverso queste considerazioni, qui riassunte in modo molto sommario, si è dunque giunti a definire il luogo e il progetto.

In definitiva, si è scelto, come è sembrato naturale fare alla luce delle ultime considerazioni, un luogo di margine, nella connessione fra la campagna e la città. Nelle fattispecie un luogo sulla via Emilia Levante, asse storico dell'assetto territoriale del bolognese, ma anche nuovo asse di espansione della città. Si tratta, insomma, di un luogo nel quale passato, presente e futuro sono tutti presenti con la stessa forza, e dove il co-





struito della città si confronta con quanto di più naturale esista in Emilia, e cioè la campagna. Si tratta di un ambiente fortemente antropizzato, segnato nelle sue stesse campiture dalla mano dell'uomo, attraverso quel fenomeno della centuriazione romana ancora così chiaramente leggibile nelle suddivisioni agricole. Tuttavia, proprio l'antichità stessa dell'antropizzazione conferisce a questa natura così poco "naturale", un qualcosa di venerabile, forse la memoria di antiche divinità agresti o delle tante generazioni, che si sono succedute nel lavoro dei campi. Per questo ci è sembrato che il sito prescelto possa entrare, a buon diritto, nel settore emotivo dell'esperienza globale che stiamo costruendo.

Anzi, si vuole aggiungere che, nel passare dalla prima fase, il viaggio mentale, alla seconda, il viaggio progettuale, la natura particolare di questo luogo è stata l'elemento d'avvio di ogni successiva riflessione. Ancora una volta l'"anima" rivela la sua natura femminile, procreatrice non solo di vita, ma anche di idee.

La griglia della centuriazione ha avuto, in effetti, un impatto fortissimo sull'immaginazione, un impatto cui, tuttavia, si è voluto togliere l'esagerata tendenza a connotarsi come "spazio", per recuperare, all'interno dello stesso concetto, la connotazione "tempo". Contaminazione anche questa, fra le due categorie fondamentali e "semplici" dell'essere, che, come si sa, si danno sempre insieme⁵.

Per questo si è sollevato, quasi in un movimento geologico, le maglie della centuriazione, interpretandole come zolle naturali. Sappiamo tutti che naturali non sono, ma sono ormai così connaturate alla situazione dei luoghi, così semplicemente "antiche", che è sembrato ovvio coinvolgerle in un organicissimo movimento orogenetico, capace di creare nuovi spazi interstiziali all'interno dei quali il progetto potesse darsi spazio. Non indifferente a questo pensiero è stata la riflessione sul progetto di Manfredi Nicoletti per l'Acropoli d'Atene. Nel suo progetto, tuttavia, il sollevamento tellurico serve soprattutto "per guardare", in questo esso serve "per accogliere" e "per comunicare".

A questo riguardo apriamo una piccola parentesi, che forse spiegherà meglio la natura filosofica di questa operazione. Si è sempre pensato, che la produzione del singolo e la produzione del tempo, vivano all'inter-

no di una intensa dialettica, nella quale il singolo, l'architetto nel nostro caso, porta l'esperienza interiore diffusa ad esperienza di apparenza.

Michelangelo seppe esprimere benissimo questo concetto, nella sua idea che lo spirito dell'artista cava-fuori l'immagine dalla materia.

Oggi, nell'era della multimedialità, della realtà virtuale, della ricerca energetica, ma anche nella comprensione profonda che all'interno dell'antitesi spirito-materia si frappone quell'elemento dialettico mediatore, che è l'anima, il pensiero michelangiotesco trova nuove formulazioni.

La componente di disvelamento si accentua: in realtà il nostro compito è quello di materializzare l'essenza, cioè di dar forma o apparenza all'essenza, all'energia che ci circonda.

Il progetto nasce da qui, il resto lo si racconta per dovere di cronaca.

Il progetto architettonico, forte delle sue relazioni geosimboliche con il luogo, si impernia su un antico tracciato storico. Esso diventa, all'interno dell'edificio, un percorso a diverse quote, che collega la città costruita alla campagna, e che è visibile anche all'esterno.

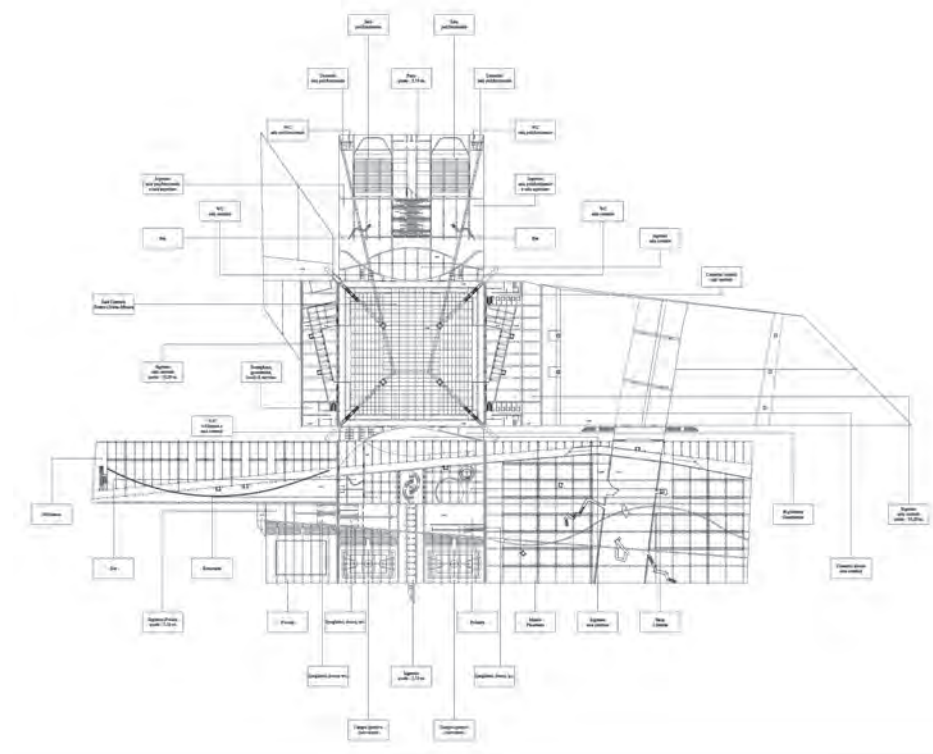
All'esterno, infatti, esso si manifesta come copertura del percorso interno, ma anche come un nuovo percorso parallelo, restituendo forma e sostanza ad antichi segni territoriali, in parte perduti per le successive modificazioni del tessuto viario, e in particolare per la creazione di un nuovo asse di collegamento fra la via Emilia e la tangenziale.

Attraverso questo percorso, all'interno del complesso, è possibile accedere a tutti gli spazi, e cioè alla biblioteca, alla sala centrale, al museo. La biblioteca, che è la prima a presentarsi dalla parte della città, è connessa, attraverso vari collegamenti, al bar, al ristorante, allo shop, alla zona sport, agli ingressi della sala centrale.

Procedendo, il percorso scende di quota per raggiungere l'ingresso del Museo dell'Universo, o "planetario", poi risale di quota e raggiunge la campagna e gli edifici storici conosciuti come "Cerro Maggiore", da una antica grande quercia esistente nei pressi.

I perni sui quali si struttura il complesso sono principalmente la sala centrale ed il museo.

La prima, il luogo definibile teatro-tempio-musica, è uno spazio flessibile, raggiungibile attraverso quattro ingressi posti a diverse quote, tutti



collegati a rampe che, nascendo dal disegno delle “centurie”, penetrano all’interno dell’edificio.

La flessibilità è garantita dalla conformazione del pavimento, suddiviso in pedane mobili, e capace di assumere diverse altimetrie, adeguate alle esigenze funzionali. Al centro di questa sala si innalzano quattro grandi pilastri arboriformi, che con le loro travi ricordano quattro grandi querce che sorreggono la copertura. In effetti, la evidente connotazione “lignea” di questi sostegni, si richiama a stilemi medioevali, ed in particolare ai sostegni a forcina presenti nei più antichi portici della città. Anche attraverso questo semplice richiamo -ma ce ne sarebbero altri, troppo lunghi da citare- la piazza-teatro è chiamata a manifestare il suo ruolo di luogo della “partecipazione”, la sua coinvolgente capacità di “contaminare”: essa assume l’identità forte della comunità, in questo caso Bologna, immagine antica trasfigurata nel moderno, ma sempre presente e sempre leggibile.

Il secondo punto di forza, il “Planetario”, si conforma come un “Museo dell’Universo”, ma forse meglio come un “Museo delle relazioni fra l’Uomo e l’Universo stesso”. È infatti, sostanzialmente, un “museo delle relazioni”.

Il museo è suddiviso in tre livelli, uno dei quali, quello più alto, è destinato ad esposizioni temporanee. È possibile accedere ad esso attraverso una scala posta all’interno della corte di “Cerro Maggiore”.

Gli altri due piani raccolgono un’esposizione stabile delle relazioni uomo-universo. Si tratta di uno spazio complesso, che si compone di diversi ambiti tutti definiti da elementi forti, come i grandi setti murari, e come il grande setto circolare che rappresenta l’eclittica della mappa stellare.

Infatti l’allestimento è strutturato, come è visibile nella pianta, sulla stessa mappa del cielo: le stelle sono simbolizzate da pilastri luminosi, i pannelli fanno emergere il disegno delle costellazioni, i pianeti appaiono come globi sospesi.

I pilastri, dotati di una particolare illuminazione radente, sono rivestiti in pietra. Per evitare il carico di punta, essi sono collegati fra loro con travi reticolari metalliche che hanno sia una funzione prettamente statica, sia

una funzione di collegamento visivo.

Un altro elemento sul quale si è riflettuto a lungo, è la parete che divide il percorso del tracciato storico dal museo. Si immagina che essa sia realizzata con un materiale translucido, di colore azzurro, alludente alla stessa luminescenza del cielo.

In conclusione, la qualità dello spazio non è data solamente dalla struttura architettonica, ma anche dai materiali, dallo studio della luce, e dall’integrazione delle varie parti, che, tutte insieme, tendono a conformare non tanto un museo o un teatro etc., ma una città complessa, ovvero, soprattutto, una città che mette in scena se stessa. Ogni ambiente, infatti, è concepito come teatrale, musicale, museale e d’esperienza. Un’esperienza, ovviamente, concepita come un rito, poiché l’architettura può sopravvivere soltanto se diviene un meccanismo capace di innescare riti collettivi, appoggiandosi all’immaginario della comunità insediata ed anche a quello della più vasta comunità nazionale ed internazionale e riscoprendo, insieme ai suoi fruitori, il piacere di un’esperienza allargata.

Note

¹ Martin Heidegger (2008), *L’arte e lo spazio*, Genova, Il Nuovo Melangolo.

² Victor Turner (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.

³ Richard Schechner (1984), *La teoria della performance*, Roma, Bulzoni.

⁴ Larry Dossey (1991), *Alla ricerca dell’anima*, Milano, Sperling & Kupfer.

⁵ Maria Clara Ruggieri Tricoli (1996), *Stabilità e morfogenesi nell’architettura*, Palermo, Novecento.

Didascalie

Fig. 1: viaggio mentale, la ricerca, e viaggio progettuale, traduzione operativa del primo, a confronto.

Fig. 2: foto del plastico dove si evidenzia la forte relazione che la forma del progetto ha con le relazioni geosimboliche del luogo.

Fig. 3: pianta e sezione della Città dell’esperienza.

Natura urbana a Vilnius. Il patrimonio edilizio del Modernismo baltico nel suo rapporto con lo spazio collettivo

Donatella Scatena

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, ricercatore universitario, ICAR 14, donatella.scatena@uniroma1.it

Il Modernismo Sovietico che va dal 1950 circa al 1990 sta incontrando, oggi, una fase di interesse e di revisione, non solo in ambito accademico. Questo movimento diffuso in tutta la zona un tempo assoggettata dall'Unione Sovietica, presenta però dei caratteri distintivi nell'architettura delle tre Repubbliche Baltiche che le fa distinguere dall'uniforme produzione di massa degli altri paesi dell'Unione. La Lituania e in particolare la città di Vilnius, argomento di cui si occupa questo contributo, ha poi marcato, in ambito architettonico e culturale, una sua forte identità, grazie ad un gruppo di giovani architetti lituani che, pur rispettando le rigide regole della progettazione e costruzione sovietica, è riuscito a lavorare con un certo grado di libertà. Ciò appare chiaro già dal 1969, anno in cui la rivista francese *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹, dedicò una monografia all'architettura Sovietica, per mostrare, fuori dal contesto chiuso dell'USSR, il "socialismo dal volto umano". La rivista veicolava in realtà una immagine abilmente costruita a tavolino, frutto anche del disgelo attuato allora nelle relazioni internazionali e mostrava disegni e foto di enormi musei e stadi, strutture per le vacanze, case del cinema, planetari, acquari per il nuovo stile di vita del popolo sovietico. Le tre regioni baltiche vengono invece presentate attraverso un'architettura di piccole dimensioni, "intima e accogliente e caratterizzata da espressioni regionali" (M. Dremaite, *Baltic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Lithuania*, Berlin, 2017). Per Vilnius, troviamo il quartiere Žirmunai che aveva un approccio di stile scandinavo nell'impianto residenziale.

Si nota in sostanza una maggior vicinanza ai modelli occidentali, al punto da far percepire il baltico, denominato allora "occidente sovietico", come una eccezione dentro l'Unione Sovietica. Lo storico e critico Yuri Gerchuk scrive che la cultura baltica aveva «attivamente contribuito alla trasformazione del milieu estetico della vita quotidiana sovietica e alla formazione di un nuovo stile». «Per noi (sovietici *nda*)» scrive Gerchuk «i prodotti provenienti dal Baltico portavano l'inconfondibile marchio della cultura europea che noi desideravamo così tanto»².

I casi studio qui selezionati sono solo una parte della interessante produzione architettonica del periodo sovietico a Vilnius.

Il campus universitario di Vilnius

In epoca sovietica le strutture educative come quelle ospedaliere erano tenute in grande considerazione poiché entrambe i servizi contribuivano a creare un lavoratore consapevole, istruito e in buona salute. Ciò si legava al fatto che i compiti principali di uno stato socialista erano quelli di assicurare, oltre alla casa e al lavoro, una istruzione di alto livello e una cura medica per tutti.

La crescita demografica degli anni '60 dello scorso secolo determinò una richiesta di maggiori spazi per l'educazione superiore e un nuovo centro universitario. Nel 1963 Rimantas Dicius, Zigmas Jonas Daunora e Julius Jurgelionis, vinsero il concorso per la progettazione di un vasto impianto planimetrico posto in un'area di 175 ettari a Sauletikis, a nord della città. Il campus fu diviso in tre parti: un distretto didattico, una zona sportiva con caffetteria di 600 posti e i dormitori per studenti.

Il primo edificio del campus fu l'Istituto di Ingegneria e Costruzione di Vilnius, del 1966. Nel 1970 furono costruiti i nuovi edifici per le facoltà di legge, economia e altre discipline, a opera di R. Dicius. Il complesso è formato da edifici scatolari alti otto piani, paralleli tra loro, utilizzati per la didattica e caratterizzati da facciate piatte. Tutti e tre sono collegati, sul retro, a una costruzione bassa e architettonicamente inespressiva in mattoni rossi a due piani con locali per il trattamento dati e sale di lettura. Ogni edificio presenta degli elementi decorativi all'esterno tipici del Funzionalismo mentre gli interni si differenziano uno dall'altro a piano terra e sono più originali.

Mentre i tre edifici, da lontano, si presentano come volumi anonimi e pesanti, in netto contrasto con la natura circostante, è solo avvicinandosi ad essi che ci si rende conto di come, attraverso sapienti soluzioni compositive, come l'uso della sopraelevazione del volume nelle entrate, della sua sospensione su pilastri in cemento brut e l'arretramento delle vetrate di accesso, ogni edificio dialoghi con la vegetazione e le foreste della collina.

Di fronte ad ogni facoltà, piccoli spazi aperti grazie all'uso di muretti diventano sedute continue e creano giardini, piccole piazze, viali che si introducono nel bosco. Le grandi vetrate laterali degli edifici della

didattica si affacciano a loro volta su corti semiaperte rettangolari che ospitano tavoli e panche di legno per la convivialità o piattaforme per piccoli palcoscenici; questi oggetti che creano il vero mood dell'estetica brutalista realizzano una sorta di museo di sculture astratte a cielo aperto.

Nel 1974 di B. Kruminis progettò gli ostelli per gli studenti, blocchi monolitici di cemento armato, materiale che ha consentito a queste costruzioni maggior libertà e fluidità nelle forme rispetto al prefabbricato.

I quartieri residenziali

Nella ricostruzione di Vilnius post-guerra l'assetto industriale era stato fortemente implementato. E poiché la maggior parte degli abitanti erano operai, ci fu un incremento degli alloggi popolari; dal 1955 la costruzione dei blocchi di appartamenti fu industrializzata e dal 1964 fu completamente prefabbricata. Alla fine degli anni '50 iniziò quindi la realizzazione di massa quartieri residenziali e di edifici per appartamenti secondo il nuovo programma di costruzioni residenziali dell'USSR e secondo la promessa fatta nel 1957 da Nikita Khrushchev ai sovietici che avrebbe esaudito il desiderio, ma forse dovremmo dire il bisogno, di "un appartamento per ogni famiglia".

I criteri di edificazione delle case era del tipo standard all-Union, in calcestruzzo prefabbricato serie 1-464A. Si dovette costruire in fretta per soddisfare il fabbisogno: la misura degli appartamenti era regolata dal famoso SNIPs (Regole e Norme Costruttive) cosicché gli architetti non potevano eccedere il limite di 9 mq a persona per il soggiorno, 6 mq per la cucina, 3,5 mq per il bagno, con di una, due, tre e massimo quattro locali. Motivo per il quale in Lituania si usava dire che "il benessere di una famiglia si misura in metri quadrati del soggiorno".

Il piano generale del 1967 delle nuove residenze fuori del centro storico fu ad opera di K. Bucas e V. Balciunas. Ogni quartiere era formato da *mikrorayon*, cioè la più piccola unità di residenza urbana di blocchi di appartamenti prefabbricati da 9.000 a 12.000 residenti. Ogni *mikrorayon*, circondato tutt'intorno da una strada carrabile ad anello, era dotato di servizi pubblici e negozi, una scuola e uno o più asili. Tra

il 1960 e il 1990 spuntarono rapidamente nella periferia di Vilnius una serie di quartieri residenziali che consistevano di svariati microunità. Le tipologie standard di blocchi di appartamenti invece, considerati più economiche, furono due: il blocco rettangolare di cinque o nove piani orizzontali e le torri verticali di dodici o sedici piani.

Il piano generale della città individuò due aree che risultarono adatte allo sviluppo: l'area a nord, dove furono costruiti i sobborghi di Žirmunai e Baltupiai, e l'area ovest, dove sorsero i sobborghi di Lazdynai, Karoliniškes, Viršuliškes, Justiniškes, Pašilaiciai, Fabijoniškes e Pilate. Nel mezzo troviamo il grande suburbio Šeškine.

Nacque prima la zona residenziale di Lazdynai, (progettata nel 1962 ed edificata tra il 1963 e il 1973 da Bredikis, V.E. Cekanauškas e altri), quindi seguirono le aree di Karoliniškes, Viršuliškes, Šeškine e Baltupiai. Nel 1968 fu realizzato Žirmunai. Alcune di queste zone residenziali hanno una struttura innovativa, che sviluppa appieno la lezione di modelli come le contemporanee comunità urbane finlandesi di Tapiola o Vällinby e Årsta in Svezia. L'espansione urbana sovietica rese Vilnius un simbolo della cultura positiva del cemento armato e del benessere urbano che da esse ne proveniva ai cittadini, al punto di diventare famosa in tutta l'Unione Sovietica.

E sebbene ad uno sguardo superficiale il piano della periferia esterna di Vilnius la fa somigliare a molte altre "aree dormitorio" di città del blocco sovietico, con una lettura più attenta emerge la vera immagine di un "fuori dal centro" che con la torre televisiva, i grandi spazi pubblici, i servizi e i tracciati verdi realizza, anche se solo in parte l'utopia collettivista della città. Sviluppata secondo i principi socialisti la periferia di Vilnius appare sì uniforme, ma in molti casi è unica ed alcuni progetti sono esempi di urbanizzazione che non sono mai stati visti altrove, come i quartieri modello di Lazdynai e Žirmunai. Ciò fu possibile perché sebbene il sistema di pianificazione fosse centralizzato e totalitario, sin dal 1950, Vilnius riuscì a sperimentare una ricerca con soluzioni originali, grazie a giovani architetti che avevano maturato una apertura mentale e culturale molto più ampia acquisita durante alcuni viaggi e soprattutto leggendo le riviste straniere di settore. E sebbene le scelte

dei materiali e le tipologie abitative adottate fossero comunque molto povere essi, insieme all'Istituto di Progettazione e Costruzione della Città riuscirono ad andare oltre ristrette norme dell'USSR e creare ambienti più piacevoli e confortevoli.

Riuscirono anche nel difficile compito di creare una connessione tra progettisti, membri del Partito Comunista ed autorità, coinvolgendo poi i capi delle industrie di materiali da costruzione, in particolar modo i direttori dei cantieri. Attraverso lo stratagemma della formula 'sperimentazione', gli architetti lituani poterono migliorare le piante degli appartamenti e le facciate esterne degli edifici. Ma non si limitarono a questo; riuscirono, addirittura, a posizione i blocchi di appartamenti dentro il quartiere in modo meno monotono e meccanico, anzi riuscirono in alcuni casi a seguire la conformazione del terreno, cosicché quello che sembrava un astuto espediente in realtà si dimostrò essere una vera sperimentazione che presto rese famosa in tutta l'Unione Sovietica la scuola di pianificazione lituana di residenze abitative e che riguardò in particolar modo i quartieri di Žirmunai e Lazdynai.

La riva destra del Neris

Anche il centro storico di Vilnius in epoca sovietica fu implementato, nella parte che riguarda la riva destra del fiume. Qui furono edificati complessi amministrativi, commerciali e sportivi che hanno creato un landmark brutalista e spesso sono protagonisti nelle scenografie cinematografiche internazionali³. In questa parte della città la relazione forzata tra il modernismo sovietico, a destra del fiume e il patrimonio architettonico storico, sulla riva sinistra, ha generato dei contrasti tra nuovo e antico realizzati di proposito.

Nel 1964 anno in cui fu bandito un concorso in tutta l'Unione Sovietica per un piano dettagliato del nuovo centro della città sulla riva destra del fiume, arrivano soluzioni progettuali da molte parti dell'Unione: Riga, Minsk, Leningrado. Partecipò e vinse ex-equo con gli architetti di Leningrado, un gruppo lituano di architetti molto temerario: Algimantas and Vytautas Nasvytis, Launius Makariunas, Vytautas Edmundas Cekanauškas e Vytautas Bredikis avevano iniziato tutti la loro carriera presso

L'Istituto di Pianificazione Urbana di Vilnius. Ma la loro idea proponeva una via commerciale pedonale ispirata alla Lijnbaan di Rotterdam e alla Segelstorg di Stoccolma. L'insieme urbano, costituito da terrazze discendenti vede una via-promenade rettangolare intorno alla quale troviamo edifici pubblici, un complesso di servizi comunali e un hotel Turistas, sulla terrazza superiore, mentre sulla terrazza inferiore l'hotel Lietuva e il Grande Magazzino Centrale. La grande piazza è collegata alle strade sottostanti attraverso rampe di scale. Il collegamento tra il vecchio e il nuovo abitato è garantito dal Ponte Bianco, che è stato completato solo nel 1995; ma l'isola artificiale immaginata al centro del fiume Neris purtroppo non è stata mai realizzata. Questo spazio urbano è stato uno dei più complessi e importanti a Vilnius negli anni '70, e tra quelli che ha avuto un impatto positivo nel rapporto con il fiume e la collina retrostante.

Museo della Rivoluzione

Progettato da G. Baravykas, V. Vielius il museo è una parte importante della riva destra del fiume Neris, sorto con lo scopo di definire l'aspetto ricreativo della prospiciente area del movimentato centro commerciale. Il primo progetto fu presentato in un concorso nel 1966 con il nome in codice "La Torcia della Felicità" ma fu costruito solo nel 1980, un'epoca in cui, scrive Jurate Tulyte gli architetti lituani "sperimentarono nuove tendenze [...]. Per uscire dalla monotonia standardizzata delle costruzioni massive dell'International Style [...] e poiché le possibilità tecnologiche erano piuttosto scarse, divenne prevalente la ricerca di nuove forme, dalla geometria spezzata alle vibrazioni del plasticismo fino alle volute del Postmodernismo"⁴.

L'idea compositiva alla base è quella di solidi cubi massivi ed enfatici, ritmicamente affiancati e poggiati su una base vetrata e leggera. "Combinando insieme la solennità monumentale con il dinamismo espressivo l'architettura acquisisce un fascino che emoziona, caratteristica molto funzionale agli scopi della propaganda sovietica"⁵. I sovietici dicevano che "i piani dell'edificio assomigliano a una bandiera che sventola a distanza".

Internamente la struttura era dominata da spazi chiusi. L'edificio è rifinito in modo uniforme sia internamente sia esternamente con alluminio anodizzato, piastrelle di dolomite e intonaco. Quando il concept fu realizzato esso fu ritenuto come uno dei migliori edifici pubblici della città. Nel 1991 esso diventò il Museo dell'Arte Lituana e nel 1993 infine aprì, ampliata, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Il Museo della Rivoluzione chiude la breve ricognizione sul Modernismo Baltico. I casi studio riportati sono oggetto di ricerche in atto, per l'interesse architettonico che da essi scaturisce e per l'attenzione posta dai progettisti lituani, nel coniugare con armonia i rigidi standard delle regole costruttive sovietiche con l'orografia e la natura originaria della città.

Note

¹ M. Dremaite, *Baltic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Lithuania*, Berlin, 2017

² Yuri Gerchuk, *The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-1964)*, *Style and Socialism: Modernity and material culture in post-war*, 2000. Traduzione di Donatella Scatena

³ Le architetture sovietiche di Vilnius sono servite come scenografia al film di Gabriele Salvatores "Educazione Siberiana" del 2013

⁴ J. Tulyte, *Late Modernism. Breaking out of Monotony*, in Vilnius 1900-2013. A guide to the city's architecture, pg. 156 (trad. D. Scatena)

⁵ J. Tulyte, *Late Modernism. Breaking out of Monotony*, in Vilnius 1900-2013. A guide to the city's architecture, pg. 156 (trad. D. Scatena)

Bibliografia

Maria, Dremaite (2017), *Baltic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Lithuania*, Berlin, casa editrice.

Antonella, Salucci; Donatella, Scatena (2019), "Interpreting the urban transformation of the historical city. The Garbatella district in Rome, Italy and the Lazdynai district in Vilnius, Lithuania.", in Carmine, Gambardella (a cura di), *XVII International Forum World Heritage and Legacy*, Roma, Gangemi.

A.A. (2013), *Vilnius 1900-2013. A guide to the city's architecture*, Vilnius, Všl Architekturos fondas.

La misura della città come tema di progetto: il caso studio di Paestum

Luisa Smeragliuolo Perrotta

Università degli Studi di Salerno, DICIV - Dipartimento di Ingegneria Civile, assegnista di ricerca, ICAR 14, Ismeragliuolo@perrotta@unisa.it.

La città contemporanea è caratterizzata dalla continuità tra la parte urbana e la campagna. Non esiste più una distanza tra città percepibile come paesaggio rurale o spazio di transizione tra un nucleo urbano e l'altro. Il territorio è così percepito come un *continuum* dove l'esperienza urbana del limite viene mediata dalla cartellonistica urbana.

Il tema della città-paesaggio e della relazione tra saperi legati al progetto e alle loro relazioni è affrontato attraverso una riflessione sul concetto di misura della città.

Ha ancora senso oggi parlare di misura e di limite di una città? I limiti amministrativi sono rappresentativi della misura di una città? Può il progetto architettonico dare risposte sul tema della relazione tra la città e la sua misura rispetto al territorio e al paesaggio?

La misura è investigata come caratteristica della città messa in crisi dalla crescita a dismisura della città contemporanea e dalla non riconoscibilità dei suoi limiti e della sua estensione.

Nella città contemporanea si tende a riconoscere la misura del suo nucleo storico e la definizione di precise estensioni determinate nel tempo ma è sempre più difficile riconoscere dove finisce la parte urbanizzata e dove comincia la campagna o dove comincia la città successiva. Ed ancora più difficile è riconoscere nella parte urbana della città una relazione con la sua effettiva estensione, con quelli che sono i suoi confini amministrativi.

Se da un lato può sembrare anacronistico parlare di misura per riferirsi alla città contemporanea, dall'altro lato la misura è una delle caratteristiche che può raccontare delle relazioni tra saperi che si occupano del territorio sotto punti di vista differenti. La misura infatti investe questioni che attraversano la città in maniera trasversale, sia da un punto di vista architettonico-urbano che da un punto di vista storico-culturale ed antropologico.

La tematica è affrontata attraverso il caso studio di Paestum. Qui la città antica, con i resti delle sue mura, è circondata dalla città contemporanea, cresciuta al suo intorno, e da cui conserva una certa distanza conquistata nel tempo per salvaguardare l'area archeologica dall'espansione urbana. La relazione tra la città di Paestum e la contemporanea

Capaccio di cui è parte, diviene il tema per una riflessione sulla città e sul suo limite urbano.

L'obiettivo del contributo è investigare il ruolo che può avere oggi il progetto architettonico come strumento per rispondere alla complessa relazione che la città contemporanea ha costruito con il territorio al suo intorno attraverso lo studio del limite e della misura.

La misura viene utilizzata come strumento di ricerca per mettere in luce i legami territoriali sospesi che raccontano la difficile relazione tra la città antica e la città contemporanea. Le relazioni sono investigate come tracce da cui partire per strutturare il progetto nella città contemporanea.

L'antica colonia di Paestum e la città contemporanea

Investigare le relazioni tra la città ed il paesaggio all'interno del caso studio della città di Paestum significa esplorare le relazioni tra la città antica e la città contemporanea.

Paestum è una delle colonie di fondazione greca meglio conservate nel Mediterraneo dove è possibile leggere le forme dell'originario insediamento. Cinta di mura ancora oggi visibili, l'antica Poseidonia convive con la città che è cresciuta al suo intorno con contrasti che ne alimentano il distacco e la difficile relazione.

Ferita nel suo cuore dalla strada statale 18 che ha tagliato in due l'antica colonia compromettendo la possibilità di una visione unica del suo impianto urbano, solo nel 1957 è approvata la legge Zanotti Bianco che ha ampliato a 1000 metri la fascia di rispetto intorno alle mura. Il limite definito dal vincolo si è tradotto in un ulteriore anello, in alcuni tratti caratterizzato da spazi verdi, che circonda oggi l'area archeologica e che ha contribuito a creare un'atmosfera surreale intorno a questa, evidenziando il distacco tra la città antica e la città contemporanea.

Oltre questo doppio limite - quello delle mura e quello definito dal vincolo - avanzano i segni della città moderna, le grandi arterie stradali e la linea ferrata, ma anche comparti industriali e produttivi e la fascia costiera caratterizzata da un'urbanizzazione intensiva di case abitate esclusivamente durante la stagione estiva.

La contemporanea Capaccio, oltre alla difficoltà di gestire al suo interno

l'area archeologica, è caratterizzata da ulteriori disconnessioni urbane evidenti nel suo attraversamento urbano.

Percorrendo le aree principali della città, dal mare all'area archeologica, fino alle pendici delle catene montuose che accolgono la vasta piana e in senso opposto, dalla foce de Sele fino al limite meridionale del suo territorio, oltre Capodifiume, quello che appare è una successione di paesaggi diversificati, collegati dalle strade statali e comunali.

La rilettura del territorio di Paestum riflette sulle problematiche della città contemporanea, ragionando sulla scala e sulla misura del territorio, tentando di ricucire sistemi relazionali perduti, o meglio mai definiti, all'interno del tessuto urbano, a partire da una misura da ritrovare. Questa operazione si intende farla attraverso lo sviluppo di studi e ragionamenti sul senso della misura attuale del comune di Capaccio ed il senso della misura della colonia greca di Paestum.

Se la colonia greca era caratterizzata dalla *polis*, la parte urbana, e dalla sua *chora*, il territorio extraurbano al suo intorno, quale è oggi la *chora* di Paestum? Può la *chora* di Paestum definire il limite della città contemporanea?

La chora come misura territoriale identitaria della città contemporanea

Per ripartire dall'origine della colonia greca si intende ripensare al suo ruolo sul territorio al momento della sua fondazione.

La città greca è caratterizzata dalla parte urbana - la *polis* - e la *chora*. Con il termine *chora* si intende sia l'entroterra agricolo, contrapposto al nucleo abitato della città, e sia l'estensione fisica della *polis* intesa come Stato¹.

Ma che cosa definisce la *chora* come estensione fisica della città? Nel mondo coloniale ancor più che nel vecchio continente greco, la posizione dei santuari extraurbani ha la funzione di definire il territorio e lo spazio politico della colonia come affermazione di sovranità di fronte alle popolazioni indigene e allo stesso tempo di apertura culturale nei loro confronti².

Nella fondazione delle nuove colonie la sperimentazione di un'idea di

polis che passa anche attraverso la definizione spaziale della città è ancor più evidente perché le colonie diventano un campo di sperimentazione maggiore rispetto alle città del vecchio continente³.

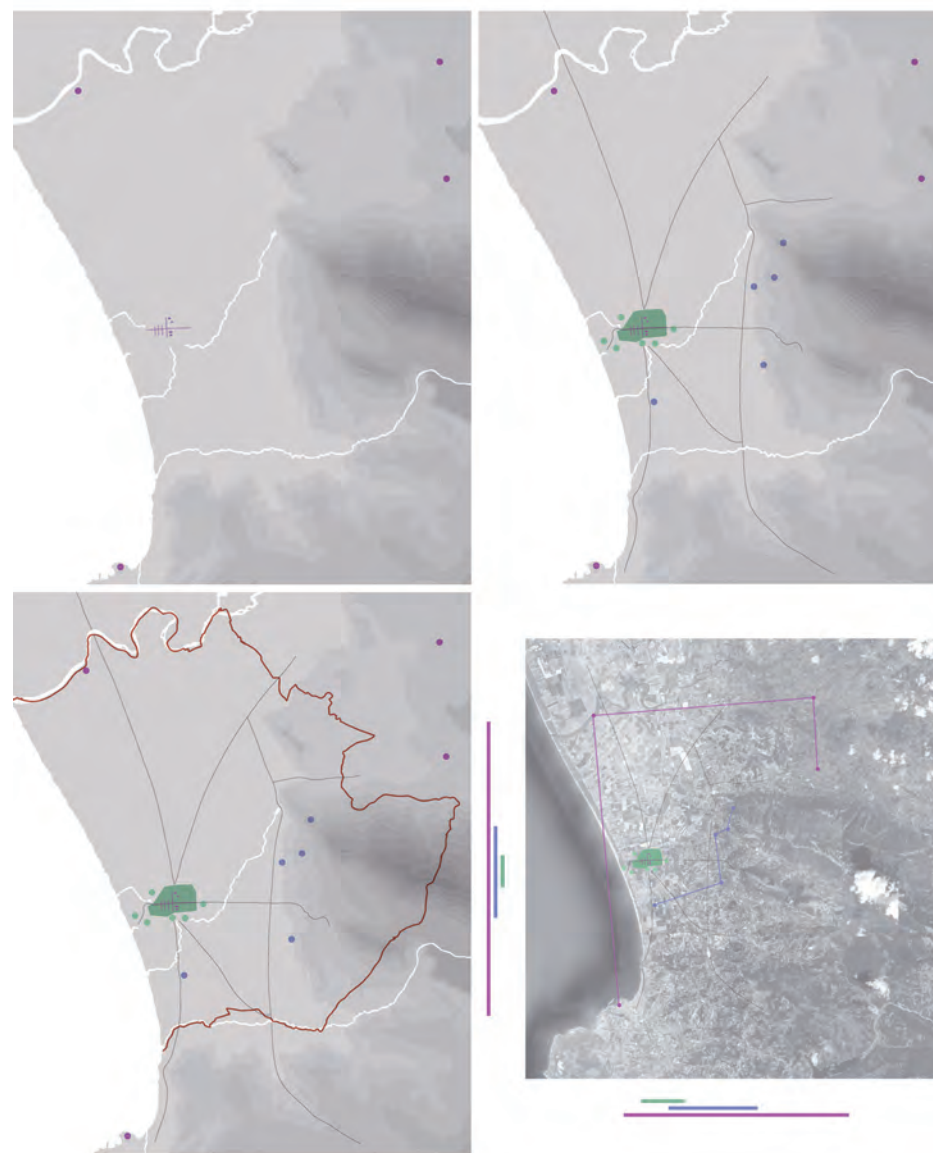
Per molte di queste colonie, tra cui la stessa Paestum, contemporaneamente alla fondazione della nuova città, si istituiscono sul territorio i santuari extraurbani che dunque ne risultano pressoché contemporanei. Sia nella fondazione dei santuari extraurbani che in quelli urbani o suburbani c'è la volontà della compagine, partita dalla madrepatria per colonizzare nuove terre, di ringraziare gli dei per aver ricevuto protezione nell'impresa.

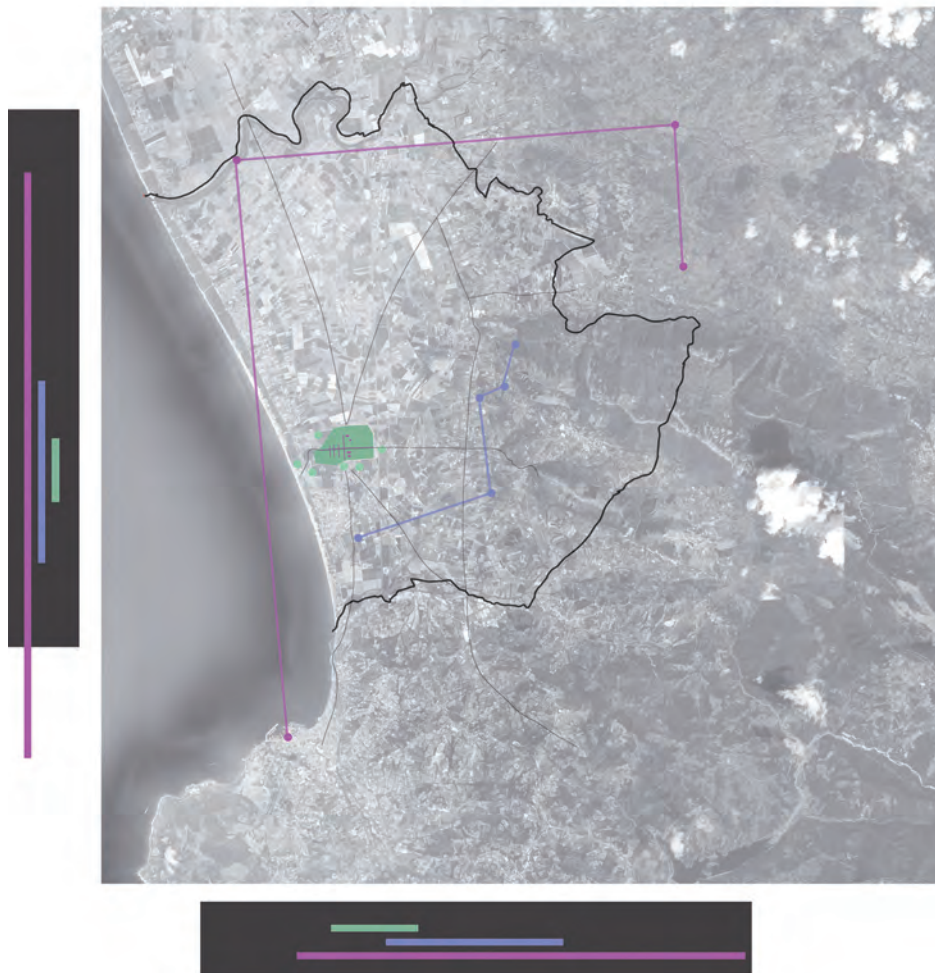
Mentre i santuari suburbani sono concepiti per il popolo e per pregare gli dei in maniera costante, i santuari extraurbani sono utilizzati per richiedere protezione e per assicurarsi la fecondità del territorio e della stessa popolazione. Questi santuari, posti ai limiti del territorio, sono anche luoghi di contatto con le popolazioni autoctone e rappresentano la presa di coscienza dei limiti territoriali della colonia contro il caos del territorio inesplorato. I punti dove sono localizzati i santuari sono quasi sempre sorgenti, punti di buona visibilità, vie di penetrazione terrestre e fluviale.

L'importanza dei santuari extraurbani sta anche nell'essere dei punti di contatto nei confronti delle popolazioni esistenti e di condivisione dei riti in una maniera di colonizzare il territorio da parte dei greci di seduzione e non di imposizione della propria cultura⁴.

Dunque i limiti che rappresentano i santuari extraurbani nella colonia greca non erano netti e definiti né di imposizione culturale e sociale sul territorio occupato ma sono limiti che esprimono ricerca di coesione. La città così formata, nella *polis* e nella *chora*, diventava il primo esempio di spazio civico.

Lo studio, attraverso l'analisi e le ipotesi al vaglio di storici e archeologi rispetto alla natura e alla localizzazione delle aree di culto intorno a Paestum, ha individuato i principali siti dove sono state rinvenute tracce della presenza di luoghi di culto⁵. Questi sono stati poi distinti in base alla posizione in urbani, appena all'esterno delle mura cittadine, periurbani ed extraurbani. Dalla posizione dei santuari è stato definito un sistema





di misure che si è andato poi a confrontare con la dimensione dei confini amministrativi attuali della città di Capaccio Paestum.

Se si osserva l'attuale confine amministrativo della città, questo si presenta come una linea frastagliata che deve la sua conformazione a questioni geografiche, rispecchiando di fatto limiti derivanti da elementi geografici come le montagne ed i fiumi.

Dal confronto tra le misure dell'influenza spaziale del sistema di santuari rispetto alla misura attuale del confine comunale si ricava un sistema di distanze che mostra che la *chora* ai tempi della colonia greca aveva un respiro territoriale maggiore.

Lo studio sulla misura come traccia di progetto

Attraverso il caso studio di Paestum, si intende mettere in evidenza la misura come caratteristica della città che comprende la componente storico-identitaria del territorio ma anche esigenze contemporanee. Lo studio è infatti finalizzato alla costruzione di una strategia per la valorizzazione del territorio che passa attraverso la ricostruzione dei sistemi territoriali sottesi o parzialmente svelati. Il progetto è un punto di partenza per il recupero urbano della città che tiene conto del suo DNA culturale e della possibilità di intervenire, in maniera puntuale e incisiva, sul territorio partendo proprio dalla riflessione sulla sua forma urbana, sul senso del limite e della misura.

Il progetto è impostato sul riconoscimento delle linee dell'acqua come caratterizzanti il territorio, nel passato come nel presente. Basti pensare alla toponomastica di alcuni luoghi di culto extraurbani, come la località Acqua che Bolle o la Fonte di Roccadaspide, per comprendere il valore della presenza dell'acqua per la scelta dei luoghi dove erigere luoghi di culto extraurbani. I due fiumi, il Sele e Capodifiume, sono il limite inferiore e superiore del comune. Con le loro sponde ed il paesaggio al loro intorno, sono gli elementi che seguono ed in parte attraversano la città riuscendo a lambire pezzi di paesaggio diversi. Dal mare alle montagne, dall'*Heraion* alla foce del Sele all'area archeologica, l'acqua è una traccia da cui partire per costruire un parco fluviale urbano che, con percorsi che valorizzano il paesaggio della piana, riunisce parti urbane

separate costruendo nuove relazioni territoriali.

Attraverso il progetto, i due fiumi non sono considerati più come limiti o cesure ma rappresentano il riferimento per l'attraversamento trasversale del territorio seguendo le direzioni indicate dallo studio della *chora* e comprendendo anche aree fuori dall'ambito comunale di Capaccio.

Il progetto mette in relazione, attraverso spazi fisici e visuali, l'area archeologica, la città contemporanea e il suo territorio. La proposta di recuperare le sponde dei fiumi Sele e Capodifiume, già in parte presente all'interno dello studio di fattibilità per il Parco Archeologico di Paestum, è in questo contesto ampliata per definire un'unica entità parco fluviale come il punto di partenza per la costruzione di un sistema di relazioni sul territorio. All'interno della proposta progettuale lo studio della misura ha evidenziato la necessità che il recupero delle sponde dei fiumi sia utilizzato come strumento per la costruzione di un elemento urbano che trova il suo significato ad una scala extraurbana, nella misura della *chora*.

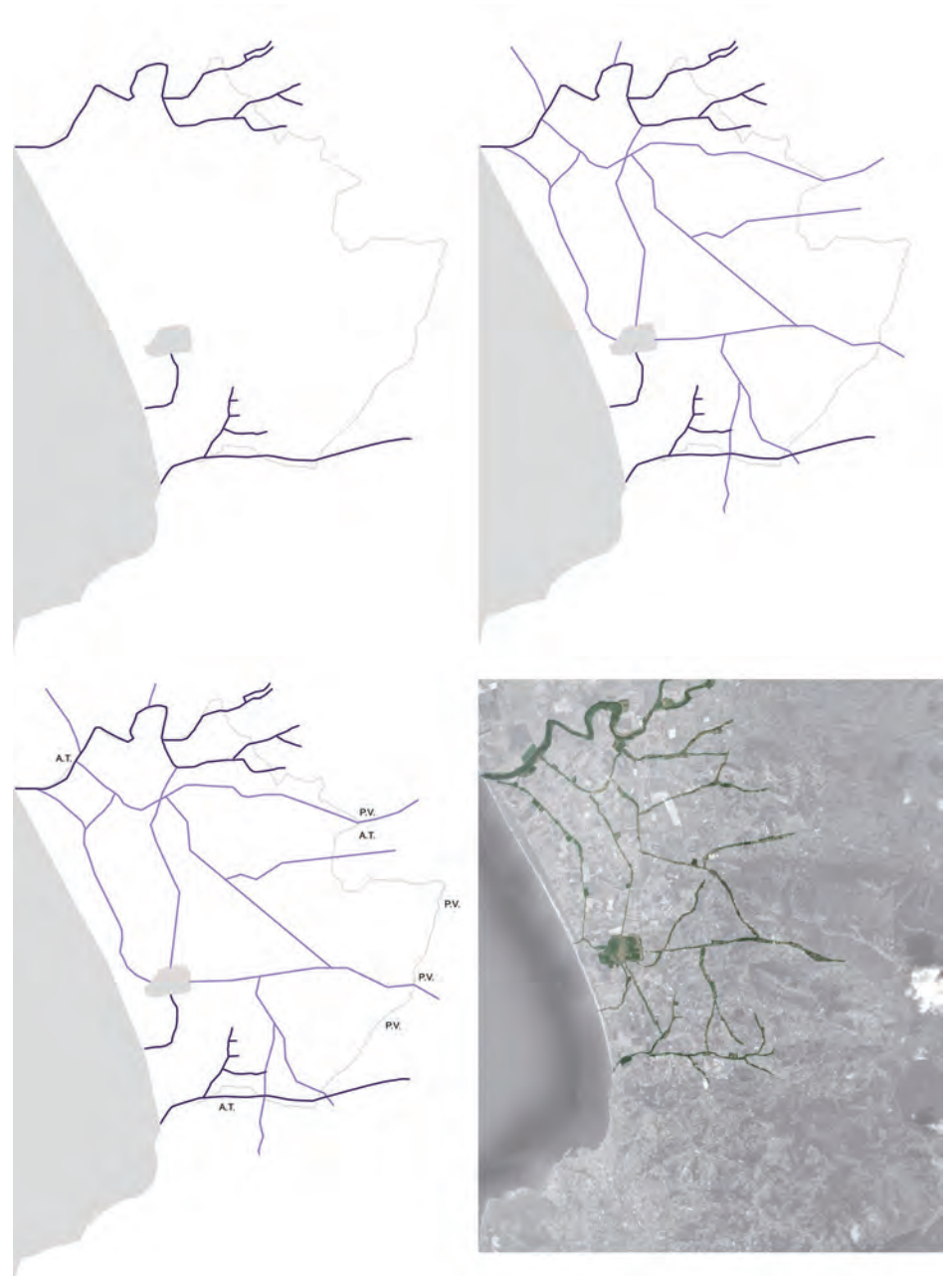
Conclusioni

Dal 2014 il Parco Archeologico di Paestum è una realtà che comprende l'Area Archeologica dell'antica colonia, il Museo Archeologico nazionale situato al suo interno, l'Area Archeologica e il Museo Narrante di Foce Sele e l'ex stabilimento Cirio appena fuori delle mura dove sono presenti i resti del santuario di Venera⁶.

In tal senso sembra essere riconosciuta alla colonia di Paestum una storia al di fuori delle sue mura affermando l'importanza di considerare le emergenze archeologiche presenti sul territorio come parte di un unico sistema spaziale da leggere nella sua interezza.

Lo studio sulla misura e sul limite della città di Capaccio Paestum ha mostrato l'importanza di riconoscere la presenza di ordini preesistenti al progetto all'interno del territorio. Nel caso specifico è stata evidenziata la necessità di costruire una visione strategica che riesca ad interpretare la complessità dei luoghi.

Attraverso questioni di misura riferite alla città si è esplorato il superamento del limite e la necessità insieme del progetto architettonico di





avere un ruolo nella costruzione del territorio attraverso la sua capacità di rispondere a questioni territoriali a scale differenti.

Non si tratta dunque esclusivamente di una questione di ambiti di saperi ma di una capacità del progetto di poter risolvere al suo interno questioni di natura e dimensioni più ampie. Questa sua caratteristica emerge attraverso il riconoscimento nel territorio di questioni culturali e storico-identitarie che sono evidenziate e valorizzate attraverso il progetto.

Note

- ¹ Paolo, Morachiello (2011), *La città greca*, Bari, Editori Laterza, pp. 50-51.
- ² François, De Polignac (1991), *La nascita della città greca*, Milano, Jaca Book, p. 110.
- ³ Ivi, pp. 87-94.
- ⁴ Ivi, pp. 114-115.
- ⁵ Emanuele, Greco (1999), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Pomezia, Donzelli Editore; Rosina, Leone (1998), *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Firenze, Le Lettere; Ottavia, Voza, (2008), *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*, Paestum, Pandemos s.r.l.
- ⁶ *Primo Bilancio Sociale Triennio 2016-2018 del Parco Archeologico di Paestum* (2019), Napoli, arte'm - Prismi editrice Politecnica.

Didascalie

- Fig. 1: Diagrammi di studio di misure
 Fig. 2: Diagramma di comparazione tra la misura della chora di Paestum e l'attuale confine amministrativo del comune di Capaccio Paestum
 Fig. 3: Diagrammi di studio della strategia di progetto
 Fig. 4: Collage di appunti di progetto

Bibliografia

- François, De Polignac (1991), *La nascita della città greca*, Milano, Jaca Book.
 Emanuele, Greco (1999), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Pomezia, Donzelli Editore. Rosina, Leone (1998), *Luoghi di culto extraurbani d'età arcaica in Magna Grecia*, Firenze, Le Lettere
 Paolo, Morachiello (2011), *La città greca*, Bari, Editori Laterza.
Primo Bilancio Sociale Triennio 2016-2018 del Parco Archeologico di Paestum (2019), Napoli, arte'm - Prismi editrice Politecnica.
 Ottavia, Voza, (2008), *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*, Paestum., Pandemos s.r.l.



S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,8} Patrimoni “minori”?

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,8} Patrimoni “minori”?

La sotto-sessione “Patrimoni ‘minori’?” intende riflettere sulla possibilità di rivitalizzare quei patrimoni, materiali e immateriali, che hanno connotato nel tempo tutte quelle aree interne, con i piccoli centri che ne costellano l'estensione, ma anche con ‘parti di città’ così ordinarie o estranee rispetto a quelle riconosciute come patrimonio della collettività. Tecniche costruttive, architetture anonime, piccoli centri urbani costituiscono il risultato di conoscenze sedimentate nel tempo, e affrontano oggi, con esiti diversi e non del tutto prevedibili, la prova della Modernità. In quali modi è possibile reinterpretare questi patrimoni? Quale la loro lezione? Attraverso quali tecniche della tras-formazione è possibile un aggiornamento delle loro forme, tanto nel rispetto dei loro caratteri originari, quanto nell'adeguatezza a modi della vita cambiati nel tempo?

Roberta Albiero

Salemi. Per un laboratorio permanente

Luigiemanuele Amabile

Microcosmi: la digital fabrication per il site-specific

Michele F. Barale, Margherita Valcanover

Tra storia e regolamento edilizio, tra immaginario e riuso, la sfida della montagna al ripopolamento

Enrico Bascherini

Comporre in luoghi minori. Lessico, sintassi del dizionario logico

Francesca Capano

Dal disegno delle case di Ischia al progetto delle case di Capri: Giuseppe Capponi, 1926-1929

Antonio Capestro

Centro storico di Firenze: il patrimonio delle piazze minori

Alessandra Carlini

Quando l'archeologia torna ad essere architettura. Interventi di protezione nel paesaggio urbano e rurale

Domenico Chizzoniti

Il futuro e la città

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

L'euritmia come strategia rigenerativa dei luoghi dismessi

Roberto Dini

Il progetto del territorio alpino: ambiente, architetture, patrimoni

Andrea Donelli

Rilevamento: indagine e rappresentazione morfologica topografica dell'habitat rurale

Giuseppe Fallacara

Hortus Moduli. Stereotomy 2.0 Research Pavilion

Orfina Fatigato, Laura Lieto

Short-term heritage

Nicola Flora

Patrimoni territoriali: la città-paesaggio

Rossella Gugliotta

Patrimonio vernacolare come sapere comunitario

Marco Maretto, Greta Pitanti

Il progetto dello spazio pubblico nella città storica: Le piazze del centro storico di Viterbo

Adelina Picone

Aree Interne e Patrimonio Culturale

Domenico Potenza

Città e memoria, l'esperienza di Lubiana e l'eredità di Jože Plečnik

Alessandra Pusceddu

Strategie di tutela, recupero e valorizzazione del patrimonio architettonico in terra cruda. Il caso studio di Quartu Sant'Elena

Giancarlo Stellabotte

L'architettura per le aree interne: Aquilonia tra identità urbana e paesaggio

Giovangiuseppe Vannelli

Patrimoni fragili e feriti: la ricostruzione tra cultura materiale e innovazione

Alberto Ulisse

È tempo di girare il cannocchiale

Salemi: un territorio trans-dotto. *Esperimenta in itinere*

Roberta Albiero

Università IUAV di Venezia, DCP - Dipartimento di Culture del Progetto, professore associato, ICAR 14, albiero@iuav.it

Rovine e macerie

Dopo cinquant'anni dal catastrofico evento che ha distrutto la valle del Belice e rivelato all'Italia l'esistenza di un territorio sconosciuto ai più, alle ferite inferte dal sisma, ancora evidenti, si sono sommate le conseguenze di una politica della ricostruzione, basata su modelli urbani e infrastrutturali privi di relazioni con la struttura territoriale del luogo, con la conseguente messa in crisi dell'identità di una cultura e di un paesaggio saldamente ancorati alla storia e alla geografia.

Pur non avendo subito la distruzione toccata in sorte a Gibellina, Poggioreale, Salaparuta o Montevago, letteralmente cancellati dalle mappe, Salemi presenta oggi, nel suo tessuto lacerazioni che nel tempo sono diventate sempre più numerose.

Inserita tra i borghi più belli d'Italia, situata nell'entroterra della valle del Belice, in posizione baricentrica rispetto ai centri costieri di Castellammare, Trapani, Mazara del Vallo e Marsala, Salemi appare oggi come una città deserta, nonostante i suoi oltre diecimila abitanti.

L'esperienza, ben nota, del Laboratorio Belice 80, promossa da Pierluigi Nicolini, aveva avviato negli anni Ottanta una riflessione attorno alle strategie della ricostruzione che, a Salemi, ha prodotto alcuni esiti significativi. La realizzazione di Piazza Alicia e degli spazi pubblici adiacenti, di Alvaro Siza e Roberto Collovà e il teatro del Carmine di Francesco Venezia, con Collovà e Marcella Aprile, sono la concreta manifestazione di un atteggiamento che con interventi mirati definisce una strategia operativa attenta alla lettura e all'idea di una continuità della trasformazione della città, anche in presenza di fenomeni violenti e distruttivi come il sisma.

Nonostante questi esempi virtuosi, frutto di uno sguardo proiettato al futuro ma attento ai luoghi e alla memoria, la progressiva desertificazione del centro di Salemi, favorita dalla politica di incentivi che ha di fatto convogliato gli abitanti nella Salemi nuova, costruita più a valle, non si è arrestata. L'abbandono ha amplificato, in questo modo, la lenta e inesorabile opera del tempo che ha trasformato le case ormai vuote in enigmatici frammenti, recinti e squarci nel compatto tessuto urbano. Le rovine si sono sommate alle macerie. Nella lotta infinita tra spirito umano

e natura, come scriveva George Simmel¹, il sopravvento di quest'ultima ha ricondotto le pietre dei suoi muri sapientemente costruiti ad uno stato di piranesiana rovina.

Altri esiti degni di nota seguiti alla ricostruzione e diventati un caso unico in Italia, riguardano Gibellina. Mentre la città vecchia rasa al suolo è stata inglobata all'interno di una delle opere d'arte più straordinarie del Novecento, monumento e paesaggio al tempo stesso ad opera di Alberto Burri, la nuova Gibellina, realizzata secondo uno dei piani ad "ali di farfalla" dell'urbanista Marcello Fabbri, è stata trasformata in una vera e propria "installazione totale della creatività e della sua gente, dei suoi artisti con il teatro, la musica, la poesia, le officine artigiane e gli opifici che modulano le emozioni, gli stati d'animo, accendono le fantasie e nutrono la vita di sogno", come l'aveva immaginata e descritta il suo ideatore e promotore, Ludovico Corrao, convinto assertore dell'arte come strumento per fare città².

Il territorio come patrimonio

In un'ottica di continuità con i risultati prodotti dal Laboratorio "Belice 80", documentati da Pierre-Alain Croset sulle pagine di Casabella 536³, l'attuale amministrazione di Salemi ha intrapreso nuovamente una serie di azioni volte alla valorizzazione del patrimonio storico e territoriale che si presenta, a più di cinquant'anni dal terremoto, in condizioni di sottoutilizzo e abbandono. Con la collaborazione con alcune università, tra cui l'Università IUAV di Venezia, i Politecnici di Milano e di Torino, hanno preso forma attività ed eventi di carattere didattico e culturale con il fine di elaborare idee e strategie per riabitare Salemi. Ciò ha portato da un lato ad un approccio rivolto non soltanto al centro storico di Salemi, bensì alla profonda unità tra la città e il suo territorio. Dall'altro lato, alla scala urbana, si sono sviluppati progetti puntuali su microcomparti del tessuto urbano antico e del territorio circostante, inclusa la nuova città, al fine di risignificarli.

Il laboratorio permanente su Salemi, condotto attraverso attività di ricerca e didattiche all'interno di laboratori e workshop tenuti da chi scrive all'università IUAV di Venezia, da Pierre-Alain a Croset a Milano e da

Roberto Dini a Torino, è stato inoltre costruito mediante incontri con l'amministrazione, le associazioni locali, sopralluoghi e rilievi in loco.

I lavori, tuttora in corso, prendono il via da quattro considerazioni.

La prima è che il patrimonio è l'intero territorio, costituito da una inscindibile unità tra città storica e ciò che ne costituisce il suo intorno. Nel caso di Salemi è particolarmente evidente per la sua stessa struttura geografica.

La seconda è che ogni territorio, se interrogato, rivela corrispondenze tra la sua geografia e la sua storia, di conseguenza, le ragioni di scelte insediative, tracciati e percorsi, modalità costruttive e attività produttive, tutto ciò che l'uomo ha agito scalfendo e incidendo il suolo.

Terza, che nel complesso processo di stratificazioni, cancellazioni, sostituzioni, permangono delle invarianze che, in senso muratoriano, continuano a parlarci del paesaggio originario, come se le pesanti trasformazioni che la storia ha depositato sulla crosta terrestre, per incanto, scomparissero.

Si è evidenziato, infine, come gli interventi antropici succedutisi nel tempo, appartengano a due diverse modalità o atteggiamenti: di tipo "empatico" e di tipo "apatico". Da qui la convinzione che solo dalla comprensione del territorio, nella sua struttura naturale e di supporto alle azioni dell'uomo, può avere inizio la costruzione di una strategia di progetto empatico, mediante la scoperta di permanenze e valenze, materiali e immateriali.

L'imprescindibile relazione tra geografia e storia, presupposto della ricerca, è stata condotta attraverso la realizzazione di modelli ibridi, a differenti scale, che incrociano aspetto orografico e principi insediativi.

Il modello territoriale che disegna la struttura orografica della Valle del Belice evidenzia, attraverso la proiezione di una costellazione luminosa che indica la collocazione dei centri abitati, le relazioni tra la struttura morfologica e antropologica. (fig. 1) E, ancora, i tre modelli alla scala della città, individuano la coerenza tra il disegno degli spazi aperti, i principi insediativi e l'orografia.

Mappe disegnate dalle curve di livello, alla scala territoriale e comunale, descrivono gli intrecci tra la naturalità dei luoghi, e l'artificialità degli in-

sediamenti, storici e recenti. Questa artificialità rivela, tra le stratificazioni discontinue depositate sul territorio, due modalità: l'appropriatezza e l'empatia degli insediamenti più antichi nei riguardi del paesaggio originario; la dissonanza dei segni più recenti, principalmente della ricostruzione post terremoto, che si mostrano sordi alla geografia, al paesaggio e alla cultura dei luoghi.

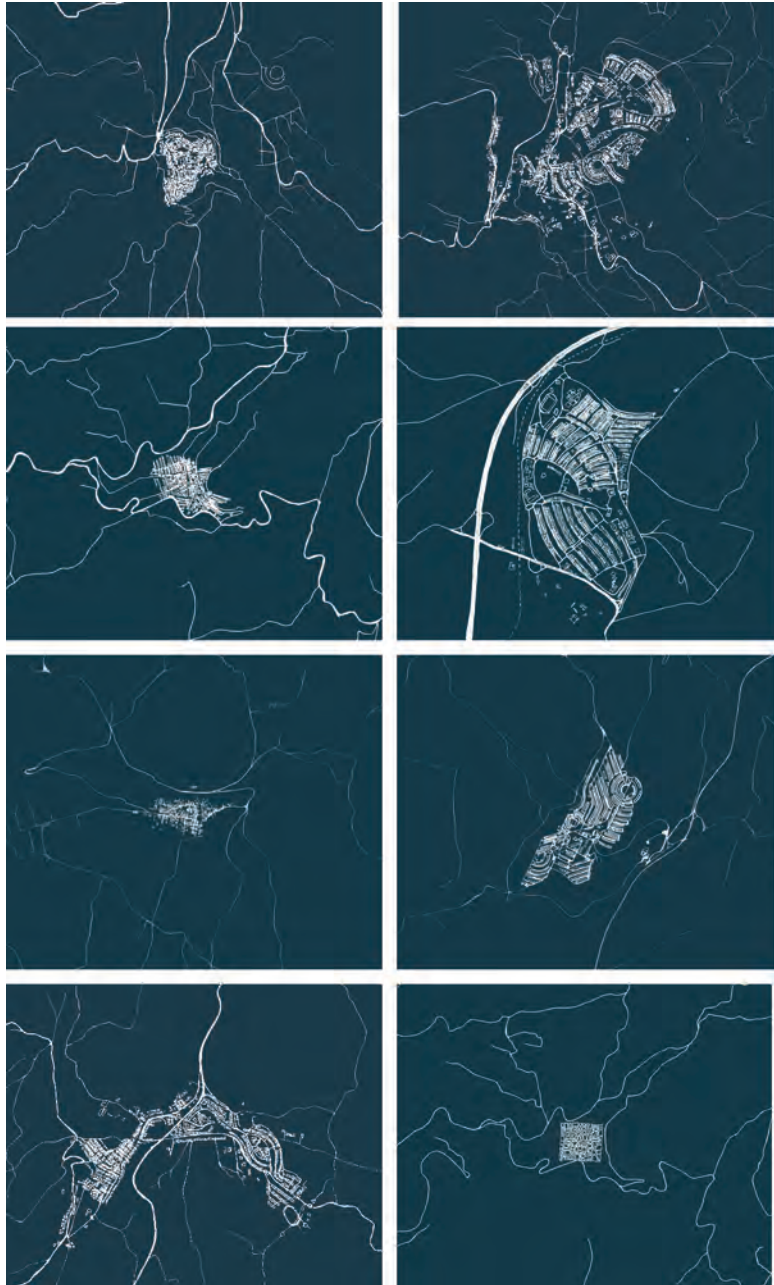
Alla fragilità e delicatezza dei tracciati viari originari, che si snodano flessuosi nel territorio di Salemi e della Valle del Belice si contrappongono, autoritari e ipetrofici, i disegni delle nuove infrastrutture, strade urbane e tangenziali dalle sezioni dilatate che separano ciò che prima era unito.

Ai borghi densi e compatti, che ancora preservano la matrice urbana araba e medievale, parzialmente o totalmente distrutti dal terremoto del 15 gennaio 1968, si sostituiscono inurbamenti ad alto consumo di suolo in assenza di un'idea di centro, gerarchia, di spazio pubblico, e indifferenti alle condizioni ambientali, sociali e culturali. Gli studi morfologici comparativi presentati di seguito, evidenziano le fratture insanabili tra i tracciati dei borghi antichi e quelli delle nuove città, conseguenza di una diplopia che è stata capace di produrre nell'articolato e fragile paesaggio del Belice corpi estranei, privi di misura e relazioni con il territorio (figura 1)

L'indagine si è estesa, successivamente, alla scala urbana. Modelli critici hanno analizzato le caratteristiche morfologiche, la densità, l'unità della struttura urbana, quasi si trattasse di un unico grande manufatto. La chiarezza della struttura antica, che si costruisce attorno al suo punto più alto, occupato dal castello edificato dagli arabi che trasformano Halicya, città degli Elemi, in un ricco e lussureggiante territorio-giardino, è anche oggi ben visibile, antagonista della Salemi nuova, peraltro già avviata a un futuro prossimo di rovina.

A questo proposito, risulta significativa la proposta alternativa sviluppata per la nuova città da Alvaro Siza durante il laboratorio Belice 80, per un modello residenziale originato dal tipo della casa compatta su tre livelli che costituisce la matrice genetica del tessuto residenziale della Salemi antica. Questa cellula che conferisce tonalità e misura all'edifi-





cato arabo si costruisce attorno a corti e vuoti interni, determinando la continuità della cortina muraria e la densità che ne contraddistinguono il tessuto.

Stanze a cielo aperto

Nello scenario odierno, la logica sostenibile per intervenire sul tessuto storico caratterizzato da una elevata quantità di immobili in stato di abbandono, deve mirare, innanzitutto, alla messa in sicurezza e alla rinuncia a ricostruire ciò che versa in condizioni di rovina. Sono piuttosto auspicabili interventi delicati, quasi realizzati in autocostruzione, direzionati alla risignificazione delle rovine mediante il consolidamento e la trasformazione in nuovi luoghi urbani.

La natura empatica di tale atteggiamento, che esclude di realizzare nuove volumetrie, consiste nel pensare a interventi calibrati, di rammen-do e ricucitura delle fragili murature, superfici, essenze arboree e, soprattutto, nel creare una nuova contaminazione tra gli spazi erratici delle strette vie e gli spazi stanziali che fungono da dilatazioni dello spazio pubblico.

Trasformati in giardini murati, sospesi, incassati, stanze a cielo aperto, hortus conclusus o attici del De Beistegui, i lotti urbani occupati da resti di murature tornano a vivere come delicati e misurati spazi urbani che si dilatano improvvisamente lungo gli stretti percorsi del borgo, luoghi di delizia, e di sosta, giardini con ombra, una fontana, un albero, una seduta, dai quali si aprono visuali verso il paesaggio.

Le stanze a cielo aperto sono altresì il prolungamento delle attività da insediare negli edifici adiacenti e oggetto di restauro. Sono spazi catalizzatori e attivatori di nuove attività. Alla funzione residenziale e ricettiva, legata al turismo, si intreccia quella dei laboratori per artisti e artigiani, sul modello dell'antica casa-bottega, mettendo in gioco le attività produttive locali, creando una sinergia tra l'agricoltura, l'artigianato e l'arte, e, ancora tra attori e visitatori esterni.

Dall'attivazione di brani urbani puntuali, selezionati mediante studi e analisi tipo-morfologiche, vengono messe in gioco le relazioni tra vuoti e pieni, tracciati, cambi di quota, relazioni visive. La città si apre verso il

territorio, precedentemente reso invisibile dal labirintico e denso intreccio dei suoi percorsi.

Riabitare Salemi

Il progetto per riabitare Salemi non può, tuttavia, che avere inizio da una riattivazione delle microeconomie locali che intercettino un turismo culturale, dove con il termine cultura si intende anche la cultura materiale del territorio, dai prodotti artigianali a quelli agricoli, dall'archeologia all'arte. Lontana dalla costa e dal turismo balneare Salemi conserva tutto il fascino della storia antica, dagli scavi archeologici di Mokarta e Monte Polizo, alle lotte tra Segesta e Selinunte, dall'avvento degli arabi, al passaggio di Giuseppe Garibaldi diretto a Calatafimi. Le tradizioni, come quella dei pani devozionali e dell'artigianato, dimostrano quanto quella di Salemi sia storicamente una cultura libera che può rigenerarsi attraverso azioni semplici e complesse al tempo stesso.

E tale avvio non può che considerare l'accoglienza come aspetto da potenziare attraverso la rimessa in gioco e la valorizzazione del patrimonio esistente, patrimonio materiale immateriale, che è dato dalla cultura che in essa è incorporato.

L'accoglienza come valore di condivisione e inclusione, costituisce la potenzialità per attivare un turismo sostenibile e per affrontare sinergicamente le problematiche, comuni a molti borghi delle aree interne del paese: sviluppo sociale, economico e culturale delle comunità locali, gli aspetti legati alla tutela del territorio, come il rischio idrogeologico e le politiche di sostegno alle attività agricole e artigianali.

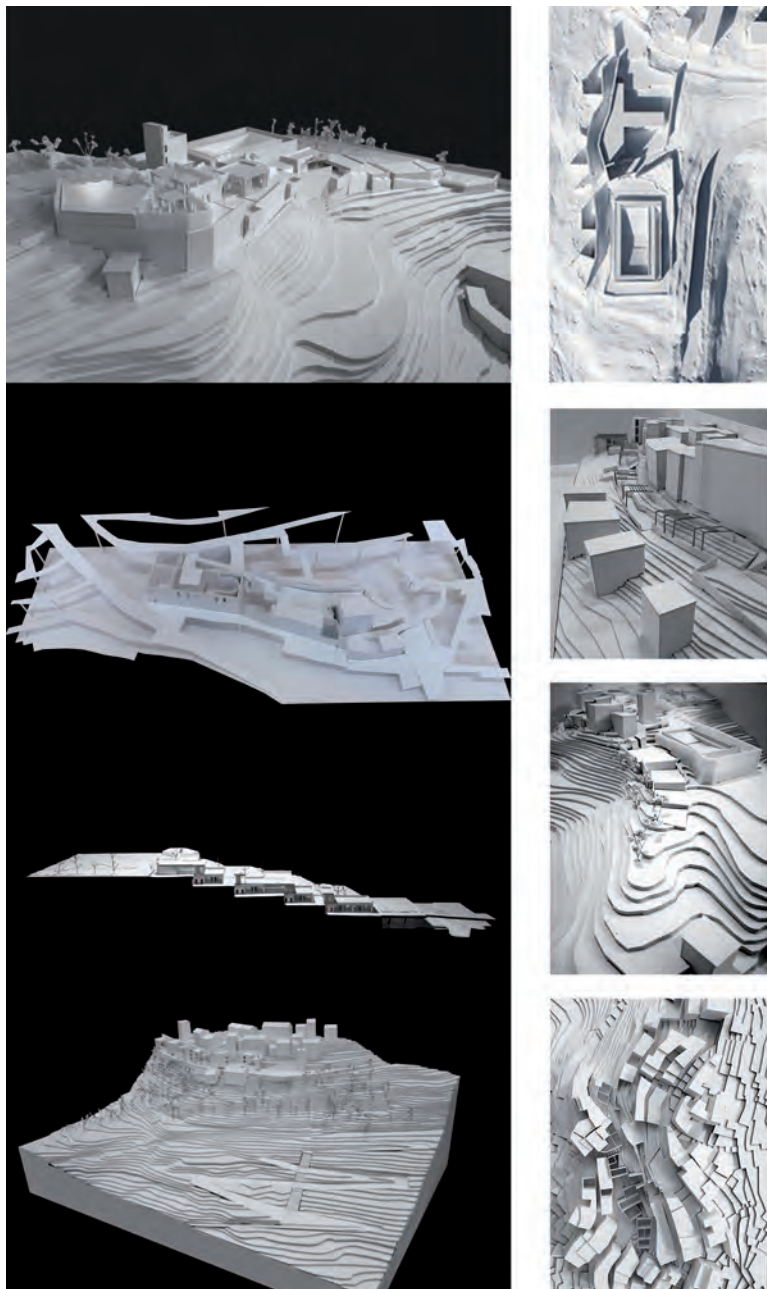
Note

¹ "L'arte contemporanea sarà così l'archeologia del futuro, assicurerà la continuità dello spirito di rigenerazione dell'uomo e della società. Perché attorno al lavoro degli artisti sorgano le botteghe degli artigiani, i laboratori dei preziosi ricami e tessitura, delle forme e degli oggetti d'uso quotidiano, dallo zofolodelmpastore alle luminarie delle feste", in Ludovico Corrao, *Il sogno mediterraneo*, Ernesto Di Lorenzo, Alcamo, 2017, p. 317

² Pierre-Alain Corest, *Salemi e il suo territorio*, in Casabella n. 536, giugno 1987, pp. 18-31

³ George Simmel, *Le rovine*, in Saggi sul paesaggio, Roma 2006, pp. 70-81.





Didascalie

Fig. 1 In alto a sinistra: Valle del Belice modello morfologico 1:50.00 con l'individuazione dei centri storici dei borghi, realizzato dagli studenti di Wave 2018, prof. R. Albiero

In alto a destra: modello ibrido di Salemi 1:1000 con la stratificazione della morfologia del costruito proiettata sulla struttura orografica, realizzato dagli studenti di Wave 2018, prof. R. Albiero

In basso a sinistra: modello morfologico degli spazi aperti di Salemi 1:1000, realizzato dagli studenti di Wave 2018, prof. R. Albiero

In basso a destra: modello ibrido morfologico di Salemi 1: 500 con i progetti degli studenti di Wave 2018, curve di livello e spazi aperti

Fig. 2 Dall'alto: ridisegno dei tracciati di Salemi vecchia e nuova; ridisegno dei tracciati di Gibellina vecchia e nuova; ridisegno dei tracciati di Poggioreale vecchia e nuova; ridisegno dei tracciati di Vita vecchia e nuova (a sinistra) e Cretto di Burri (a destra)

Fig. 3 A sinistra: immagini di rovine nel centro storico di Salemi. A destra: modelli 1:500 dei progetti per il centro storico di Salemi realizzati dagli studenti di Wave 2018

Fig. 4 Modelli 1:200 dei progetti per il centro storico di Salemi realizzati dagli studenti dell'Atelier di Sostenibilità ambientale, proff. R. Albiero, G. Mucelli, C. Tambani, a.a. 2018-2019

Bibliografia

Albiero R., Coccia L., "Abitare il recinto", Roma 2008

Augé, M., "Rovine e macerie. Il senso del tempo", Torino 2004

Goethe, J.W., "Viaggio in Sicilia", Palermo 2008

Nicolin, P., "Dopo il terremoto", Quaderni di Lotus, Milano 1983

Simmel, G., "Le rovine", in Saggi sul paesaggio, Roma 2006

Venezia, F., Jodice, M., "Salemi e il suo territorio", Milano, 1984

Pierre-Alain Coress, "Salemi e il suo territorio", in Casabella n. 536, giugno 1987

"Quaderno di Montevago", introduzione di Leonardo Sciascia, Assemblée Regionale Siciliana, 1968

Ludovico Corrao, "Il sogno mediterraneo", Ernesto Di Lorenzo, Alcamo, 2017

Microcosmi: la *digital fabrication* per il *site-specific*.

Luigiemanuele Amabile

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 14, luigiemanuele.amabile@unina.it

Le nuove tecnologie digitali si sono imposte nel campo dell'architettura come diffusi strumenti di supporto alla progettazione, sia per il progetto del nuovo che per possibili interventi sul patrimonio costruito. In tale contesto, è stata avviata una riflessione sul ruolo che questi possono assumere nel processo progettuale attraverso una serie di sperimentazioni didattiche¹ che provino a coniugare la ricerca di specifiche qualità architettoniche – rintracciabili in quell'ambiente costruito che condensa innumerevoli storie, aspirazioni ed esigenze degli uomini che li abitano – con l'utilizzo di nuovi strumenti come la stampa 3D del calcestruzzo. Campo d'azione scelto per mettere in pratica tali sperimentazioni è un piccolo borgo nel cuore del Cilento, Moio della Civitella; un *microcosmo* composto di plurime narrazioni che si sono fatte forma fisica nel tessuto urbano che tuttora riflette i segni del lavoro, dello stare in comunità, del vivere insieme. Azioni primordiali, che si stratificano identiche nel corso dei secoli e che trovano senso in una ricerca di bellezza del quotidiano, modellano lo spazio adattandolo ai ritmi lenti di una vita legata alla terra, fatta di consuetudini ripetute, di cura degli spazi dove trascorrere la propria esistenza, che si adattano e si modificano al cambiare delle stagioni. Modi consolidati di un radicarsi a un contesto culturale e ambientale che dalla natura lussureggiante alla dura pietra mette in evidenza tutta la sua fragilità: il rapido spopolamento avvenuto negli scorsi decenni ha portato ad un progressivo abbandono del patrimonio storico, che ha corrisposto ad una inesorabile perdita di valori comunitari. Le esperienze proposte vanno nella direzione opposta: progettare modificazioni di alcuni spazi del borgo per riattivare storie. Luoghi dimenticati in attesa di essere riabitati.

Gli strumenti digitali per il *site-specific*

La stampa tridimensionale, i software generativi, le nuove tecniche di trattamento dei materiali e, in generale, l'attuale cambiamento nei modi della produzione, hanno mostrato effetti significativi sul pensiero progettuale tradizionalmente inteso, dimostrandosi talvolta di difficile interrelazione con alcune pratiche consolidate del *fare architettura*. Architetti e teorici che si sono occupati di questi temi hanno infatti messo in evidenza le difficoltà di una progettazione interamente digitalizzata, sostenendo che l'esperienza, l'esercizio e l'impegno profuso in una determinata attività sono modalità di

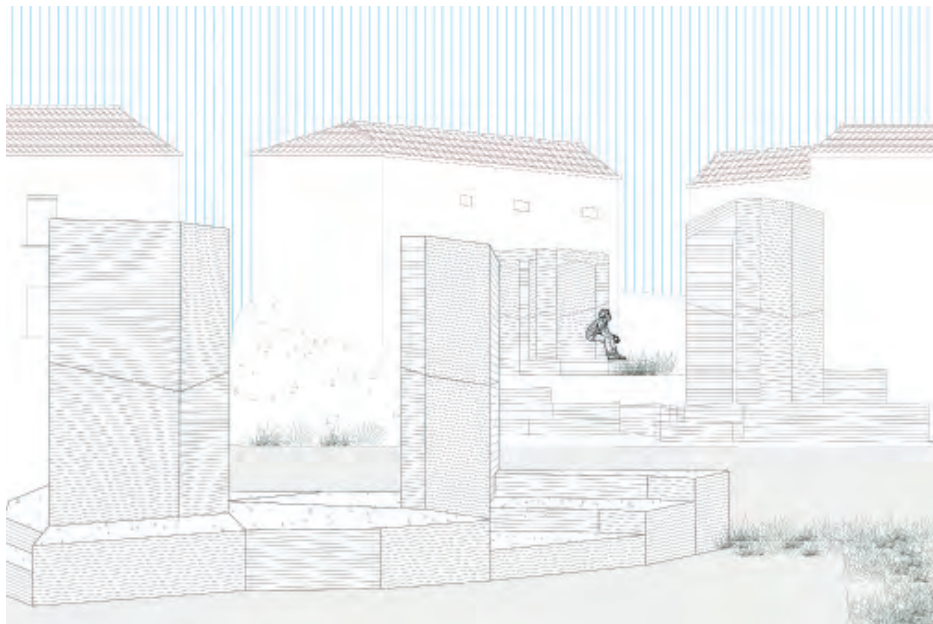
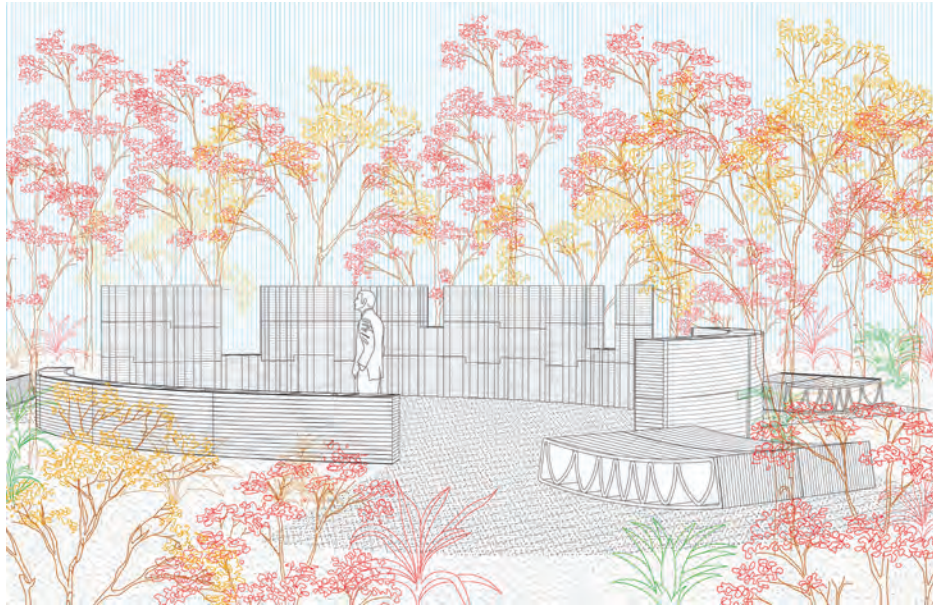
acquisizione di conoscenza e di trasmissione di un sapere architettonico in grado di agire sull'ambiente costruito riuscendo a far convivere il patrimonio che abbiamo ereditato con le necessarie modificazioni atte ad accogliere le mutate esigenze dell'uomo. L'accorciarsi della distanza tra l'atto del pensiero architettonico e la sua realizzazione e verifica immediata da un lato implica una chiara velocizzazione del procedimento di *trial and error*, dall'altro materializza un certo distacco tra *chi fa e ciò che produce*: la mediazione dovuta al tempo lento del disegno a matita, ad esempio, o di quello impiegato nella costruzione di un modello fisico hanno effetto sul tipo di riflessione architettonica esito di tale processo. Sostiene Richard Sennett: "ogni intervento comporta meno conseguenze che se fosse fatto sulla carta [...] dunque ci si riflette sopra con minore attenzione"². Progettare al computer permette di mettere a sistema una serie di variabili anche molto complesse che non sono tuttavia in grado di prendere in piena considerazione le infinite piccole modificazioni che, invece, si riescono a percepire attraverso un'adeguata esperienza del luogo; tutte le microstorie, appunto, che concorrono all'immenso patrimonio che abbiamo ereditato. Ciò è ancora più vero per realtà particolarmente stratificate ed in contesti fragili. "Surrogando l'esperienza tattile" – continua Sennett - la simulazione al computer tende a "nascondere i problemi", applicando una "rimozione delle difficoltà", deresponsabilizzando l'architetto nei confronti del complesso sistema di valori e di significati da affrontare di volta in volta con sguardo approfondito. Provando a ricongiungere le facoltà immaginative dell'architetto - pratica indissolubilmente legata all'attività manuale - con ciò che le tecnologie digitali ci mettono a disposizione può aprire uno spiraglio in quella che nel campo del progetto d'architettura potremmo assimilare una *singolarità tecnologica* - il vertiginoso progredire dello sviluppo tecnologico fino a un punto in cui esso non è più controllabile dagli esseri umani. La collaborazione tra la fabbricazione digitale e la manualità artigianale può permetterci di riscoprire i caratteri di di quelle *architetture senza nome* che costituiscono il nostro patrimonio costruito nella loro capacità di materializzare attraverso pietre e mattoni le aspirazioni degli uomini che ancora le abitano, costruendo un paesaggio fisico che si è fatto paesaggio di culture e valori tramandati da generazione in generazione.

Nuovi spazi per Moio della Civitella

A partire da queste nuove e mutate influenze nel momento del progetto nelle sperimentazioni presentate si è provato a tenere in insieme il lavoro in continuità con un contesto stratificato con precise esigenze tecnico-costruttive dovute all'utilizzo della tecnologia della stampa 3D applicata al calcestruzzo. Utilizzare questo strumento ha rappresentato un pretesto per ragionare su diverse modalità operative nello spazio limite fra natura e costruito, nella specificità di un contesto semi-rurale come quello di Moio della Civitella, dove inserire in precisi punti una serie di microarchitetture *site-specific* in grado di ridefinire e restituire senso a luoghi dal grande potenziale ma poco utilizzati, ricostruendo quel possibile intreccio di azioni quotidiane in grado di legare comunità. Layer dopo layer, le potenzialità dello strumento digitale sono state messe alla prova esplorando la potenziale relazione fra struttura fisica e dimensionale dei diversi blocchi e proprietà materiche: la texture prodotta dalla stratificazione del materiale stampato, le possibili combinazioni cromatiche, l'inserimento di additivi di diversa natura. Dopo una serie di approfonditi sopralluoghi in cui sono state raccolte fotografie ed effettuati rilievi, il processo progettuale è stato avviato a partire dalla costruzione di un piccolo archivio di referenze che rappresentassero diversi modi di approcciare la dimensione esperienziale del progetto; da spazi destinati al passaggio e alla contemplazione, a luoghi che sembrano essere emersi dalla stessa materia di cui è fatto il paesaggio naturale in cui si inseriscono. Studiare e ridisegnare questi progetti ha rappresentato un momento di necessario apprendimento di quell'intrinseca capacità dell'architettura di manifestarsi anche se non possiede utilità: senza l'immediata percezione del loro possibile utilizzo, queste architetture trovano senso nel loro farsi spazio, invitando chi le attraversa a stare, a sentirsi protetto, a prestare attenzione, ad esperire. I punti su cui si è scelto di intervenire sono rappresentativi di tre diversi tipi di paesaggio che circonda il borgo: i Giardini Torrusio al centro di Pellare, frazione di Moio; l'area di accesso agli importanti scavi archeologici sulla collina della Civitella; La Forgia, un piccolo lotto abbandonato nel denso centro storico. Tre progetti, tre luoghi da riattivare. Ricavati su una serie di quote degradanti che aprono la vista dalla piccola frazione di Pellare sulle colline che circondano il borgo, i Giardini Torrusio definiscono una parti-

colare condizione urbana: la presenza di una natura addomesticata in un contesto semi-rurale. La proposta di progetto prova a restituire significato ad uno spazio in disuso con l'inserimento di nuovi elementi a comporre un muro abitato con cui ripopolare i giardini attivando una serie di usi potenziali. Realizzato in blocchi di calcestruzzo stampato incastrati fra loro in modi diversi, a volte a formare dei piani o sedute, a volte sovrapponendosi e diventare una scala, il muro si fa sfondo di una condizione che da marginale diventa generatrice di nuove qualità: un invito allo stare, ad attivamente vivere spazi che generino un rinnovato senso di comunità, dove fermare lo scorrere del tempo, osservando il paesaggio. Una nuova micro-infrastruttura i cui blocchi singoli vengono poi montati fra loro a formare un volume continuo, monolitico, intrinsecamente legato alle pietre su cui si poggia. Il progetto proposto per lo spazio d'accesso agli scavi archeologici della Civitella prova invece a strutturare due nuove stanze su due quote diverse del sito, l'accesso vero e proprio e, più in basso, la terrazza sul parco. La natura lussureggiante del sito fa da barriera verso il paesaggio che a perdita d'occhio circonda la collina, mentre gli alti castagni lasciano intravedere l'orizzonte nascosto a metà, lasciando filtrare la luce del sole in una sorta di recinto alberato. Con un gesto chiaro vengono circoscritti luoghi e segnati spazi attraverso pareti di diversa altezza e colore come margini in grado di accogliere possibili e molteplici usi, formando soglie immateriali da varcare per sentirsi protetti. Caratterizzate dalla sovrapposizione e l'incastro di un unico elemento stampato in calcestruzzo, le pareti presentano diverse consistenze materiche e cromatiche; sperimentazioni ottenibili attraverso l'aggiunta di additivi alla miscela utilizzata. Il terzo sito, la Forgia, un piccolo lotto nel cuore di Moio, si trova nella straordinaria condizione di tassello mancante nella struttura urbana, mai più ricostruito dopo i crolli che l'hanno liberato. Le differenti quote, la possibilità di riguardare il paesaggio e l'imponente masso granitico segnano il sito, rappresentando temi con cui confrontarsi nel processo progettuale. Tre nuove piccole stanze si sovrappongono su tre diverse quote del lotto a formare una costellazione di esperienze diversificate a seconda del trascorrere del tempo; luoghi dove raccogliersi d'estate, dove ripararsi d'inverno, luoghi dello stare insieme in una nuova centralità, ricostruendo relazioni tra parti ormai distanti. Il sistema costruttivo è basato su





una serie di incastri diversificati per le diverse parti e le diverse intenzioni; le inclinazioni e le geometrie dei diversi componenti indirizzano viste, invitano ad attraversare spazi, permettono la risalita lungo il sito.

Sfruttando le potenzialità della stampa 3D, tali sperimentazioni hanno provato a dimostrare possibili modalità di interazione fra l'esperienza e la conoscenza di un luogo fortemente stratificato, attività guidate da uno sguardo attento a cogliere aspetti essenziali al processo progettuale e legate a modalità di osservazione tipiche dell'architetto, e l'utilizzo di nuove tecnologie per la costruzione *site-specific*; attività che spesso confliggono in favore di una conservazione dello status quo, o della produzione di oggetti percepiti come corpi estranei al tessuto consolidato del patrimonio costruito. Le particolari qualità paesaggistiche, la presenza di importanti resti archeologici e la possibilità di far ripartire processi di concreta rigenerazione del piccolo centro di Moio hanno quindi rappresentato gli elementi fondamentali dei diversi progetti: riattivare luoghi come microcosmi in cui tornare a riconoscersi.

Note

¹ Si fa riferimento a progetti sviluppati come Tesi di Laurea Triennale in Progettazione Architettonica, a.a. 2018/2019, relatore: Alberto Calderoni, correlatori: Luigiemanuele Amabile, Marianna Ascolese e Vanna Cestarello, Corso di Laurea Triennale in Scienze dell'Architettura, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli "Federico II". Le sperimentazioni sono state avviate nel Comune di Moio della Civitella (SA) con cui il DiARC ha stipulato un accordo di collaborazione scientifica, responsabile scientifico: prof. arch. Ferruccio Izzo.

² Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 47-49

Didascalie

Fig. 1: I Giardini Torrusio, progetto di Antonella Papa e Lorenza Verde.

Fig. 2: L'accesso agli scavi della Civitella, progetto di Andrea Amendola e Camilla Iavazzo.

Fig. 3: La Forgia, progetto di Cristina Avallone e Beatrice Barone.

Bibliografia

Christian Norberg-Schulz (1979), *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Mondadori Electa.

Ernesto Nathan Rogers (1958), *Esperienza dell'Architettura*, Torino, Einaudi

Richard Sennett (2008), *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press.

Peter Zumthor (2003), *Pensare Architettura*, Milano, Mondadori Electa.

Tra storia e regolamento edilizio, tra immaginario e riuso, la sfida della montagna al ripopolamento

Michele Francesco Barale

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, dottore di ricerca, ICAR 14, michele.barale@polito.it

Margherita Valcanover

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, dottoranda, ICAR 14, indirizzo e-mail.

Le aree interne rappresentano i tre quinti del territorio italiano, in cui vive meno di un quarto della popolazione nazionale. La bassa densità e la disponibilità di un ingente patrimonio edilizio non sono gli unici ma i principali fattori attrattivi per i nuovi *highlanders*. Sebbene non si possa archiviare la pagina dei fenomeni relativi allo spopolamento, giacché il saldo demografico risulta generalmente ancora negativo con l'invecchiamento della popolazione che rimane un tema centrale, è indubbio¹ che si stiano consolidando dei fenomeni inversi, ovvero di ritorni, più o meno spontanei, verso le cosiddette "zone interne", le "terre alte", i "territori fragili". Fenomeni caratterizzati, dal punto di vista disciplinare dell'architettura, dal riutilizzo del patrimonio architettonico: un'appropriazione spaziale di fatto nuova nella storia delle aree marginali, le Alpi in questo caso. Operare sul tessuto esistente, e nella fattispecie dei territori montani su insediamenti di piccole dimensioni riccamente distribuiti sui versanti alpini e prealpini, richiede un ripensamento procedurale e progettuale. Da una parte serve un progetto multiscale, architettonico e urbano che prenda le mosse da uno studio approfondito della storia e delle sue dinamiche. Dall'altra sarebbe necessario che i regolamenti edilizi, orientati verso una codificazione unitaria, non dimenticassero le specificità dei contesti montani.

Se consideriamo vero che il filo su cui si gioca la partita del futuro per questi territori si colloca tra l'identità locale, la complessità e uno sguardo contemporaneo (Camanni 2003), comprendere come si possa gestire uno scenario di ritorno alle terre alte forse acuito dal mutamento climatico è di importanza primaria e probabilmente anche urgente.

Vi sono alcuni esempi che hanno raggiunto un'inversione di tendenza nel trend negativo delle dinamiche di spopolamento. Casi certamente non modellizzabili, ma che permettono una riflessione importante circa il collegamento che esiste tra architettura e ripopolamento. Questo intervento si pone quindi l'obiettivo di ricostruire quel fil rouge che, attraverso la narrazione di due casi virtuosi di recupero edilizio e dinamiche di popolamento, permette una riflessione importante, se non decisiva, di buone pratiche che hanno vinto, a nostro giudizio, la sfida che i territori marginali pongono. Una sfida che si gioca sul filo di lama dell'identità

territoriale, paesaggistica e culturale, contaminata anche dall'abitare contemporaneo. A fare da contraltare, rimane invece aperta la sfida avanzata a livello amministrativo sulla progettazione e sulla gestione di tali interventi: come cioè quelli che sono processi avviati in modo spontaneo e autonomo possano essere formalizzati e tradotti in strumenti (urbanistici) normativi.

La riflessione proposta nasce nel quadro delle esperienze di ricerca dei due autori, quale confronto su temi comuni inerenti i ritorni alla montagna² e lo studio dei regolamenti edilizi³.

Ostana e Topolò costituiscono due situazioni emblematiche, ai margini opposti dell'arco alpino, che tuttavia presentano tratti comuni talmente forti da suggerire forse una via per riflettere su quali scenari si potrebbero prospettare nelle aree interne. In entrambi i casi, infatti, è stata condotta una analisi e sistematizzazione dei caratteri insediativi e tipologici. I punti salienti comuni sono: uno studio in autonomia della consistenza materica dell'insediamento, condotto in modo indipendente/autonomo da progettisti. Stesura di una sintesi (tipologica?) che diventa riferimento culturale per ogni successivo intervento. Nel Comune di Ostana, questo studio assume le connotazioni normative di un regolamento edilizio, mentre a Topolò rimane uno strumento non istituzionalizzato. Ostana e Topolò rappresentano in ultimo due fasi di un medesimo processo virtuoso di rigenerazione su base culturale, che è la traduzione in strumenti urbanistici delle istanze estratte dall'analisi e sistematizzazione del tessuto edilizio costruito locale.

Ostana (CN). Dalla conoscenza dell'esistente al Regolamento edilizio (2010)

Ostana è un piccolo Comune piemontese della Valle Po, oggetto di una significativa contrazione demografica che ha ridotto il migliaio di abitanti di fine Ottocento ai 5 degli anni '80, invertendo questa dinamica portandoli a 81 unità residenti attuali. La storia della rigenerazione architettonica, culturale e sociale che fa di Ostana un esempio riconosciuto e pubblicato nasce dal fondamentale incontro di due persone: da quello che è stato il sindaco per cinque mandati, tra il 1985 e il 2019, Giacomo Lombardo, e un architetto, Renato Maurino, che ha studiato profondamente il patrimonio

architettonico vernacolare locale.

Ad inizio degli anni '80 ci si era resi conto che il tentativo per far sì che Ostana potesse ritornare ad essere un paese a tutti gli effetti si poteva giocare su un nuovo senso di identità, che si raggiungeva attraverso la facies materica e un programma di attività che

È in questo contesto che a partire dal 1984 viene elaborata la prima versione del Regolamento edilizio, poi integrato e ampliato nella versione vigente (2010) grazie al contributo di un team di progettisti coordinati dal Politecnico di Torino. Regolamento che ha saputo guidare con attenzione gli interventi che a partire dagli anni Ottanta hanno interessato soprattutto le residenze private, attraverso un'elaborata sintesi dei caratteri edilizi, tipologici e tecnologici, estratti dallo studio di Maurino e trasformati in strumenti operativi quali sono le norme morfologiche e tecnologiche del Regolamento edilizio. L'articolo 33 "Inserimento ambientale delle costruzioni" contiene una ricca tassonomia che, operando per elementi architettonici (aperture, volte, solai, tetti...) e urbani (terrazzamenti, parcheggi, sistemazioni a verde, scale esterne, recinzioni...), va a disciplinare ogni aspetto edilizio su cui intervenire. Le prescrizioni sono di carattere qualitativo, talvolta quantitativo, e mirano a preservare lo status quo dell'esistente, senza tuttavia negare o precludere interventi fortemente contemporanei e riconoscibili sull'esistente: emblematico è il caso delle aperture, in cui si salvaguarda la mancanza di allineamento e di simmetria tipica della costruzione non progettata avvenuta per accorpamenti successivi⁴, contemplando al tempo stesso possibili aperture di grandi dimensioni qualora «sussistano le condizioni per realizzare tale operazione senza recare pregiudizio all'organica armonizzazione del contesto architettonico e ambientale». Il Regolamento che ne deriva assume le caratteristiche di un codice progettuale, un *design code* (Carmona e Giordano 2012), volto alla realizzazione di un insediamento connotato da un carattere architettonico e urbano ben determinato a priori.

Topolò-Topolove (UD). Dalla conoscenza dell'esistente al PSR (2000)

Topolò, in quanto frazione del Comune di Grimacco, non possiede un proprio regolamento edilizio. Tuttavia, la lettura e analisi del patrimonio

architettonico vernacolare condotta nel corso degli anni '80 da Renzo Rucli ha permesso di ricostruire l'evoluzione storica delle tipologie edilizie locali. Sono stati definiti i caratteri tipologici e materici dell'architettura che hanno prodotto un bagaglio conoscitivo miliare che è stato codificato, sistematizzato e pubblicato (Gariup 1994). Dopo il terremoto del 1976 gli edifici danneggiati venivano ristrutturati applicando all'estradosso delle murature reti metalliche di rinforzo e successivamente intonacate, provocando una perdita della riconoscibilità dell'architettura locale. La Regione Friuli, consapevole di questo, promulgò la famosa Legge regionale 20 giugno 1977, n. 30⁵, al cui interno si trova un articolo fondamentale, l'ottavo. Con questo articolo si istituiscono delle commissioni di architetti locali che hanno il compito di redigere un inventario degli edifici di valore storico-identitario da salvaguardare. Ed è grazie a questa legge che a Topolò Renzo Rucli e altri collaboratori possono cominciare la loro opera di restauro applicando la conoscenza acquisita con gli studi preliminari. Ma nella storia di Topolò, nel 2000, è stato fondamentale anche un bando europeo PSR all'interno di una strategia regionale per il rilancio delle attività ricettive collegate al patrimonio rurale. Per accedere a questo bando, che finanziava quasi totalmente gli interventi, bisognava però presentare un progetto di recupero rispettoso delle preesistenze. Con un gran lavoro di concertazione generale si è creata una sinergia tra l'arch. Rucli e i privati, fattisi nel frattempo convinti della necessità di procedere con dei restauri che conservassero una sorta di identità locale, convinzione maturata grazie ai primi restauri già posti in essere dall'architetto in alcuni edifici di Topolò. Renzo Rucli, grazie al precedente lavoro di tipologizzazione⁶ del patrimonio, ha così potuto mantenere la riconoscibilità dei caratteri locali, ma con un'innovazione: proprio allora si sperimentavano per le prime volte le infiltrazioni di cemento che permettevano il consolidamento della struttura senza incidere significativamente sulle facciate, conservando ancora la cultura costruttiva originaria: intonaci, partizioni orizzontali esterne ecc.. È stato così possibile risanare strutturalmente il patrimonio senza modificare la facies originaria. Rucli ha lavorato sulla tipologia vernacolare, sulla matericità delle costruzioni e sull'innovazione tecnologica.





Conclusioni e considerazioni

Pur con differenti esiti in termini di strumenti urbanistici, i due casi di Ostana e Topolò presentano tratti comuni forti: la realizzazione di uno studio sistematico della consistenza tipologica, tecnologica e materica del tessuto edilizio a opera di un architetto, vale a dire di una figura professionale in grado di decodificare il linguaggio dell'esistente e tradurlo in strumenti di intervento sull'esistente e nella produzione di nuova architettura. In entrambi i casi si tratta di studi condotti in modo spontaneo e autonomo, che hanno svolto il ruolo di base per successive azioni amministrative e politiche su cui innestare interventi di riuso dell'esistente.

Riflettendo sul significato contemporaneo di paesaggio alpino, soprattutto tenendo in considerazione le forze tra loro antitetiche che spingono ad abitare la montagna, Michael Jakob ha recentemente puntualizzato che «il valore delle Alpi in quanto patrimonio dipende anche e soprattutto dal patrimonio ancora da costruire» (Jakob 2019). Ed è quanto dimostrano, confermando l'affermazione del paesaggista elvetico, i due casi di Ostana e di Topolò: l'immagine contemporanea dell'insediamento, caratterizzato da una forte identità, risiede nell'integrazione tra il patrimonio esistente e il nuovo costruito. Attualizzando ad oggi l'affermazione di Jakob, il valore di Ostana e Topolò in quanto patrimonio consiste nella capacità di gestire correttamente l'edilizia che verrà realizzata, cioè di progettare, (letteralmente gettare in avanti) quelle regole che garantiscano una pari tutela dei principi di armonia e integrazione finora ricercati e applicati. Questo compito è assolto, nel caso di Ostana in forma esplicita e istituzionalizzata, dal regolamento edilizio. Sul quale tuttavia grava l'aggiornamento imperativo a recepire l'uniformazione nazionale del Regolamento Edilizio Tipo; regolamento che una parte della critica tecnica vorrebbe uniforme non solo nelle definizioni, ma anche negli aspetti procedurali e qualitativi. Come garantire quindi che il metodo virtuoso sperimentato a Ostana e Topolò possa essere replicato, se poi gli strumenti urbanistici ad esso dedicati si muovono verso una stesura generalista? Forse, rifuggendo proprio questo orizzonte, e rivendicando con energia la necessità di possedere codici che siano elaborati a

partire dalla conoscenza materica del costruito per essere applicati nel medesimo contesto.

Per concludere, se comprendiamo nel concetto di patrimonio anche ciò che deve essere ancora realizzato (Jakob 2019), è dunque necessario produrre un'accezione aggiornata e contemporanea del termine patrimonio? Forse se accettiamo che i regolamenti edilizi, responsabili della produzione del patrimonio futuro, possano fondarsi sulla conoscenza consapevole del patrimonio esistente, allora si potrebbe affermare che l'urgenza maggiore risieda nell'elaborazione di norme progettuali e contestualizzate capaci di garantire la reiterazione di tale patrimonio.

Note

¹ La letteratura sui ritorni è molto vasta, qui si fa riferimento principalmente a quello che è il caposaldo per il settore disciplinare in cui si inserisce questa ricerca, ovvero "Nuovi montanari" (Corrado 2014)

² Margherita Valcanover, PhD student presso il Politecnico di Torino, XXXIII ciclo. "Abbandoni e ritorni: una narrazione del riuso del patrimonio architettonico montano alpino", Building the Alps, Tutor: Antonio De Rossi.

³ Michele F. Barale, giornalista e PhD in 'Architettura, Storia e Progetto' al Politecnico di Torino, XXXI ciclo. "Servitù di forma. Proprietà e regole urbane del costruire in una prospettiva comparata", 2019. Tutor: Matteo Robiglio.

⁴ «La situazione di fatto delle aperture deve essere accettata anche quando queste si trovano in posizioni inconsuete rispetto agli ambienti della nuova distribuzione interna [...] derivando da queste condizioni l'incentivo a creare soluzioni innovative. [...] Soprattutto non devono ipotizzarsi modifiche finalizzate a unificare dimensioni o a creare allineamenti, condizioni che riducono edifici pieni di carattere a brutte copie di villini anonimi» (Regolamento edilizio 2010:art.33)

⁵ <https://lexview-int.regione.fvg.it/fontinormative/xml/xmllex.aspx?anno=1977&legge=307>

⁶ Sull'appropriatezza dell'uso del termine 'tipologia' si dovrebbe aprire un dibattito. L'autore considera il termine tipologia un'accezione che si approssima al termine morfologia.

Didascalie

Fig. 1: Ostana, veduta d'insieme

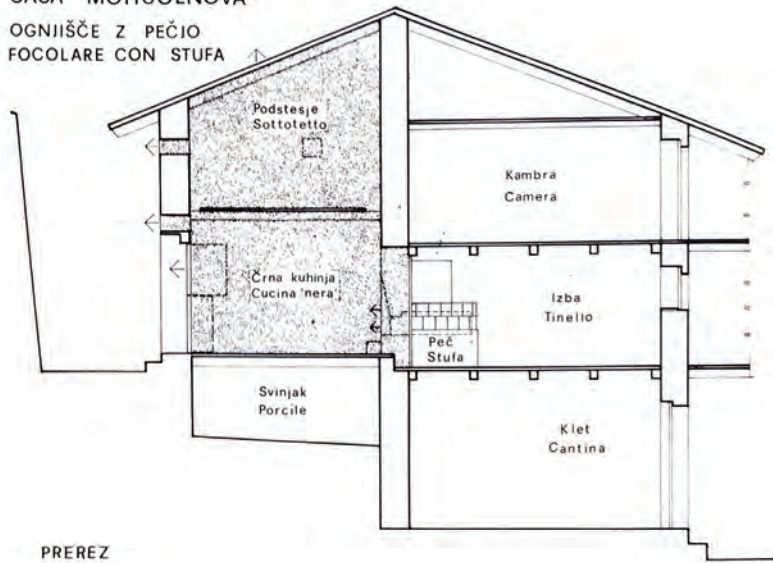
Fig. 2: Ostana, dettaglio delle costruzioni recenti e dei restauri

Fig. 3: Topolò, scorcio sulla parte restaurata

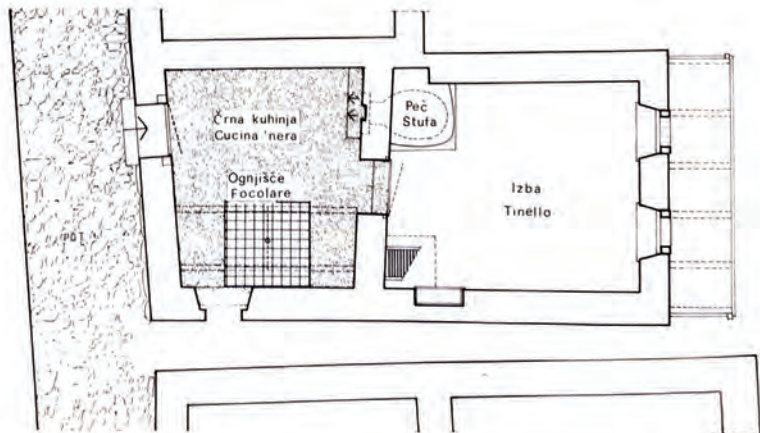
Fig. 4: Topolò, disegni estratti dal lavoro di studio di Gariup-Rucli



HIŠA MOHUOLNOVA
CASA MOHUOLNOVA
OGNJIŠČE Z PEČJO
FOCOLARE CON STUFA



PREREZ
SEZIONE



TLORIS
PIANTA

Bibliografia

- Matthew, Carmona, Valentina, Giordano (2012), *Design Coding. Diffusion of practice in England*, London, Urban Design Group
- Federica, Corrado, Alberto, Di Gioia, Maurizio, Dematteis (2014), *Nuovi montanari. Abitare le alpi nel XXI secolo*, Milano, FrancoAngeli.
- Massimo, Crotti (2016), "Valorizzare i borghi alpini: il caso di Oстана in Valle Po", in Davide, Del Curto, Roberto, Dini, Giacomo, Menini (a cura di), *Alpi Architettura Patrimonio*, Milano, Mimesis.
- Antonio, De Rossi (2017), *La costruzione delle Alpi (1917-2017)*, Roma, Donzelli editore.
- Antonio, De Rossi, Roberto, Dini (2012), *Architettura alpina contemporanea*, Torino, Priuli & Verlucca.
- Mario, Gariup, Renzo, Gariup, Renzo, Rucli (1994). *Topolò. Topolove. Racconto sulle origini di un paese delle Valli del Natisone*. Liessa.
- Michael, Jakob (2019). "Il paesaggio alpino in quanto oggetto patrimoniale", in *ArchAlp*, n°2ns, giugno 2019, pp 35-41.
- Stefano, Moroni, (2010), "Rethinking the theory and practice of land-use regulation: Towards nomocracy", *Planning Theory* 9 (2): 137-55, <https://doi.org/10.1177/1473095209357868>.
- (2016) "Intesa, ai sensi dell'articolo 8, comma 6, della legge 5 giugno 2003 n. 131, tra il Governo, le Regioni e i Comuni concernente l'adozione del regolamento edilizio-tipo, di cui all'art. 4, comma 1-sexies del D.P.R. 6 giugno 2001, n. 380", in *Gazzetta Ufficiale*, n. 268, 16 novembre 2016.
- Comune di Oстана (2010) *Regolamento edilizio*

Ri-Comporre i luoghi minori Lessico sintassi del dizionario logico

Enrico Bascherini

Università di Pisa, DESTeC - Dipartimento di Ingegneria dell'Energia Sistemi Territorio e Costruzioni, docente a contratto, ICAR 14, studiobascherini@gmail.com

La città storica, le concrezioni minori come i borghi ed i nuclei proto-urbani, sono da sempre generati da leggi e regole, ovvero atteggiamenti spontanei, che legano territori ed architetture. A diverse scale sistemiche, gli insediamenti minori sono sempre leggibili nelle componenti antropiche, dal territorio al vocabolo architettonico.

Oggi, più che nel passato, siamo chiamati a ricostruire insediamenti minori e la disciplina urbanistica non può essere disgiunta dal progetto architettonico e viceversa. Sono molti gli sconfinamenti linguistici nel campo architettonico che esprimono benissimo le criticità e valori della città storica in senso urbano. Concrezioni antropiche di impianto, formazioni urbane, esempi tipologici e dettagli architettonici, rappresentano a diverse scale il superamento atavico tra piano e progetto.

Giancarlo De Carlo, di cui quest'anno ricorre il centenario della sua nascita, nell'affrontare il progetto guida per il piccolo borgo toscano di Lastra a Signa, motivò l'accettazione dell'incarico in quanto proprio la dimensione urbana, che superava il dilemma tra piano e progetto, permetteva una progettazione "tentativa". Nella sua introduzione richiamò la piccola scala di Lastra: « [...] è minuscolo e perciò non vi è dubbio che la sua urbanistica coincida con la sua architettura in termini di tempo e spazio, generazione e sviluppo, struttura e forma; per cui si può progettarlo e pianificarlo allo stesso tempo» (De Carlo 1989).

A questo richiamo si affianca un'altra considerazione, sempre di De Carlo, sulla relazione che esiste tra i piccoli borghi o nuclei e gli abitanti residenti; in certi contesti dove la struttura sociale non è ancora rassegnata, ogni piccola variazione ha di riflesso un'azione dei residenti, o in favore o contro l'azione stessa. Appunto nell'intervento a Mazzorbo, piccolo nucleo della laguna veneta, De Carlo si appresta a giustificare il proprio operato compositivo ponendo una forte riflessione tra linguaggio architettonico e residenti: « La pratica intensa di un apparato lessicale ancora integro conserva comprensibile a tutti i buranelli il processo di trasformazione del loro ambiente; genera in altre parole, una condizione di autentica appropriazione ambientale. Se si deve introdurre nel processo di trasformazione di Burano un intervento cospicuo rapido ed accidentale come ci capita di dover fare – certo sarebbe ridicolo limita-

tare un linguaggio che non si possiede per nascita: fuori quell'insopportabile cadenza che assumono gli stranieri quando conoscono bene una lingua che non è la loro e cercano di parlarla nascondendo le loro naturali inflessioni vocali » (De Carlo 1989). In quel contesto De Carlo ritrova e rielabora quel concetto di vocabolario architettonico, di continuità con l'esistente.

Tra i detrattori dell'identità, ovvero del portato culturale dei borghi storici, la contaminazione linguistica ovvero lo stravolgimento dell'apparato lessicale architettonico, è l'aspetto maggiormente percepibile.

Paolo Sica ricorda, in un convegno sull'identità ambientale, quali sono le cause di questa perdita di regole architettoniche; « Quindi il lessico (gli elementi di base del linguaggio), la sintassi (i modi di combinare questi elementi nel tipo e nei modi di aggregarli nel tipo) i materiali (tutti immateriali reperibili in abbondanza in loco) conferivano una fortissima e pervasiva unità nel tessuto edilizio [...] oggi il progetto non viene direttamente dal costruito reale[...] ma da uno speciale universo del progettista » (Sica 1988).

Sono le sfumature linguistiche, materiche, architettoniche, che caratterizzano in maniera distintiva ed univoca le differenze dei contesti storici. Materiali, decori, coloriture, sono dettagli che nel loro complesso partecipano non solo alla bellezza, intesa come sensazione di piacere ed unicità, ma anche come segno di continuità identitaria.

Oggi ci troviamo di fronte ad un'operazione epocale con l'opportunità di ricostruzione di frammenti o intere parti di borghi abbandonati o nei casi più gravi distrutti da eventi bellici e catastrofi naturali. Mentre l'aspetto della pianificazione sembra affrontare con maggior snellezza regole sulla ricostruzione, sembra esserci una frattura teorica nel momento che si affronta il passaggio tra piano e progetto. Una ricognizione di casi studi, di progetti che agiscono sul costruito, ha messo in luce le difficoltà del progetto di architettura di inserirsi nel costruito con linguaggi che si discostino dal falso storico. La ricerca sostiene che il valore patrimoniale, del lessico, della lingua, del vocabolo architettonico non può prescindere dal valore del progetto architettonico compositivo. Il progetto d'architettura diventa fondamentale per ricucire strappi urbanistici

linguistici e soprattutto come viatico sociale di progetto appropriato e riconoscibile ma al tempo stesso dev'essere capace di esprimere concetti e contenuti attuali.

Il progetto d'architettura deve svolgere un ruolo centrale per la ricostruzione dei contesti minori ed oggi più che mai il progetto ha il compito di delineare una strada opposta al "falso storico" o "reinvenzione totale".

Il caso di Ostanta in Cuneo, è uno dei pochi esempi di costruzione fisica all'interno di un borgo minore, in cui il progetto non rinuncia alla propria capacità di comporre architettura.

Ostanta è un borgo come molti nel panorama italiano, che sta subendo una ritrovata capacità di attrarre residenti e da qui la necessità di servizi e strutture a corredo del vivere quotidiano.

Il Borgo completamente abbandonato alla fine degli anni '90, è stato azione di un progetto di recupero; il progetto ideato dagli architetti Grossi e De Rossi del Politecnico di Torino mette in evidenza come sia fondamentale l'uso del lessico architettonico i contesti così storicizzati. Ad una più approfondita lettura, si nota come il progetto, non si limiti alla rilettura dei caratteri identitari superficiali, ma riesca a rispondere concretamente in seno al rapporto tipo morfologico degli agglomerati ivi presenti. La sintassi compositiva è ritrovata, le « integrazioni in calcestruzzo, legno, corten parlano un linguaggio manifestatamente contemporaneo, scervro da stilemi storicistici. Le aperture generose e distribuite in modo disomogeneo sulle murature acquiscono il contrasto tra la massività della preesistenza e la snellezza del nuovo intervento » (Berizzi 2019).

Opposto al caso Ostanta, il caso del borgo di Colletta di Castelbianco è occasione di leggere un recupero progettuale in cui il segno compositivo è indolore.

Colletta di Castelbianco, è un borgo medievale le cui origini sono rintracciabili nel basso medioevo con strutture databili tra il XIII e XIV secolo poste al centro dell'insediamento (fig.1). Con molta probabilità l'insediamento primordiale si era formato su un percorso di crinale secondario che dall'alto della valle generava un'importante via di transito di comunicazione. Nell'impianto morfologico è rintracciabile anche un recinto fortificato. Lo sviluppo nel corso del quattrocento si attesta lungo

le vie di collegamento, ovvero su percorso principale; i volumi delle abitazioni di questo periodo sono riconducibili a pochi piani, due forse tre nelle eccezioni più frequenti. La sopraelevazione degli edifici esistenti avviene nel seicento, ed è percepibile attraverso una lettura materica e delle tecniche utilizzate. Dopo il terremoto del 1887 il borgo inizia a spopolarsi generando un continuo declino quindi nel novecento un abbandono definitivo degli abitanti. Tra i pochi villaggi liguri rimasti intatti, il borgo di Colletta rappresenta un documento a cielo aperto di impianto urbano ed architettonico di grande pregio; da leggere e studiare, le 61 abitazioni sono articolate su più piani attraverso uno sviluppo organico ed osmotico tra spazi aperti e ambienti interni. Siamo di fronte ad un « un organismo crostaceo che cresce lentamente adattandosi al supporto anch'esso organico, sul quale si posa. Ogni cellula si fonde con quelle circostanti in tutte le direzioni : in orizzontali, in verticale, in obliquo scendendo o risalendo piccoli insiemi di cellule costituiscono le abitazioni che si sviluppano quindi come sequenze di configurazione variabile. Quello che non varia o varia molto poco è la dimensione di ciascuna cellula; e questo è dovuto alla coerenza che intercorre tra le caratteristiche dello spazio e la tecnologia usata per definirlo: oltre i muri, anche le volte sono in pietra e questo fissa la loro dimensione entro un campo di variazione limitato» (De Carlo 1996).

L'intervento a Colletta ha permesso a De Carlo, unico progettista, di ricucire uno strappo col passato; si riappropria di una dimensione urbana con aggiunte edilizie di basso impatto progettuale. Come un intarsio architettonico lavora a ricucire strappi, ricostruire volumetrie rammagliare frammenti di tessuto urbano senza prevaricare con i nuovi segni l'identità del borgo. Le varie abitazioni non hanno di fatto confini, se non impercettibili; per cui è possibile immaginare e così forse è avvenuto in passato che possano estendersi o ritirarsi una nell'altra. Il progetto che è stato elaborato ha lo scopo di recuperare il villaggio per renderlo di nuovo abitabile. Interessante la sensazione rilevata in fase di progetto : « la sorpresa di scoprire che gli adattamenti erano relativamente facili e che il sistema crostaceo sul quale si stava operando era molto più docile e reattivo di quanto non siano i sistemi vertebrati dei quali è generalizzato l'uso nell'architettura contemporanea.





Essenziale era stato capire il codice genetico e sui modi di generare eventi spaziali. L'altra sorpresa è stata di trovare conferma, più di quanto non sia già capitato in altri casi, che un sistema antico di costruzione come quello della pietra, con le sue leggi precise perché legate alla natura dei materiali e alle tecniche di metterli insieme, sopporta meglio inserti di tecnologia avanzata e quindi leggera che inserti della tecnologia pesante ancora generalmente usata nell'edilizia contemporanea » (De Carlo 1997).

Note

Giancarlo, De Carlo, (1989), Lastra a Signa progetto guida per il centro storico, Firenze, Electa,p.18.

Giancarlo, De Carlo, (1989), Tra Acqua ed Aria, Genova, Sagep,p.7.

Giancarlo, De Carlo, (1993), Colletta di Castelbianco, in Rassegna di Architettura ed Urbanistica n°78/9, pp.36-37.

Giancarlo, De Carlo, (1997), Colletta di Castelbianco, in Costruire in laterizio n°57.

Carlo, Berizzi, Lucia, Rocchelli, (2019), Lou Portoun, in Borghi rinati, Padova, il Poligrafo,p.96.

Paolo, Sica, (1988), Lessico sintassi e materiali, in Componenti Architettoniche dell'identità ambientale, Milano,p.33.

Bibliografia

Antonio, De Rossi, (2018), Riabitare l'Italia, Roma, Donzelli.

Alberto, Clementi ,Matteo, Di Venosa, (2016), Pianificare la ricostruzione, Venezia, Marsilio.

Giuseppe,Strappa, (1995), Unità dell'organismo architettonico, Bari, Dedalo.

Vito, Teti, (2017), Quel che resta, l'Italia dei paesi tra abbandoni e ritorni, Roma, Donzelli.

Didascalia

Fig.1 Lou Pourtoun, Ostana.

Fig.2 Colletta di Castelbianco.

Dal disegno delle case di Ischia al progetto delle case di Capri Giuseppe Capponi (1926-1935)

Francesca Capano

Università degli studi di Napoli “Federico II”, DiARC – Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 18, francesca.capano@unina.it

Tra il 1926 e il 1928 un giovane architetto Giuseppe Capponi (1893-1936) soggiornò a Ischia, che disegnò attraverso una serie di schizzi di architetture che rilevavano i caratteri identitari dell'architettura mediterranea dell'isola. I suoi disegni ripresero case di contadini, case di pescatori, case nobiliari ma anche chiese, con una particolare attenzione al contesto e ai materiali, in particolare i banchi tufacei sui quali sorgevano alcune di queste architetture.

Capponi esordì con la ditta Nervi-Nebbiosi (1926), era tra i membri del MIAR, fu alle esposizioni del Movimento Razionale (Roma, 1928 e 1931), fu scenografo di cinema e teatro.

I disegni di Capponi furono pubblicati nel 1927 su *Architettura e Arti Decorative* e in un piccolo album, *Motivi di Architettura Isclana*. Dall'articolo si legge «Le case di Ischia, concepite ed attuate in periodi così diversi dal nostro [...] ci esprimono quell'idea che è così propria della più moderna concezione dell'architettura [...] Ogni casa ed il modo con cui esse sono insieme raggruppate e composte, esprimono in pari tempo il concetto di un costruttivismo rigido ed organico». L'analisi di questo 'carattere mediterraneo' – parole di Capponi – fu il punto di partenza per i suoi progetti di ville capresi: Capponi (1926-1928), Nervi (1928), Nebbiosi (1928), Paoli (1929), Di Stefano (1935). I progetti di Capponi proposero un razionalismo definito 'dolce' grazie al suo bagaglio culturale: edifici bianchi, semplici volumi, archi, volte, logge rivolte a godere del paesaggio, coperture estradossate sono gli elementi dei suoi progetti. Ma il racconto di Capponi a Ischia fu quasi dimenticato come dimostra lo scempio che si è fatto dell'isola a partire dagli anni Settanta del Novecento [Capano 2019].

Giuseppe Capponi: appunti biografici

Giuseppe Capponi fu un giovane ingegnere, architetto, pittore, scenografo; Anna Maria Mazzucchelli così lo inquadra all'indomani della sua prematura morte nella voce a lui dedicata dell'*Enciclopedia Italiana Treccani, I Appendice* [1938].

Capponi fu iscritto al MIAR, partecipò, alla prima Esposizione Italiana del Movimento Razionale di Roma (1928) e alla seconda (1931). Il tema

a lui più caro riteniamo sia stato l'architettura mediterranea [Capponi 1927, 481-92]. Tra le sue opere citiamo: la palazzina sul Lungotevere Arnaldo da Brescia a Roma (1926-1929), casa Capponi a Capri (1926), il Circolo germanico a Roma (1927), l'Istituto di Botanica e Chimica Farmaceutica alla Città Universitaria di Roma (1932-35), i progetti per il mercato coperto di Pavia e il Palazzo del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa di Sassari (1934), le ville di Capri (1929-1935) [Clementi 1974, Bossaglia 1991; Mangone 2004, 112-113]. Dopo gli anni Trenta ebbe incarichi anche come scenografo; lavorò alla scenografia dei film di Guido Brignone *La voce lontana* (1933) e di Max Ophüls *La signora di tutti* (1934). Allestì anche al Teatro Reale di Roma l'opera *Dottor Oss*, musica di Annibale Bizzelli, soggetto di Jules Verne, libretto di Antonio Lega (1936). Fu quindi professore di scenografia al Centro Sperimentale di Scenografia [Sacco 1991, 44; Carrera 2013].

Architetture di Ischia

Giuseppe Capponi fu per la prima volta a Capri nel 1922, lo stesso anno del *Convegno del Paesaggio*, organizzato da Edwin Cerio, tra i due nacquero più tardi un sincero rapporto di amicizia e stima. Da Capri Capponi iniziò a frequentare le isole del golfo; fu a Ischia nel 1923 e poi nel '26 [Di Marco 2016, 163]. Il soggiorno-vacanza fu l'occasione per scoprire l'architettura spontanea ma di grande interesse dell'isola, raccontata poi nei suoi schizzi. Disegnò le case di Ischia, di Forio, le case rupestri scavate nel Monte Epomeo [Di Marco 2016, 163]. Questa ricerca sull'architettura spontanea era tipica negli architetti di questi anni, come dimostra la mostra sull'"architettura rustica", organizzata da Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo nel 1921. Alla mostra è legata la nascita dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, alla quale si iscrisse il nostro Capponi tra il 1925 e il 1926 [Marcucci 2002, 18]. A questo filone sono legate le due pubblicazioni del nostro: *Motivi di Architettura ischiana con note di Gino Cipriani in Architettura e Arti Decorative* [luglio 1927] e *Motivi di Architettura Isclana, disegni di G. Capponi* [1927]. Ai disegni riprodotti nei due articoli si aggiungono vari schizzi a matita, che dimostrano una sua accurata indagine, poiché conten-

gono anche annotazioni. Leggendo tra le righe, vi sono riferimenti ad una "commissione"; come se i suoi sopralluoghi fossero stati effettuati per una esplicita richiesta forse proprio dell'Associazione Artistica [Di Marco 2016, 164]. I soggetti ritratti sono di vario tipo: case "spontanee", architetture rupestri, palazzi nobiliari e chiese¹. Si potrebbe ipotizzare che questo materiale iconografico potesse essere preludio di un volume monografico [Sabatino 2013, 138], ma si può affermare che furono materiali per analizzare l'architettura ischitana.

Capponi riconosce un "carattere", onesto e da attribuirsi al lavoro e alla creatività di artefici autoctoni [Delizia 2006, 116]. L'aggregazione di semplici volumi è dimostrazione della crescita spontanea degli edifici che così si adeguano alle esigenze funzionali in divenire, non preoccupandosi di formalismi stilistici, e in grado di conservare, forse in modo inconscio, le influenze colte delle scuole di architettura. Le costruzioni di Ischia proponevano caratteri tipici di un'architettura varia e vivace, rispondente ad una razionalità funzionale e strutturale che dipendeva direttamente dalle necessità basilari degli abitanti dell'isola. Emergono volumi dalle semplici geometrie, scale aperte esterne, archi rampanti, coperture piane, coperture estradossate, assenza di decorazioni o semplificazioni decorative con materiali semplici, pietre trachitiche o tufi.

I progetti delle ville a Capri

Gli esiti formali raggiunti da Capponi nei suoi progetti di ville capresi possono essere così riassunti «sperimentazione di quel suo "razionalismo dolce" plasmato dagli studi sull'architettura delle isole partenopee» [Mangone 2004, 105].

Nella breve vita di Capponi i quattro progetti capresi hanno un ruolo di grande importanza. Casa Capponi a Marina Piccola fu realizzata tra il 1926 e il 1928 [Ville a Capri 1929]. La casa si compone dell'accostamento di singoli volumi bianchi, e sembra nascere con una sua autonomia dal Monte Solaro su cui si poggia. Il prospetto è disegnato dai volumi autonomi accostati: la scala aperta su arco rampante, che compone anche la terrazza loggia, il volume con la loggia che illumina la "stanza da stare" ed è rivolta, chiaramente, al panorama mozzafiato. Un altro

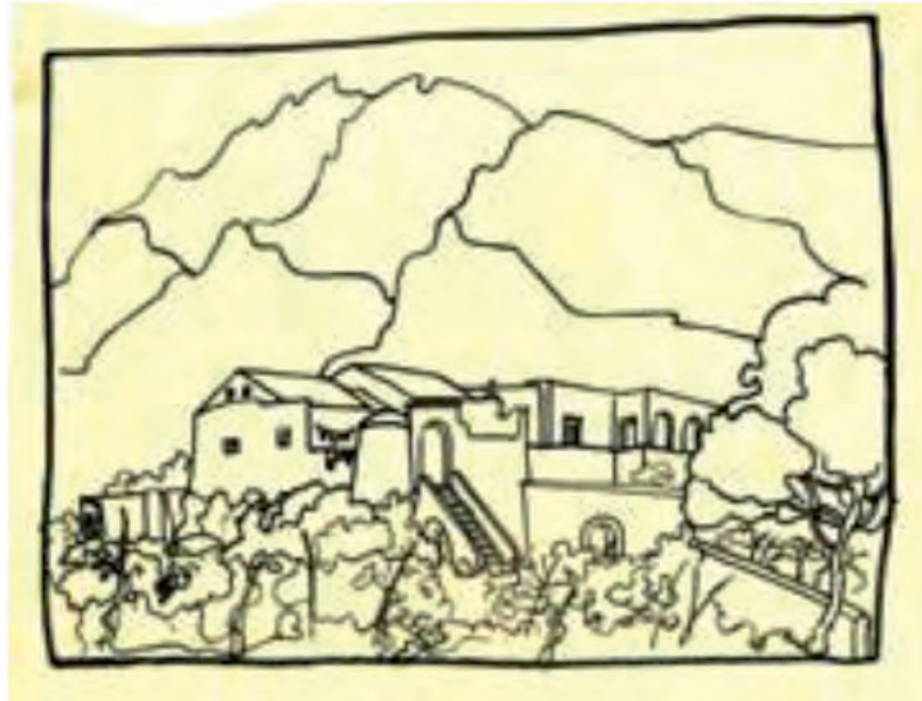
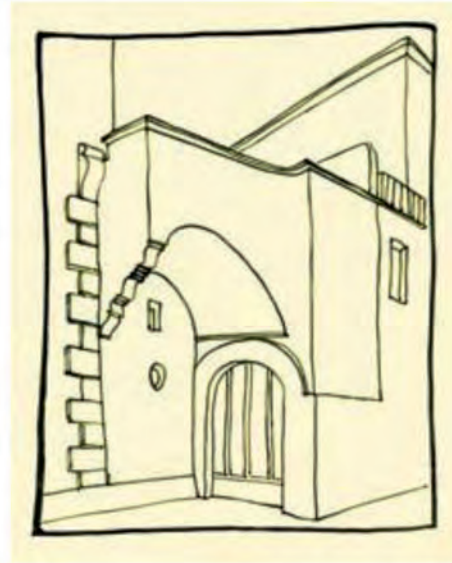
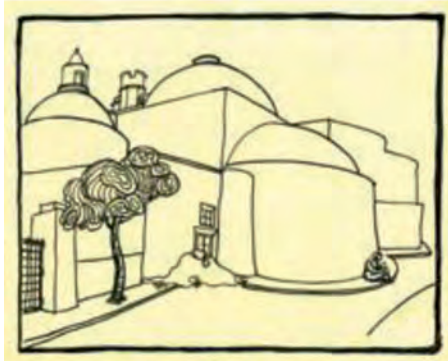
corpo minore, di cui si legge la volumetria, accoglie la sala da pranzo e la cucina. Le altre finestre sono per lo più piccole aperture senza altra qualità che quella funzionale di illuminare gli interni e arieggiare.

Le ville Nervi e Nebbiosi, progettate nello stesso anno, dimostrano il perdurare del rapporto di fiducia con gli ingegneri soci della famosa ditta Nervi-Nebbiosi per i quali era impegnato dal '26 per la palazzina romana del Lungotevere Arnaldo da Brescia. Al 1929 risale villa Paoli e solo nel 1935, un anno prima della precoce morte, villa Di Stefano. Egli sperimentò l'“essenzialità” dell'architettura spontanea con lirici volumi bianchi che non cedono all'architettura vernacolare. Ogni volume mostra quasi una sua autonomia compositiva, che rispetta la funzione che si svolge al suo interno. L'importanza di questo lessico compositivo è dimostrata dalla presentazione dei progetti di casa Capponi e delle ville Nervi e Nebbiosi alla prima esposizione razionalista romana del 1928 [Mangone 2004, 112-113; Mangone 2015, 253].

La ricerca di Capponi va, però, contestualizzata; siamo alla fine degli anni '20, prima dello sviluppo incontrastato e non regolato di Ischia. L'isola era stata un famoso luogo di villeggiatura per tutto l'Ottocento [Maglio 2015, Capano 2018]. Ma la vocazione turistica si era bruscamente interrotta per il disastroso terremoto di Casamicciola del 1883 [Polverino 1998]. Il racconto dell'architettura ischitana del nostro avviene tra le due guerre, quando Ischia cominciava a risollevarsi ma era ancora meta di una ristretta cerchia di intellettuali alla ricerca di luoghi incontaminati. Gli schizzi del nostro appartengono a pieno titolo alla ricerca delle radici mediterranee dell'architettura moderna, ricerca che perseguirono in quegli anni molti suoi colleghi [Maglio 2018, 111].

L'articolo su *Architettura e Arti decorative* e l'album *Motivi d'architettura isclana...*, sono un passo avanti a due saggi sull'architettura isolana quello di Francesco Paolo Salvati del 1951 e quello di Ugo Cacciapuoti 1961. Gli anni di questi due volumi, così vicini, sono però importanti. Salvati fa una prima schedatura dell'architettura tradizionale ischitana prima del boom dell'edilizia nell'isola. Cacciapuoti descrive le architetture di Ischia, per poi compararle con le ultime ville costruite [Maglio 2017, 336,337], con cui si può ritenere abbia avuto inizio la speculazione in-





condizionata dei territori isolani. Alle immagini delle nuove costruzioni è associato l'autore. Figurano Fritz Zollinger, Vittorio Amicarelli, Marcello Canino, Sandro Petti e altri ma soprattutto lo stesso Cacciapuoti. I tempi sono oramai diversi da quelli raccontati da Capponi.

Ci resta invece un altro accostamento: l'antesignana ricerca di Capponi ci sembra possa essere letta attraverso le parole di Bernard Rudofsky nel catalogo della famosa mostra *Architecture without architects*, allestita al Museum of Modern Art di New York nel 1964.

Note

¹ Accademia Nazionale di San Luca, Fondo *Capponi Giuseppe*, *Architetti del XX secolo*.

² Chi scrive si è occupata dell'argomento in *I terremoti ischitani e il terremoto di Casamicciola del 1883. Norme antisismiche tra storia e struttura*, in corso di pubblicazione su «Ananke», esiti del Seminario nazionale di studi *Oltre il visibile. Cupole in Campania tra XV e XVI secolo: percorsi di conoscenza, conservazione e fruizione innovativa*, Napoli Dipartimento di Architettura, palazzo Gravina, 20 aprile 2018.

Didascalie

Fig. 1: Giuseppe Capponi, schizzi con annotazioni di palazzo Covatta a Forio d'Ischia e di un cortile di casa foriana, Roma, Accademia Nazionale di San Luca [Di Marco 2016].

Fig. 2: Giuseppe Capponi, disegni di casa colonica a Panza, della chiesa del Carmelo a Serrara Fontana e di casa a Forio d'Ischia, Roma, Accademia Nazionale di San Luca [Di Marco 2016].

Fig. 3: Frontespizio di *Architettura e Arti Decorative*, numero XI del 1927, e disegni dall'articolo di Giuseppe Capponi *Motivi di Architettura Ischiana*.

Fig. 4: Vedute con relative piante delle ville capresi di Giuseppe Capponi: villa Nebbiosi (in alto), villa Nervi (al centro), villa Capponi (in basso) da *Ville a Capri, architetto G. Capponi* in «Rassegna di Architettura», numero 7 del 1929.

Bibliografia

Giulio Carlo, Argan (1940), *Manifestazioni d'Arte: G. Capponi*, in «Le arti», a. II, III, febbraio-marzo 1940, pp. 194-196.

Ugo, Cacciapuoti (1961), *Case d'Ischia*, Napoli, Edizioni d'Arte Phitaecusa.

Francesca, Capano (2019), *L'architettura senza architetti. Ischia nei disegni di Giuseppe Capponi*, in Alfredo Buccaro, Ciro, Robotti (a cura di), *Segni, Immagini e Storia dei centri costieri euro-mediterranei. Varianti strategiche e paesistiche*, Napoli, Cirice.

Giuseppe, Capponi (1927), *Motivi di architettura ischiana*, in «Architettura e arti decorative», a. IV, XI, luglio 1927, pp. 481-492.

Giuseppe, Capponi (1929), *Architettura e Accademia a Capri: il "Rosaio" di Edwin Cerio*, in «Architettura e Arti Decorative», a. II, dicembre 1929.

Manuel, Carrera (2013), *Giuseppe Capponi architetto cinematografico. Le scenografie per "La signora di tutti" di Max Ophüls*, in id. (a cura di), *Sapienza Razionalista. L'architettura degli anni '30 nella Città Universitaria*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

Edwin, Cerio (1934), *Una casa a Capri, Architetto Giuseppe Capponi*, in «Architettura», febbraio 1934, pp. 102-106.

Alberto, Clementi (1974), *Razionalismo e Novecento nell'opera di Giuseppe Capponi*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», a. X, nn. 29-30, agosto-dicembre 1934, pp. 7-26.

Paolo, Cortese, Isabella, Sacco (1991), *Giuseppe Capponi (1893-1936)*, Roma, Cangechi.

Francesco, Delizia (2006), *Abitare l'antico. Conservazione e riuso di edifici e siti di antico impianto, 1950-2005*, in Ida Delizia, Francesco, Delizia, *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa Editore.

Fabrizio, Di Marco, *Giuseppe Capponi e Ischia: nuovi spunti di ricerca*, in «Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura», n. 2, 2016, pp. 163-168.

Andrea, Maglio, Fabio, Mangone, Antonio Piza (a cura di) (2017), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, Napoli, artstudiopaparo.

Andrea, Maglio (2015), *La nascita del turismo a Ischia nell'Ottocento: il primato di Casamicciola dai primi alberghi al terremoto del 1883*, in Fabio, Mangone, Gemma, Belli, Maria Grazia, Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli.

Andrea, Maglio (2017), *L'altra faccia del golfo. Ischia e l'architettura mediterranea*, in Andrea, Maglio, Fabio, Mangone, Antonio Piza (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, Napoli, artstudiopaparo.

Fabio, Mangone (2004), *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa Editore.

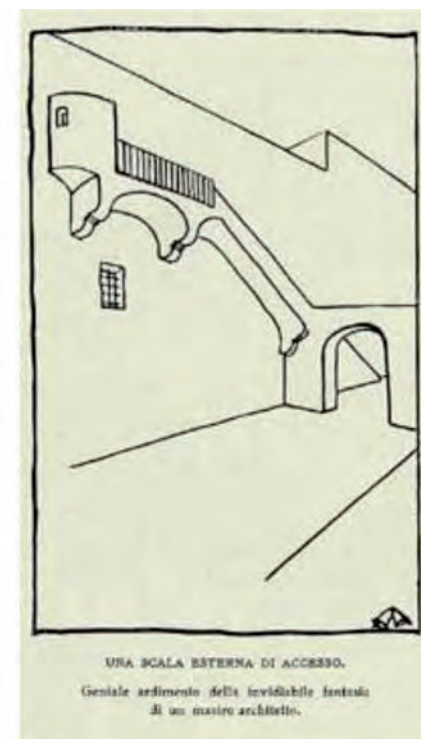
Fabio, Mangone (2015), *L'isola dell'architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo*, in Fabio, Mangone, Gemma, Belli, Maria Grazia, Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli.

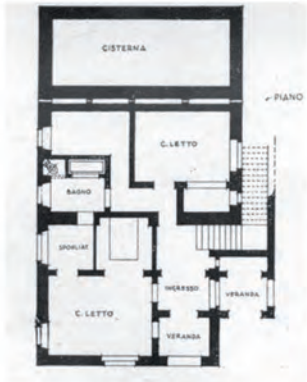
Plinio, Marconi (1940), *Mostra retrospettiva delle Opere di Architettura, Pittura e Scenografia di Giuseppe Capponi* (catalogo della mostra), Roma, 1940.

Laura, Marcucci (2002), *Il contributo del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura alla scoperta dell'architettura minore del Lazio*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 39, 2002, pp. 11-35.

Anna Maria, Mazzucchelli (1938), *Capponi, Giuseppe*, in *Enciclopedia Italiana Treccani, I Appendice*, Roma, Enciclopedia Treccani (oggi http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-capponi_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia della Società per Costruzioni ing. Nervi e





Nebbiosi su progetto dell'architetto G. Capponi (1928), Roma.

Palazzina al Lungotevere Arnaldo da Brescia in Roma, architetto G. Capponi (1929), in «Rassegna di Architettura», a. I., n. 15, gennaio 1929.

Marcello, Piacentini (1939), *Giuseppe Capponi architetto*, in «Architettura», a. XVIII, maggio 1939, f. V.

Bernard, Rudofsky (1977), *Architettura senza architetti: una breve introduzione alla architettura "non-blasonata"*, Napoli, Editoriale Scientifica.

Michelangelo, Sabatino (2013), *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli Edizioni.

Francesco Paolo, Salvati (1951), *Architettura dell'isola d'Ischia*, Napoli, R. Pironti e Figli. *Ville a Capri, architetto G. Capponi (1929)*, in «Rassegna di Architettura», a. I, n. 7, luglio 1929, pp. 241-244.

Fonti archivistiche

Accademia Nazionale di San Luca, Fondo *Capponi Giuseppe*, *Architetti del XX secolo*.

Sitografia

<http://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=29421&RicProgetto=architetti> (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, Archivi di Architettura, voce Giuseppe Capponi)

https://opac.sba.uniroma3.it/aradeco/1927/27_XI/Art1/XI1P1.html

<http://ischialaperlagolfo.blogspot.com/2015/03/larca.html>

Centro storico di Firenze: il patrimonio delle piazze minori

Antonio Capestro

Università degli Studi di Firenze, DIDA - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 14, antonio.apestro@unifi.it

La sfida che Firenze si trova ad affrontare per il suo Centro Storico, Patrimonio mondiale dell'umanità dal 1982, rientra nel tema della reinterpretazione del Patrimonio urbano e della sua identità come risposta autentica e contemporanea da tramandare alle generazioni future.

Questa tematica ha assunto negli anni un'importanza significativa nella politica pubblica mondiale. Da una parte per preservare e salvaguardare valori condivisi, dall'altro per beneficiare dell'eredità del passato come risorsa¹.

In questo rinnovato inquadramento il significato di Patrimonio si amplifica e, senza depauperare le fondamentali nozioni di tutela e conservazione, sottolinea l'importanza della sua valorizzazione come risorsa in un sistema complesso, dotato di energie capaci di 'rigenerarsi' e 'rigenerare'.

Accanto al binomio classico e da ogni parte dibattuto del progetto del patrimonio, allora, si pone un'altra questione: l'importanza del patrimonio del progetto inteso come processo che ha portato a quelle trasformazioni perché quello che ha generato il Patrimonio è una forte progettualità che ha trasfigurato le permanenze del passato modificandole per rinnovare il loro contributo nel futuro.

Firenze è un libro aperto per questa lettura. I criteri che ne hanno determinato l'iscrizione nel 1982 nella Lista del Patrimonio Mondiale sono inequivocabili: genio creativo, scambio di valori, testimonianza eccezionale di idee, eventi e tradizioni, sviluppo di architettura, arte monumentale, città e paesaggio.

Solo per estrapolare alcuni termini dai criteri come parole chiave per il recupero di un atteggiamento etico verso la progettazione dei luoghi che si fonda proprio sulla conoscenza del patrimonio che da sempre implica trasformazione. Dunque, se non si interviene sul Patrimonio si contraddice la sua stessa sostanza.

A maggior ragione perché la città storica oggi, da un lato, deve salvaguardare la persistenza fisica e culturale del senso del luogo e, dall'altra, si trova ad evolvere uso e fruizioni che non dipendono più dal suo contesto geografico e sociale ma da flussi mondiali come il turismo, fenomeno che sta esplodendo a livello internazionale; il settore immo-

biliare, che sottoposto a tensioni conseguenti ai nuovi riti è soggetto a rivedere i suoi piani d'uso; la conservazione del patrimonio storico urbano che, per difendersi da flussi incontrollabili rischia di essere congelato perdendo così la connotazione di bene comune a fruizione pubblica.

Tutti questi fenomeni generano tensioni significative sul patrimonio che nonostante possa avere un carattere identitario inequivocabile, come nel caso di Firenze, rischia di diventare fragile perché incapace di reagire a queste sollecitazioni. Se lo isoliamo come monumento o insieme di monumenti rischiamo di contraddirne la natura di "organismo dinamico" (Bokova, 2012) inibendone ogni capacità di resilienza. Se recuperiamo la consuetudine al progetto che, per sua natura, induce una trasformazione, anzi a volte la propone come visione e non come semplice adeguamento funzionale, rafforziamo l'identità stessa del patrimonio attraverso risposte autenticamente modellate sulla contemporaneità con radici nel passato.

Città_Patrimonio e Progetto

Il ciclo di iniziative "Città_Patrimonio e Progetto", promosso da UD-Laboratorio di Urban Design del Dipartimento di Architettura di Firenze e dal CISDU-Centro Internazionale di Studi sul Disegno Urbano in collaborazione con l'Ufficio UNESCO del Comune di Firenze, per il triennio 2018/2020, è stata l'occasione per riflettere su questa sfida partendo da un contesto culturale e normativo che già sta lavorando in questa direzione, come il Piano di Gestione 2016 del Centro Storico di Firenze, Patrimonio dell'Umanità².

Partendo dal presupposto, infatti a più livelli evidenziato, che le sfide che la società contemporanea pone richiedono strategie e strumenti attuativi importanti e necessari per affrontare in maniera consapevole il processo di trasformazioni in atto, ciò che si è voluto sottolineare con questo ciclo è la riflessione su un'auspicabile cultura del progetto da mettere a punto in un quadro di operatività condivise.

Il ciclo Città_Patrimonio e Progetto nasce, infatti, con la finalità di condividere buone pratiche sulla cultura del Patrimonio partendo dalla volontà di recuperare la capacità di sentire la città, di ridare importanza alla

conoscenza profonda e paziente che amplifica questa conoscenza in capacità interpretativa per poter avere la forza e il coraggio di proporre, attraverso il progetto, chiavi di lettura differenti così come abbiamo imparato da chi ci ha preceduto, per esempio a Firenze, dagli uomini del Rinascimento e non solo.

Piazze minori nel centro Storico di Firenze

L'iniziativa "Piazze minori nel centro Storico di Firenze" che ha inaugurato il ciclo "Città_Patrimonio e Progetto", rappresenta una delle possibili chiavi di lettura per la valorizzazione del centro antico fiorentino.

Nasce con l'intento di condividere, tra studiosi, professionisti, amministratori, studiosi e cittadini, una riflessione sul tema da maturare in azioni concrete e operative per il recupero di luoghi notevoli nel tessuto della città, da inquadrare nell'ambito di indirizzi strategici come auspicato dal Piano di Gestione.

Denominate "minori", queste piazze il più delle volte sono escluse dai circuiti di maggior interesse turistico, culturale e commerciale anche perché, più in generale, sono occupate impropriamente da funzioni incompatibili con la vita ed i desiderata dei propri abitanti, residenti ma anche city users e turisti. Per questi motivi si trasformano da luoghi di relazione in luoghi marginali, aree prive di ruolo, sottoutilizzate o degradate.

Il tema è stato scelto proprio perché, pur essendo luogo di relazioni ed eventi apparentemente secondari, queste piazze hanno una grande potenzialità. Fanno parte del tessuto urbano, ne modellano la morfologia e costituiscono, in maniera quasi sempre diffusa e capillare, gli elementi nodali nel sistema urbano importanti anche per il loro rapporto con le emergenze architettoniche. Hanno, dunque, un valore relazionale significativo che potrebbe amplificarsi in una logica complessiva, trasformandosi da problema in risorsa da restituire alla città e da ripensare come luoghi per la comunità.

In sostanza le piazze minori nel centro storico di Firenze potrebbero costituire una occasione per coniugare insieme patrimonio architettonico e tessuto urbano avviando processi virtuosi di ri-

generazione del sistema città e influire qualitativamente sulla valorizzazione delle emergenze architettoniche sollevandole dalle attuali pressioni del turismo di massa e della cornice univoca di brand culturale.

Sottolineato, infatti, che diventa residuale un elemento della città o del territorio, di grande o di piccola dimensione, che non abbia capacità di relazione e che, quindi, risulta periferizzato anche quando ha una propria identità e rappresentatività, si potrebbe provocatoriamente sostenere che anche luoghi centrali di Firenze, nonostante il loro pregio culturale ed artistico, rischiano di perdere il loro senso più profondo ed autentico per il verificarsi di determinate condizioni. E così luoghi notevoli rischiano di perdere il loro ruolo nella logica sistemica della città o, se conservano ancora una visibilità come icona culturale, questa è autoreferenziale e, come tale, priva di relazioni essenziali che la possano rendere vitale in un contesto di relazioni complementari.

L'ambito territoriale del centro Storico, Core Zone, iscritto nella Lista, identificato con l'area inclusa entro il circuito dei viali corrispondente all'antica cerchia delle mura, è invece un sistema complesso fortemente caratterizzato da emergenze e tessuto ed è vertebrato dall'Arno, un'infrastruttura naturalistica, da sempre risorsa ed elemento distintivo. Le emergenze storico-artistiche, così come le piazze, sono punti nodali incastonati nel tessuto.

Per questo le questioni emerse nell'ambito dell'incontro tematico hanno dato l'incipit per un progetto di sistema urbano diffuso caratterizzante il tessuto della città con potenzialità attrattive complementari e alternative alla città dei monumenti che rischia di essere colpita da potenziali e effettive minacce come il turismo di massa, l'allontanamento dei residenti dal centro storico, la difficoltà di conservazione dei monumenti, il congestionamento della mobilità urbana.

Il progetto, coordinato dal Comune di Firenze insieme al DIDA, come responsabile scientifico, con il supporto di diversi altri partner esterni, è in fase di elaborazione per essere inserito nel Piano di Azione del Piano di Gestione - Centro Storico di Firenze, Patrimonio dell'Umanità.





Conclusioni: verso un progetto delle piazze minori

L'obiettivo di un progetto per le piazze minori nel Centro storico di Firenze esula da una precisa categoria progettuale. Per questo le modalità di lettura e mappatura aprono prospettive e potenzialità in continuo divenire basate sulla convinzione di fondo che le piazze devono tornare ad essere elemento di relazione, devono permettere nuove forme di spazialità, nuove percezioni, nuove armonie. Come tali possono consentire uno sguardo oltre, incuriosire, far invertire i punti di vista. Possono far ritrovare il piacere della scoperta, della scelta per permettere una personalizzazione dell'esperienza e indurre un tempo lento per costruire qualità e benessere nella fruizione urbana. All'interno di questa rilettura potrebbero confluire diverse tipologie di piazze di cui delineare possibili fisionomie, vocazioni e potenzialità nell'ambito di una mappatura interattiva e implementabile, starter di possibili processi virtuosi: Piazze che hanno preservato un carattere di autenticità (vicinato, attività, etc.); Piazze abbandonate, non curate, terra di nessuno, quindi, anche se in posizione centrale, periferizzate; Piazze che sono denominate tali ma che sono sentite e vissute come incrocio, come rotatoria e quindi mancano delle condizioni essenziali di qualità e benessere; Piazze che non hanno niente di particolarmente significativo dal punto di vista storico-artistico o funzionale se non quello di valore posizionale.

Questo solo per indicarne alcune.

Ciò che è certo è che queste piazze esistono già nel tessuto della città, sono già una permanenza, chiedono solo di essere 'riscoperte' come sistema di relazioni, di emozioni, di deviazione volontaria nel dedalo dei percorsi possibili del tessuto urbano versus gli itinerari classici che cristallizzano la città con i suoi cittadini locali e globali.

In questo senso le piazze minori potrebbero costituire un nuovo layer, un possibile sistema seriale da valutare per la tutela del carattere di integrità ed autenticità del centro storico.

In sostanza la scelta di dedicare un progetto a questo sistema di piazze si fonda sulla possibilità di costruire un'alternativa nella fruizione della città offrendo occasioni per diversificare collegamenti e mobilità, per decongestionare 'la città dei monumenti' offrendo l'opportunità di inver-

tire i punti di vista ed esplorare nuovi racconti urbani.

Note

¹ Nella 36th sessione della Conferenza generale l'Unesco (Parigi 2011), considerando le mutate condizioni di sviluppo e le sfide che le città devono affrontare sul tema della salvaguardia e sul ruolo contemporaneo delle aree storiche non presenti al momento della adozione dell'ultima raccomandazione dell'Unesco del 1976 sulle aree storiche, adotta la "Raccomandazione sul Paesaggio storico urbano". Uno strumento importante che non sostituisce le dottrine e gli approcci di conservazione esistenti ma piuttosto le integra come soft-law affinché gli Stati membri le portino all'attenzione degli enti locali, nazionali e regionali e delle istituzioni, servizi o organismi e associazioni che si occupano della salvaguardia, della conservazione e della gestione delle aree urbane storiche e dei loro contesti geografici più ampi con l'obiettivo di definire un piano d'azione attraverso la formulazione e l'attuazione di politiche di sostegno. Dall'adozione della Raccomandazione nel 2011, il contesto globale per la sua attuazione è cambiato con l'adozione dell'Agenda 2030 delle Nazioni Unite per lo sviluppo sostenibile (2015) e la nuova Agenda urbana delle Nazioni Unite (2016). Numerosi altri importanti accordi internazionali riconoscono il ruolo del patrimonio culturale per lo sviluppo sostenibile o hanno implicazioni significative per il progetto e la gestione del patrimonio urbano.

² Il nuovo PdG, supportato da studi, ricerche e progetti è stato redatto con l'obiettivo di essere uno strumento flessibile non solo per la tutela e la conservazione ma anche per la valorizzazione dell'intero patrimonio da attuare attraverso un Piano di azione basato su azioni/progetti (approcci integrati attraverso Tavoli Tecnici/Focus Group; processo di partecipazione della comunità locale) misurabili attraverso un monitoraggio biennale (l'ultimo nel luglio 2018) per rispondere, con azioni concrete e in maniera strategica e operativa, alle cinque principali minacce rilevate nell'ultimo Rapporto Periodico sullo stato di conservazione e di gestione del sito rispetto alla sua integrità: Turismo di massa; inquinamento dell'aria; mobilità urbana; esondazioni del fiume Arno; spopolamento del Centro Storico dai residenti). E' uno strumento dinamico che si avvale di un approccio olistico per comprendere la complessità dei sistemi che compongono la città e affrontare, in una logica di rete, le istanze del cambiamento attraverso strategie d'intervento sostenibili (indirizzi, progetti e azioni coordinate e condivise tra i vari soggetti della scena urbana) per salvaguardare e promuovere identità, autenticità e integrità del Sito.

Didascalie

Fig. 1: Piazza dei Davanzati (foto di Antonio Capestro).

Fig. 2: Piazza Santa Felicita (foto di Antonio Capestro).

Fig. 3: Piazza dei Cavalleggeri (foto di Antonio Capestro).

Fig. 4: Piazza Giuseppe Poggi (foto di Antonio Capestro).





Bibliografia

Antonio, Capestro, (a cura di) (in stampa), *Città_Patrimonio e Progetto. Piazze minori nel centro storico di Firenze*, Firenze, Didapress.

Carolina, Capitanio (2014), "Rilievo e gestione delle trasformazioni: le piazze di Firenze", in Mariella, Zoppi e Gabriele, Paolinelli, (a cura di), *Conoscere per progettare. Il centro storico di Firenze*, Firenze, Didapress.

Maria Grazia, Eccheli (2014), "Città antica e progetto", in Mariella, Zoppi e Gabriele, Paolinelli, (a cura di), *Conoscere per progettare. Il centro storico di Firenze*, Firenze, Didapress..

Antonio, Lauria, (a cura di) (2017), *Piccoli Spazi Urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociale*. Napoli, Liguori.

Sitografia

<http://www.firenzepatrimoniomondiale.it/piano-di-gestione/>

<https://whc.unesco.org/>

<https://www.dida.unifi.it/vp-627-laboratorio-urban-design.html>

<http://www.cisdu.org/news.html>

Quando l'archeologia torna ad essere architettura. Interventi di protezione nel paesaggio urbano e rurale

Alessandra Carlini

Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14 - ICAR 15, alessandracarlini@yahoo.it

Se eventi occasionali o indagini stratigrafiche riportano alla luce un sito, l'archeologia diventa 'architettura della città'.

Il suo ritrovamento va a modificare rapporti spaziali, morfologia urbana e assetto insediativo, sollevando la necessità di un progetto sensibile ai caratteri del luogo e alle ragioni di una musealizzazione *in situ* come garanzia di protezione e fruizione culturale dei reperti. Al tema è stato dedicato più di uno studio in vari settori disciplinari, in particolare orientando il dibattito sulla costruzione di coperture archeologiche.

Che si tratti di un contesto urbano o rurale, che sia contraddistinto dalla densità edilizia o dalla rarefazione delle tracce antropiche, il progetto di architettura viene chiamato a dare voce a quell'interazione tra natura e cultura che connota il paesaggio, rendendolo 'altro' rispetto alla sola condizione di natura.

Al di là della varietà delle risposte architettoniche si è ormai accettata, da una parte, l'illusorietà dell'intervento mimetico, dall'altra la consapevolezza che la tutela implica un'operazione assai più sofisticata della semplice protezione *in situ*; un'operazione legata alle esigenze di comunicazione dei resti, al rapporto con un paesaggio stratificato e ancora stratificabile. Conservazione e fruizione diventano, allora, un'esperienza culturale, un'offerta di conoscenza.

Il potere evocativo del paesaggio

La nozione di paesaggio che fa da sfondo al tema trattato è molto recente¹. È il frutto di un lungo processo di consapevolezza che inizia a prendere forma ben prima di diventare genere pittorico². Una nozione che vede il paesaggio come prodotto culturale, come racconto del tempo nello spazio, deposito di conoscenze e memorie, «permanenza storica di un passato che sperimentiamo ancora»³. Un paesaggio che, per diventare patrimonio, ha bisogno di un continuo investimento semantico, di uno sguardo in grado di interrogarlo, di farlo interagire con le aspettative del presente per poterne prefigurare un possibile futuro. Un giorno il profilo di Apollo riapparve nella boscaglia. A Veio, nel luogo del Santuario del Portonaccio⁴. Una sorpresa che interroga lo sguardo. Lo vediamo lì, come probabilmente lo videro antichi fruitori, a raccontare

come l'attenzione dell'uomo ha trasfigurato la natura rendendola carica di miti. Racconta, nel folto dei boschi che un tempo furono sacri, la generosità di queste terre, le risorse minerarie, le sorgenti e la fertilità dei suoli di quella parte del Lazio vicina a Roma, ma già Etruria. Racconta, lungo gli antichi tratturi, tracce di un popolo scomparso, noto per la capacità divinatoria, portatore di miti e credenze, sapere e conoscenza; interprete delle forze della natura e capace di piegarle alla volontà dell'uomo, come continuarono a fare gli abitanti di queste terre in tutti i tempi. Oggi l'area non è quasi mai visitabile, imbrigliata nelle maglie della perimetrazione burocratica. L'impossibilità di accedere secondo i percorsi di visita previsti, costringe ad un approccio diverso al sito. Penetrando la folta boscaglia che avvolge il pianoro, l'assertività della ricostruzione didattica in tondini di ferro viene stemperata in favore di un'inattesa interazione tra la scala del reperto e la scala del paesaggio. L'archeologia torna ad essere architettura e a far parlare il paesaggio di cui è parte attiva.

Coperture archeologiche nel paesaggio urbano e rurale

La fragilità dei *parterres*, l'inconsistenza materiale con la quale spesso si presentano ai nostri occhi, l'efficacia culturale della conservazione *in situ* in alternativa alla musealizzazione differita, motivano la realizzazione di coperture archeologiche, sollevando questioni di paesaggio in diverse direzioni⁵. In relazione al carattere del contesto, la copertura diventa parte attiva di un paesaggio urbano o rurale. In relazione al reperto, la copertura può recuperare quei caratteri configurazionali spesso dissolti dalla scarsa evidenza materiale dei resti, eppure in grado di mantenere «la loro identità attraverso il tempo e la storia perché legate alle necessità dell'uomo»⁶.

L'esperienza di un architetto come Peter Zumthor dimostra come la stessa istanza di conservazione e comunicazione possa condurre a soluzioni diverse in funzione delle condizioni di contesto. A Colonia, l'intervento di protezione prende forma nei luoghi devastati dal *maximum use of fire* del *Bomber Command* inglese. Il sito è quello dei pochi resti medievali della chiesa di Santa Colomba. In una città rasa al suolo

dai bombardamenti degli Alleati e quasi completamente ricostruita nel secondo dopoguerra, Peter Zumthor protegge i resti preoccupandosi di restituire forma e consistenza ad un tessuto urbano lacerato; lavora sull'isolato, ricostituendo la continuità e la compattezza dei fronti edilizi; disegna l'invaso stradale, riconsegnando una dimensione urbana ai vuoti. A Coira, lo stesso architetto e la stessa sensibilità nella lettura dei luoghi, producono un'altra copertura che, misurandosi con una realtà geografica d'alta quota, fa riferimento alla tradizione rurale dei fienili e delle malghe di montagna, a quelle costruzioni semplici, senza clamori, perché espressione di bisogni ordinari. Ad essere protetti sono i resti di antiche case; creste appena affioranti eppure decisive per testimoniare le frequentazioni romane in questi impervi luoghi di conquista. L'intervento di protezione è risolto con gli stessi materiali poveri che si incontrano nelle costruzioni risalendo i versanti; quelle architetture frutto della cultura materiale che ha dato forma al paesaggio addomesticandolo alle necessità dell'abitare dell'uomo. In entrambi gli interventi, le strutture di protezione ricalcano il perimetro originario restituendo la percezione dei volumi, ma mentre a Coira sono i fitti tralicci di legno a definire un'illuminazione diffusa, a Colonia l'involucro ancora opaco, alterna murature piene a sistemi di "fienarole", recuperando la qualità della luce tipica delle architetture basilicali⁷.

Che si tratti di un contesto urbano o rurale, l'intervento di protezione si colloca tra l'evocazione del passato e l'esperienza del presente; diventa un tassello, un campione dimostrativo delle qualità di paesaggio⁸. Un paesaggio che continua ad essere palinsesto, cioè testo materiale soggetto a riscritture e stratificazioni, fatto di continuità e di interruzioni, capace di contenere il passato come «le linee d'una mano»⁹.

Così, fino a qualche anno fa, percorrendo le strade che segnano la campagna pugliese nei pressi dell'antica villa di Faragola¹⁰, questa presenza suburbana, era annunciata da una copertura che, come le masserie, punteggiava il paesaggio della Daunia suggerendo il rapporto millenario che lega questa natura arsa, ma generosa, all'uomo che la abita. Preziose pavimentazioni vennero protette *in situ* da una copertura che restituiva un'immagine in grado, da una parte, di evocare le qualità

tipologico-spaziali dell'impianto architettonico - distinguendo tra luoghi del percorrere e luoghi dello stare, tra tensioni verticali e orizzontali, tra l'eccezionalità della *cenatio*, legata alle pratiche di convivialità, e l'ordinarietà degli spazi di servizio - e dall'altra di cogliere i rapporti dell'inse-diamento con quel contesto territoriale che ne spiega le ragioni. Nuovi strati di senso e valori affiancano l'immagine agricola.

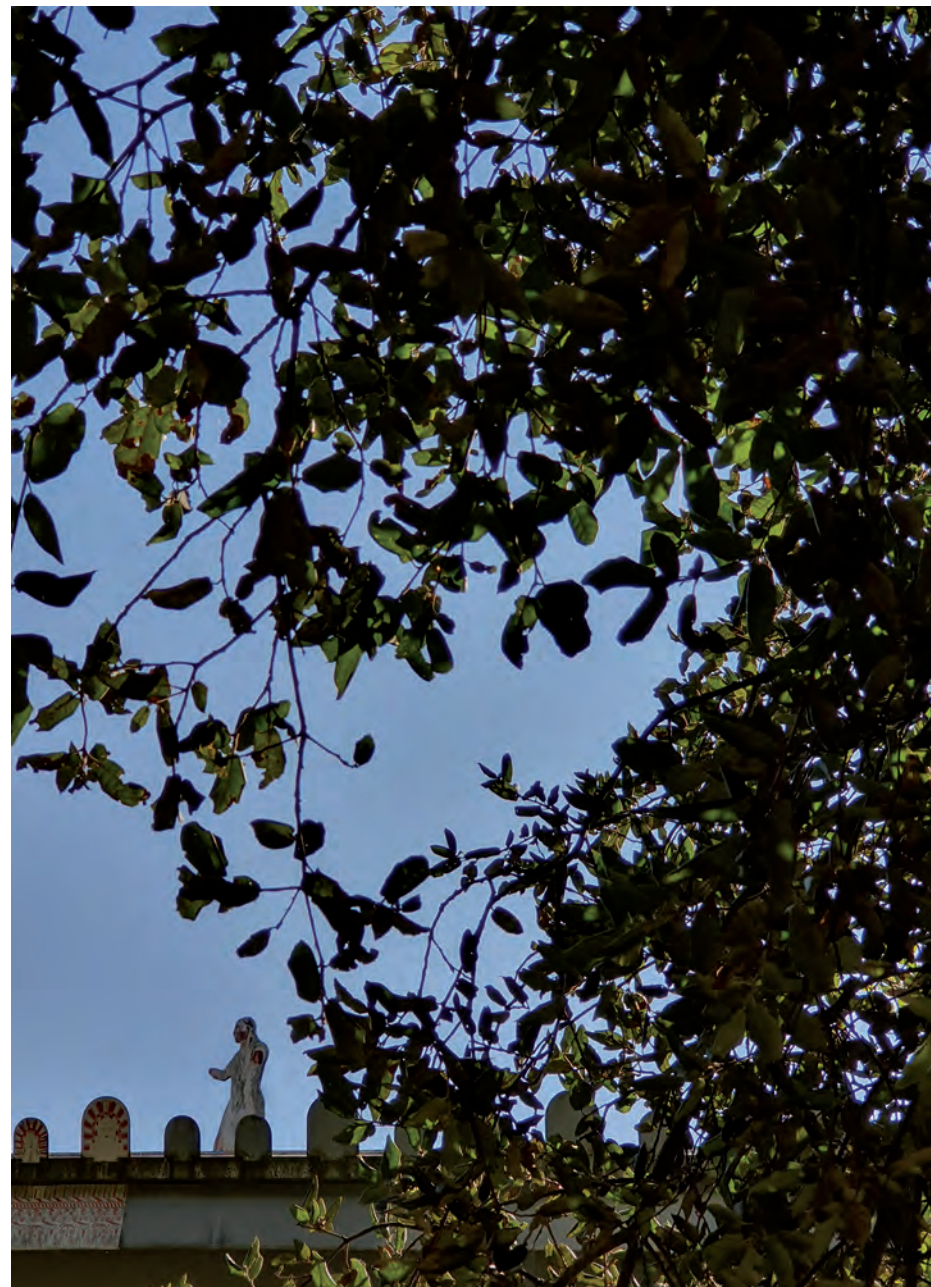
Patrimonio culturale tra paesaggio antico e paesaggio contemporaneo. L'architettura come epifania ¹¹

Quando l'intervento di protezione parte da istanze che derivano dal paesaggio, il progetto può riattivare relazioni spente dalle discontinuità e restituire ragioni non più evidenti diventando un esercizio di disvelamento¹². Come nelle operazioni di 'impacchettamento' eseguite da Christo e Jeanne-Claude¹³ nell'ambito della Land Art, coprire equivale allora a rendere manifesto. Ma, mentre l'elaborazione concettuale dell'operazione artistica, sottrae l'oggetto per provocare uno shock visivo e porlo al centro dell'attenzione, l'intervento architettonico che si mette in ascolto del luogo e che ne interpreta segni che non trovano spiegazione se non tra le pieghe della memoria e lungo la linea del tempo, sottrae il reperto all'eccezionalità della scoperta e lo restituisce all'esperienza ordinaria che si compie dentro la quotidianità dell'abitare.

Il paesaggio in quanto custode di intelligenze che risalgono la storia è capace di alimentare il processo conformativo dell'intervento architettonico e, al tempo stesso, quando l'atto costruttivo si compie, l'architettura entra a far parte di quel paesaggio che l'ha motivata. Nuove tracce vengono aggiunte a quel palinsesto; tracce che si fanno portavoce di valori legati al nostro modo di intendere lo spazio pubblico, la collettività, la tutela come esperienza democratica di conoscenza, proiettando quei valori in un tempo futuro ancora stratificabile di senso. Contesto, architettura e reperto costruiscono un nuovo sistema di relazioni, un nuovo paesaggio, un nuovo palinsesto.

Note

¹ Per una ricognizione sui significati che accompagnano la nozione di paesaggio: Simmel, Georg (1913), Pierre, Nora (1984); Schama, Simon (1997); Augé, Marc (2017).





L'UNESCO definisce il paesaggio culturale come «l'azione combinata tra la natura e l'uomo», Convenzione del Patrimonio Mondiale 1992, art.1. Per una riflessione sulla capacità del paesaggio di incarnare valori collettivi essenziali per la maturazione del sentimento democratico: Settis, Salvatore (2017), in particolare "Confini difficili. Patrimonio culturale, paesaggio, città", pp 61-92.

² Piero Camporesi interroga la cultura figurativa del Rinascimento alla ricerca di quegli ambienti nei quali «[...] incominciano a prendere forma gli studi sul paesaggio ancor prima della nascita degli studi di paesaggio», Camporesi, Piero (1992), p 32.

³ Rossi, Aldo (2004), p 58.

⁴ Per un approfondimento della ricostruzione didattica, si veda: Boitani Francesca, Ceschi, Franco, "La rievocazione del tempio dell'Apollo a Veio", in Amendolea, Bruna (1995), pp. 88-96.

⁵ Il rapporto tra copertura archeologica e contesto è solo uno degli aspetti della musealizzazione *in situ*. Per un approfondimento dei temi di natura costruttiva (soluzioni strutturali o tecnico-ambientali) e restaurativa (principio del minimo intervento, della reversibilità, dell'appropriatezza), si veda: Amendolea, Bruna (1995); Carlini, Alessandra (2015) e (2009). Per un approfondimento dei temi di musealizzazione si veda: Basso Peressut, Luca e Caliarì, Pier Federico (2014).

⁶ Ferlenga, Alberto (2010), "Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo", in *luav giornale dell'università*, n° 81, settembre 2010, p. 2.

⁷ Per un approfondimento dei casi studio: Durisch, Thomas (2014), *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurigo, Scheidegger & Spiess.

⁸ Le riflessioni sui meccanismi di identificazione tra evento e sua estensione universale, «Un frammento [...] vale il tutto», sono un debito di riconoscenza nei confronti di Mircea Eliade (1907-1986) e di Luigi Franciosini che me ne ha indicato la lettura. Eliade, Mircea (2008), *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, pp.183-184.

⁹ Calvino, Italo (1999), p. 10.

¹⁰ Per un approfondimento del caso studio: Franciosini, Luigi; Porretta, Paola; Uliana, Paolo (2009), "L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione", in Volpe, Giuliano e Turchiano, Maria (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi*, Bari, Edipuglia. Nel 2017 un incendio compromette irrimediabilmente la struttura.

¹¹ Il termine è qui inteso nella sua accezione di ambito letterario, come sinonimo di 'manifestazione' e riconducibile alla poetica joyciana. Per un approfondimento: Treccani, *Vocabolario on line*, Voce 'epifania'; Accademia della Crusca, *Epifanizzare: un altro modo d'apparire?* a cura di Luca Lo Re, Redazione Consulenza Linguistica www.academiadellacrusca.it.

¹² Naturalmente non è solo così che si opera a protezione dei *parterre*. La letteratura include interventi che scelgono la strada dell'autoreferenzialità, che cercano discontinuità con i segni del luogo; interventi atipici che si presentano come esercizio linguistico

della contemporaneità, mentre, in altri casi, si indulgia sull'ostentazione del lacerto nel disperato tentativo di restituire un'integrità figurativa e stilistica ormai dissolta.

¹³Le prime operazioni di "impacchettamento" iniziano negli anni Cinquanta, nell'ambito delle sperimentazioni intorno ai movimenti Informale e Nouveau Réalisme. Per un approfondimento: David, Bourdon (1970), *Christo*, New York, Abrams.

Didascalie

Fig. 1: Veio, Santuario del Portonaccio (Franco Ceschi, 1992). Statue acroteriali popolavano il colmo del tetto del tempio; una folla di figure fittili collocate in sequenza per reiterare nel tempo la narrazione dei miti.

Fig. 2: Sistemi di protezione nel paesaggio rurale e urbano. In alto: Coira, Coperture per gli scavi archeologici romani (Peter Zumthor, 1985-1986). In basso: Kolumba Museum, Colonia (Peter Zumthor, 2001-2007).

Fig. 3: La copertura archeologica della villa romana di Faragola (Ascoli Satriano) prima dell'incendio del 2017 (Luigi Franciosini, Paola Porretta, Paolo Uliana, 2006).

Fig. 4: Christo e Jeanne-Claude, Impacchettamento della fontana di piazza del Mercato, Spoleto, 1968 (foto Carlo Bavagnoli, <https://christojeanneclaude.net>).

Bibliografia

Amendolea, Bruna (1995), *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*, Roma, Multigrafica

Augé, Marc (2017), "Qui e Altrove nell'era della globalizzazione", in *Nuovi Argomenti, Lezioni di vero*, n° 78, Aprile-Giugno 2017, pp 109-112.

Basso Peressut, Luca e Caliarì, Pier Federico (2014), *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Reggello, Prospettive.

Calvino, Italo, (1999), *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.

Camporesi, Piero (1992), *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti.

Carlini, Alessandra (2015), "Archeologia e spazio pubblico. Esperienze di architettura nel paesaggio antico", in Franciosini, Luigi e Casadei, Cristina (a cura di), *Architettura e patrimonio: progettare in un paese antico*, Roma, Mancosu, pp.150-161.

Carlini, Alessandra (2009), "Architettura per l'archeologia", in Manacorda, Daniele; Santangeli Valenzani, Riccardo; Franciosini, Luigi; Pallottino, Elisabetta; Picciola, Stefania; Carlini, Alessandra; Porretta, Paola (a cura di), *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e architettura. Seminari 2005-2006*, Roma, Quasar.

D'Agostino, Salvatore (2006), *Le coperture delle aree archeologiche*, Roma, Gangemi.

Manieri Elia, Mario (1998), *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Roma, Gangemi.

Nora, Pierre (1984), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard.

Rossi, Aldo (2004), *L'architettura della città*, Torino, Città Studi Edizioni.





Schama, Simon (1997), *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.

Settis, Salvatore (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi.

Simmel, Georg (1913), "Filosofia del paesaggio", in Sassatelli, Monica (2006), Georg Simmel. *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore.

Il futuro e la città

Domenico Chizzoniti

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato, ICAR 14, domenico.chizzoniti@polimi.it

I. Assumendo il compito che questo Forum si è dato, lo specifico punto di osservazione che qui si vorrebbe esaminare è quello della città e pertanto si è inteso analizzare quei casi particolarmente rilevanti dove il patrimonio è stato volutamente manomesso per un deliberato atto di violenza e di distruzione. Così che, per esempio, il caso delle città di Aleppo, di Mossul, Erbil e diverse altre, pur essendo città simbolo della ferocia della guerra civile in atto in Siria e Iraq, diventano allo stesso tempo cardini strategici attorno a cui provare ripensare ruolo e destino del futuro della città. D'altra parte è anche responsabilità dell'architettura attivare idee concrete nell'opera puntuale di ricostruzione, nel ridare senso ai luoghi collettivi della città attraverso fondate proposte di trasformazione ammissibile, là dove le occasioni di intervento implicino anche una ricostruzione critica dei luoghi collettivi, aperti o edificati con la riconsiderazione del mandato civico degli spazi e degli edifici pubblici. Ciò in controtendenza alla diffusione delle pratiche invalse nella città contemporanea dove il recupero della singola attrezzatura dello spazio sostituisce la metrica, per cui gli spazi non sono più organizzazioni architettoniche ma sistemi aggettivati dalla chimera della ricostruzione fedele del «dov'era com'era» magari ammantata di una connotazione 'eco compatibile o eco-sostenibile'.

Nei casi presi in questione da questa ricerca, vi sono luoghi fortemente manomessi dalle distruzioni belliche o in via di dismissione che conservano un potenziale straordinario di trasformazione. Le relative aree e strutture sono in altri termini una «riserva di resilienza» in grado di preservare in primo luogo i caratteri e i valori insediativi identitari dei luoghi stessi. Rispetto ad esse occorre dunque sperimentare una strategia di rivitalizzazione che intervenga, «caso per caso» oltre che sul singolo manufatto su una scala più ampia, con una strategia più inclusiva degli aspetti economici e sociali e non solo sul capitale edilizio. In altre parole è possibile intraprendere azioni di «riforma integrata», vale a dire la predisposizione di un sistema di trasformazione che induca la convergenza di diverse azioni a varie scale: il recupero edilizio, la valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico, la rivitalizzazione economica, il miglioramento della dotazione infrastrutturale e il rafforzamento dei ser-

vizi di interesse pubblico e collettivo. Qui di seguito la descrizione di un caso applicativo paradigmatico nella ricostruzione della città di Aleppo in Siria.

II. Nel 1683 il viaggiatore e diplomatico francese Laurent d'Arvieux, descrisse la città di Aleppo come «la più vasta, la più bella e la più ricca città dell'Impero Ottomano dopo Costantinopoli e Il Cairo». Le recenti sorti di Aleppo dopo la guerra civile siriana sono ormai note a tutti. In generale le difficoltà politiche sociali ed economiche di quei casi in cui l'architettura della città risulta compromessa, mutilata o gravemente danneggiata da atti di deliberata ostilità, come nel caso delle città europee dopo la seconda guerra mondiale, pongono la questione della ricostruzione come un tema centrale nelle trasformazioni dell'insediamento urbano. D'altra parte questo compito costituisce un fattore rilevante nella riconquista dell'identità e dell'auto-riconoscimento delle popolazioni locali dei luoghi simbolo della città. Ma in quale senso trattare il concetto di ricostruzione? Ad esplorare con più incisività il potenziale di trasformazione dell'ambiente fisico nei processi di ricostruzione viene in soccorso il concetto di riscrittura come tecnica di trasformazione critica dell'insediamento. In particolare la riscrittura è qui intesa come tecnica generativa in grado di figurare sperimentalmente tutto il potenziale di una struttura o di un ambiente fisico in specifici casi dove l'elevato grado di obsolescenza o di degrado, di mutilazione o addirittura distruzione, compromette un recupero autentico attraverso le tradizionali tecniche di conservazione e restauro, altrimenti 'rigenerati' attraverso una contraffazione apocrifia del ripristino acritico del «dov'era com'era». L'architettura delle città in dissesto a causa delle distruzioni dei conflitti armati costituisce un campo di sperimentazione privilegiato poiché non solo è necessario riflettere sulle condizioni generative degli elementi della struttura urbana (storia, contesto, economia, politica, religione, organizzazione sociale eccetera) ma è anche indispensabile risalire al pensiero che li ha generati operando in continuità nella trasformazione del suo assetto fisico. Come prova sperimentale nel caso applicativo di Aleppo si è optato di operare nei nuclei monumentali dove il perdurare della guerra civile siriana ha causato non solo ingenti danni al

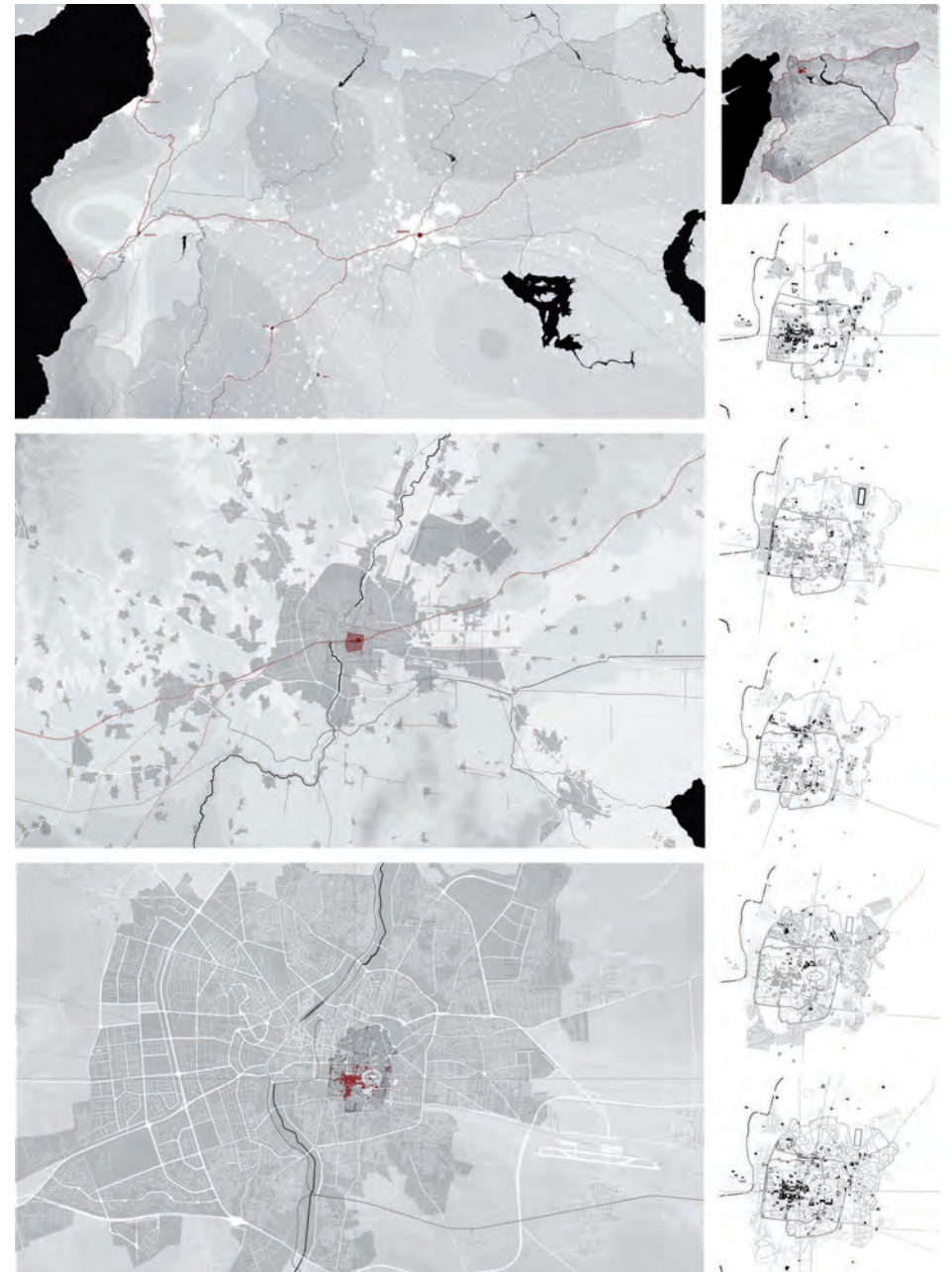
patrimonio artistico e architettonico, ma ne ha anche compromesso le basi dell'economia locale. Pertanto, il progetto per la ricostruzione del sistema monumentale dell'area del Suq di Aleppo è inteso come verifica sperimentale e metodologica degli assunti teorici sopra brevemente descritti sul procedimento di riscrittura architettonica.

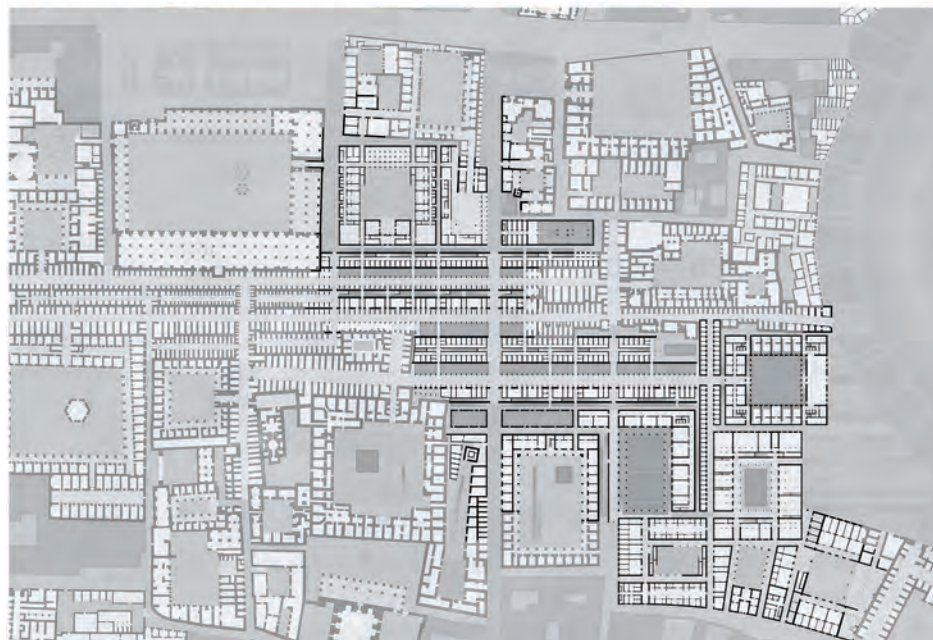
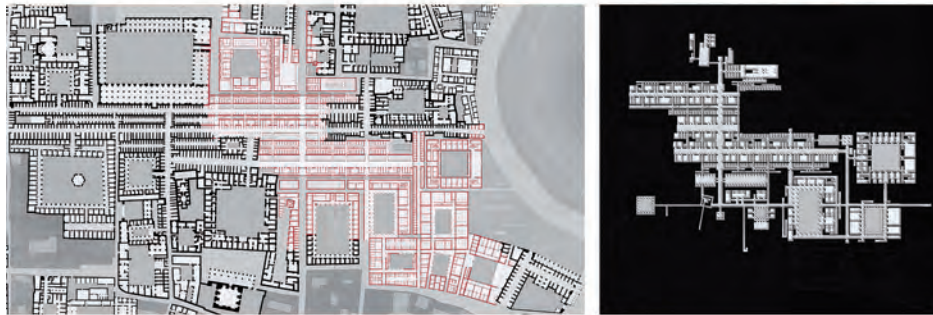
III. È noto come in passato la fortuna economica di Aleppo sia stata determinata dalla sua posizione strategica di crocevia commerciale tra Oriente e Occidente¹. Fin dall'antichità la città è sempre stata un importante centro di riferimento lungo la via della seta. Questa sua posizione strategica ha esposto la città a mire espansionistiche di numerose popolazioni, come Ittiti, Assiri, Greci, Romani, Omayyadi, Ayyubidi, Mamelucchi, Ottomani fino al dominio del governo francese. Per questo motivo Aleppo non può essere definita solamente come città di matrice islamica quanto piuttosto punto di convergenza tra la cultura occidentale e orientale. Pertanto, la designata distruzione del Suq, centro economico e commerciale della città, diventa così un'aggressione anche simbolica all'identità della città, alla sua storia e alla sua memoria. La ricostruzione di questo brano di città intende dunque assumere un valore paradigmatico, un possibile movente di auto-riconoscimento della città in uno dei suoi simboli più importanti, oltre che attrezzare questo luogo con una dotazione in grado di rimediare, seppur parzialmente, allo stato di precarietà sociale ed economica, considerata la singolare condizione in cui versa il centro monumentale della città. La proposta progettuale tenta quindi di rispondere prioritariamente a due esigenze: in primo luogo a quella di rinnovamento per interposizione di un programma di attività articolato e adeguato a possibili e innovative opportunità funzionali, potenziando le proprietà della sua chiara impostazione tipo-morfologica e aggiornandovi il codice figurativo per sublimazione di quei caratteri insediativi che connotavano la struttura originaria; secondariamente di proporre una sperimentazione progettuale che non consideri il risultato in sé come oggetto esclusivo della ricerca, quanto piuttosto il procedimento metodologico adottato per poter accreditare criteri e soluzioni compatibili con casi e contesti analoghi a questo sperimentato, suscettibile di generalizzazione da cui poter dedurre indicazioni operative per

circostanze di intervento simili.

IV. Lo studio proposto ha preso avvio dall'analisi dei caratteri permanenti della struttura insediativa della città di Aleppo e in particolare dalla ricorrenza dei suoi elementi primari, in particolare l'evoluzione tipologica dei fattori persistenti e di lungo corso nella storia città (madrassa, khan, moschee eccetera). Così che il procedimento di riscrittura² adottato dell'impianto del Bazar assume una connotazione sperimentale proprio in questo processo di sedimentazione e riproposizione dei caratteri permanenti: il dispositivo continuo con alternanza dello spazio per la vendita e per il magazzino; il rapporto tra la profondità e l'estensione della sezione del Bazar in grado di ospitare potenzialmente differenti funzioni anche a più quote; il dispositivo di areazione e illuminazione naturale di grandi campate, eccetera. Questo insieme di riferimenti, teso a rievocare gli elementi ricorrenti della città, intende assicurare un principio di continuità insediativa tra la nuova proposta e le preesistenze ambientali, quantunque mutilate. Anche qui occorre qualche precisazione. Il progetto non si appropria degli elementi della storia come soluzioni tipologiche e formali da ripristinare acriticamente. Ciò che questo procedimento di riscrittura vuole rimarcare è il potenziale figurativo di questi principi insediativi radunati dalla storia, predisposti ad essere reinterpretati sperimentalmente attraverso una successione critica di trasfigurazione, di ibridazione e di integrazione funzionale. Ad agire da solvente in questo procedimento di riscrittura è la libertà offerta dall'atto creativo che condiziona positivamente il progetto di trasformazione della città, operando con consapevolezza critica circa le prerogative di interdipendenza tra i valori acquisiti (patrimonio e tradizioni) e i valori potenziali (libertà responsabile, ideazione creativa, acquisizione consapevole delle opportunità di sviluppo consentite dal contesto dato).

V. Il procedimento adottato ha seguito alcune fasi. In una prima fase è stato necessario valutare il recupero di alcuni edifici danneggiati attraverso un intervento di completamento che tenesse conto delle questioni insediative dell'intera città. Una seconda fase ha valutato l'opportunità di insediare nuove strutture architettoniche a completamento delle porzioni distrutte del Suq che, oltre a garantire il risanamento dell'edificio,





avrebbero consentito alle parti preesistenti di poter alloggiare nuove attività. Una terza fase ha riguardato la sistemazione di nuove strutture in grado di interagire dialetticamente con le preesistenze e dar corso alla verifica della coerenza ai presupposti di trasformazione critica delle diverse ipotesi insediative sperimentate.

Pertanto il nuovo Suq si estende ripercorrendo l'impianto originario, sviluppandosi quindi lungo l'asse dell'antica via recta di origine ellenistica, poi decumano durante l'epoca romana, che collega la porta di Bab-Antakia con il complesso monumentale della Cittadella. Sette spessi muri ripercorrono i resti della preesistenza sempre in direzione est-ovest lungo l'asse urbano del decumano romano. Una successione di archi voltati sostituisce la tipica conformazione a botte delle gallerie. Il passo strutturale, il ritmo e le proporzioni originarie del Suq vengono preservate, mentre è adottato un procedimento di attenuazione dell'incombenza della massa architettonica originaria attraverso un impiego aggiornato delle tradizionali tecniche costruttive. Queste scelte consentono di estendere i percorsi esistenti sancendo l'autonomia figurativa del nuovo intervento pur mantenendo inalterati gli elementi costitutivi del Suq. Gli elementi che compongono il complesso architettonico sono collegati attraverso un sistema di percorsi che si snodano al piano interrato degli edifici. Questo collegamento avviene grazie ad una successione ordinata di gallerie a tripla altezza, corridoi e ampi spazi a cielo aperto. Oltre a unificare l'intero impianto, la scelta di trasferire nel piano interrato parte delle attività secondarie del Suq consente al progetto di acquisire nuovi spazi seppur contenuti nella geometria della sezione originaria.

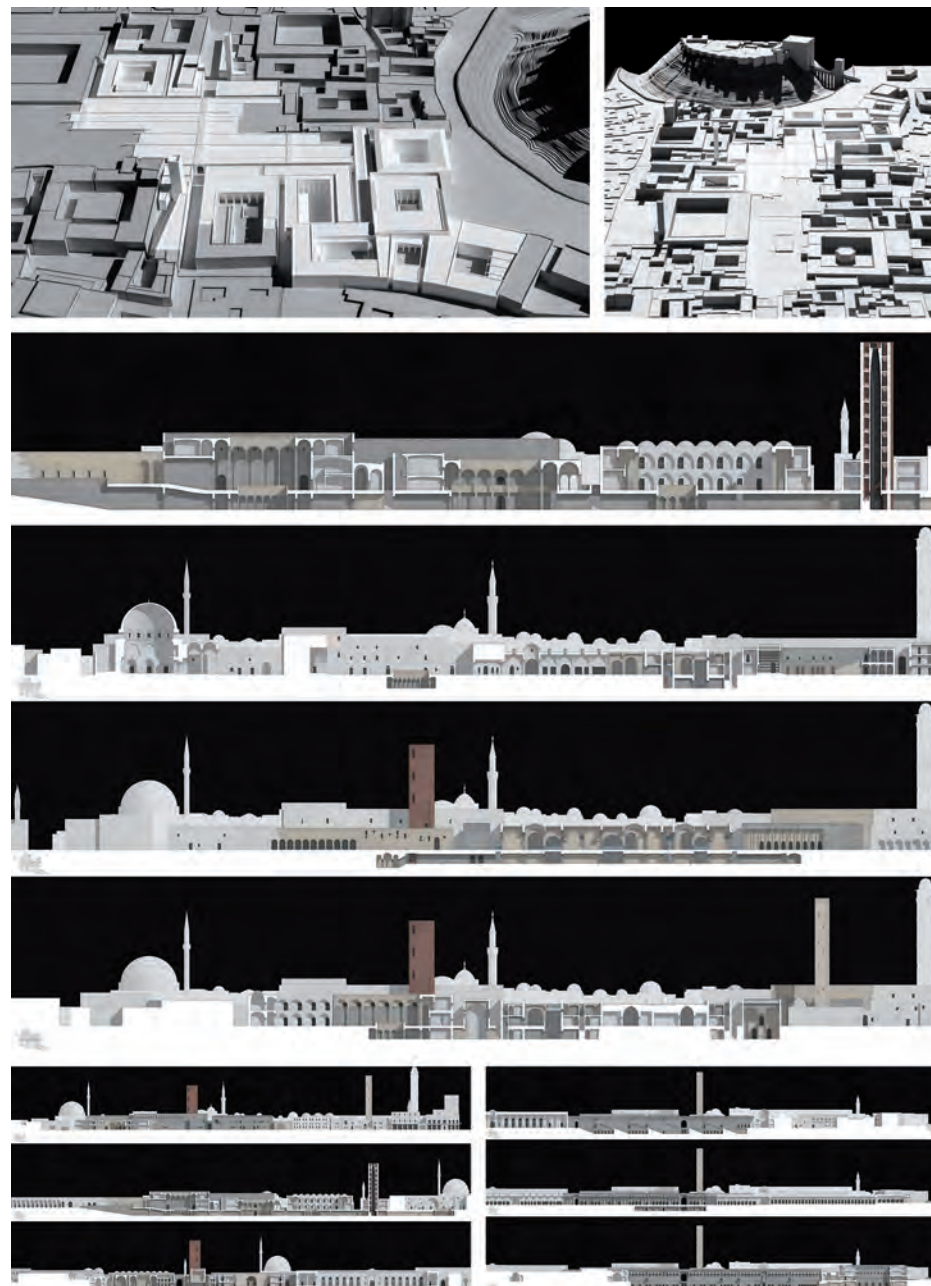
VI. Il nuovo organismo architettonico è dunque un sistema complesso che, oltre a ricollegare le parti dell'antico Suq, è in grado di contraddistinguere il suo potenziale figurativo dall'insieme delle preesistenze e allo stesso tempo offrire spazi e volumi inediti per lo sviluppo dell'attività mercatale.

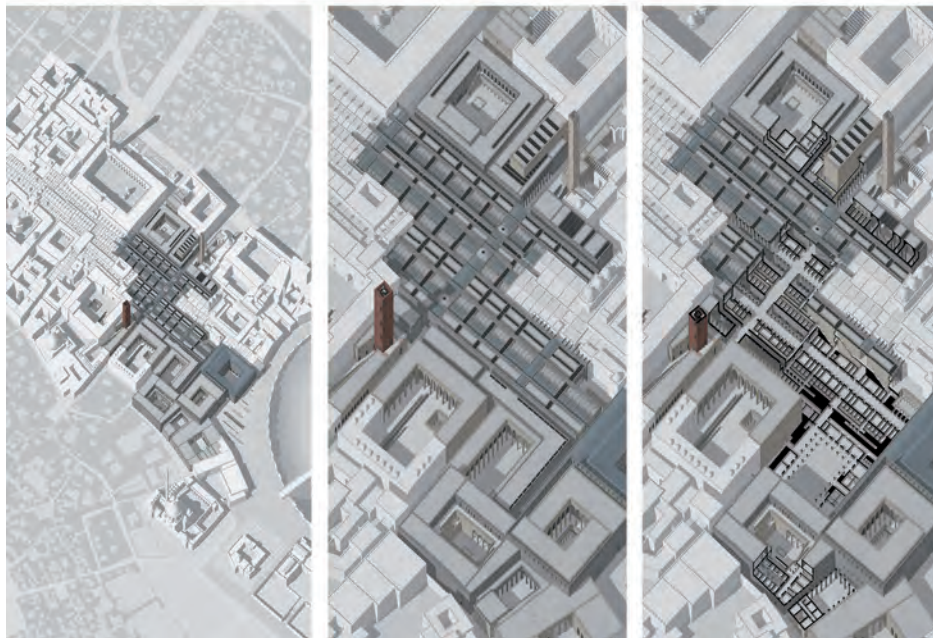
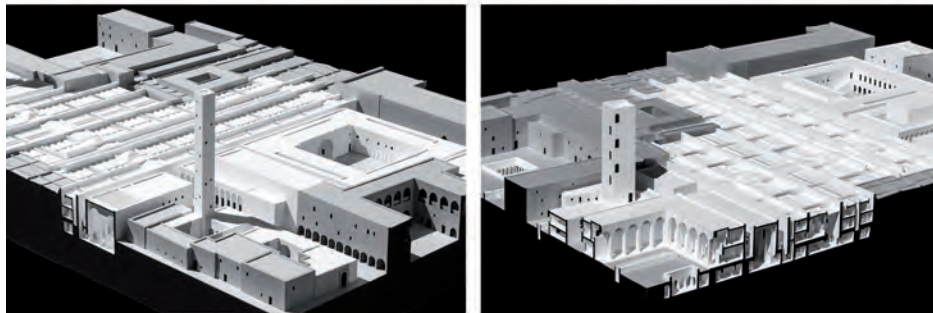
Questa distanza tra nuovo e antico, esaltando la propria autonomia figurativa rispetto a quella originaria, è volta ad indurre quel processo di 'straniamento' semantico nella percezione del nuovo organismo architettonico all'interno del contesto urbano così che si possa spiega-

re e giustificare il riaffiorare in termini un po' più complessi del «[...] soggettivo architettonico» (come responsabilità e consapevolezza trasferibili dall'autore all'opera che richiede e impone una gerarchia visiva all'ambiente circostante, assumendo così autonomia di significato); del 'funzionale architettonico' (reinvenzione dipendente dall'occasione tipologica che di volta in volta si presenta); insieme all' 'epico architettonico' (effetto di 'straniamento' ottenuto attraverso l'inflazione di una figura base legata a una tipologia scontata: per esempio, il modulo-finestra nel fronte di un enorme palazzo per uffici, oppure attraverso il conferimento all'edificio di una aulicità altrimenti non ricavabile dalle limitate dimensioni): in una parola, al 'monumentale architettonico' [...]».³

Analogo effetto è percepibile nelle nuove strutture architettoniche poste a sostituzione dei Khan, edifici a corte adibiti prioritariamente ad attività legate al commercio, utilizzati come punto di approdo delle merci prima del loro smistamento all'interno del Suq. Nuovi spazi e superfici connessi da un sistema distributivo articolato su più livelli che consentono, in alcuni casi dove ritenuto necessario, anche un diverso uso rispetto a quello originario. L'invariante tipologica adottata è quella della centralità dello spazio aperto organizzato intorno ad una corte, ma con maggiori livelli di complessità nell'organizzazione degli spazi per garantire, con un equivalente impianto pari requisiti prestazionali dell'originario organismo architettonico. In alcuni casi, nella costruzione degli elementi che compongono l'apparato figurativo dei nuovi edifici, in particolare quelli posti a sostituzione o completamento dei Khan preesistenti, è possibile osservare un ulteriore procedimento compositivo, più simile a un'operazione di disossidazione della massa architettonica per semplificazione stilistica, per attenuazione dell'apparato figurativo.⁴

Attraverso queste tecniche compositive il progetto tende a corrispondere ad un duplice mandato: da un lato punta a rivitalizzare il sistema architettonico del Suq integrando la struttura preesistente con nuovi elementi, dall'altro mira ad assumere anche una carica monumentale nel ridisegno complessivo della città. Le stesse spinte ideali che muovono verso la ideazione delle due torri poste lungo l'asse individuato dal cardo romano: entrambe acquisiscono un ruolo più simbolico che funzio-





nale, divenendo allo stesso tempo emblema religioso e metafora della guerra civile, volte a considerare criticamente il rapporto del progetto con la storia da una parte e il suo contributo ad una visione proiettata nel futuro della città.

Note

- ¹ Si veda: Jean-Claude, David & Gérard, Degeorge (2002), *Alep*, Paris, Flammarion.
- ² Si veda il lavoro di Gerard, Genette (1997) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi Editore, riguardo la riscrittura come palinsesto letterario.
- ³ Guido, Canella (1968), "Mausolei contro Computers", in *Il Confronto*, n.1, a. IV, gennaio 1968, p.42.
- ⁴ Si osservino le modalità operative adottate nel completare la parte mutilata del Khan Al Farrayin. Nel progetto di recupero è stata mantenuta la tipologia a corte, pur tuttavia integrandone la struttura attraverso l'annessione di un piano interrato che collega l'intero edificio al resto dell'impianto. Si veda: Annalinda, Neglia (2009), *Aleppo. Processi di formazione della città medievale islamica*, Bari, PolibaPress.

Didascalie

Fig. 1: Inquadramento territoriale e analisi insediativa del sistema urbano di Aleppo, rel. D.Chizzoniti, stud. Stefano Davolio.

Fig. 2: In rosso, l'area d'intervento all'interno del Bazar di Aleppo; al centro piani terra e interrato, in basso piano tipo, rel. D.Chizzoniti, stud. Stefano Davolio.

Fig. 3: Viste dei modelli e sezioni urbane della proposta per la ricostruzione del Bazar di Aleppo, rel. D.Chizzoniti, stud. Stefano Davolio.

Fig. 4: Viste dei modelli e assonometrie della proposta per la ricostruzione del Bazar di Aleppo, rel. D.Chizzoniti, stud. Stefano Davolio.

Bibliografia

- Guido, Canella (1968), "Mausolei contro Computers", in *Il Confronto*, n.1, a. IV, gennaio 1968
- Jean-Claude, David & Gérard, Degeorge (2002), *Alep*, Paris, Flammarion.
- Annalinda, Neglia (2009), *Aleppo. Processi di formazione della città medievale islamica*, Bari, PolibaPress.
- Gerard, Genette (1997) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Attilio Petruccioli (1985), *Dar Al Islam: Architetture del territorio nei paesi islamici*, Roma, Carucci Editore.
- Elie, Haddad (2004) "Projects for a competition: reconstructing the souks of Beirut (1994)", in *Urban Design International*, n.3, vol. 9, 2004, pp. 151-170.

Il progetto del territorio alpino: ambiente, architetture, patrimoni

Roberto Dini

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, ricercatore universitario, ICAR 14, roberto.dini@polito.it

Le Alpi come spazio da abitare

Da qualche tempo ormai – grazie anche a pietre miliari come gli ormai più che decennali studi del geografo Werner Bätzing sulle Alpi come antesignane dello sviluppo sostenibile, o ancora agli scritti di Enrico Camanni sull'ipotesi della «terza via»¹ – sta avvenendo un ribaltamento concettuale che riconosce sempre più l'arco alpino come uno spazio economico, culturale e sociale dotato di una propria autonomia, in cui è possibile «abitare» secondo un'accezione ampia, articolata e polisemica del termine. Non più solo dunque un territorio complementare alle aree metropolitane ma luogo in cui praticare modelli di vita e di lavoro per molti versi alternativi a quelli urbani, più sostenibili, più «intelligenti», che sperimentano anche nuove forme di riconciliazione tra insediamenti umani e spazio naturale. Ad un primo e rapido sguardo, appare subito chiaro come vi siano alcuni elementi decisivi che possano contribuire in modo evidente a questo processo: qualità ambientale e paesaggistica, disponibilità e accessibilità dei servizi, maggiori opportunità di sviluppo economico e sociale, maggiore spazio per la creazione di professionalità innovative, ecc. Non a caso alcune recenti statistiche lanciate da testate come Italia Oggi ed il Sole24Ore mostrano come siano proprio i centri urbani alpini, in testa Bolzano e Belluno, le località in cui si registra la miglior qualità della vita nel nostro paese.

Mai come ora il quadro generale appare allora così contraddittorio. Da una parte abbiamo il retaggio di quelle rappresentazioni che per tutto il Novecento hanno descritto il territorio alpino come un'area marginale caratterizzata da fenomeni di abbandono e ritrazione, in relazione naturalmente al drammatico spopolamento che nel dopoguerra ha interessato buona parte delle vallate delle Alpi, soprattutto occidentali. Rappresentazione che trova compimento nelle drammatiche cronache recenti che mostrano un territorio dimenticato dai poteri centrali ed in balia di eventi catastrofici legati ai cambiamenti climatici come dissesto idrogeologico, ritiro dei ghiacciai, siccità ed incendi.

Dall'altra parte invece l'immagine di un luogo in cui le comunità locali hanno saputo costruire solide ed efficienti reti di welfare, creando le condizioni al contorno per uno sviluppo nuovo, attento e misurato. Un terri-

torio dunque fragile ma al contempo resiliente, in cui l'elevata presenza di fattori di rischio naturale si confronta con una straordinaria capacità di ottimizzazione delle risorse da parte degli abitanti. Si tratta di immagini che coesistono e che ancora una volta mostrano come quello alpino sia un territorio carico di contrasti e caratterizzato dalla compresenza di dinamiche di segno opposto: centralità e marginalità, densificazione e rarefazione, fatti contingenti e fenomeni di lunga durata, conservazione e sostituzione, addomesticazione e inselvatichimento.

Un ambito caratterizzato da un'«aritmia territoriale»² in cui sono presenti, in aree di pochi chilometri quadrati, ambienti dalla forte pressione antropica e allo stesso tempo spazi ad elevata componente naturale, o ancora luoghi che hanno vissuto in modo alternato fasi di espansione e di abbandono. Contrasti tenuti assieme grazie ad una secolare «giusta misura» che ha consentito nel tempo di plasmare spazio naturale ed antropico secondo quella capacità di dosare trasformazione e conservazione, naturale ed artificiale, che alcuni chiamano «intelligenza vernacolare».

Ancora oggi questa straordinaria capacità di sintesi, che fa parte del codice genetico delle Alpi, può rappresentare per la montagna un elemento centrale su cui ricostruire delle pratiche di insediamento basate su nuove forme di coesistenza tra uomo e spazio naturale.

Quale patrimonio?

Dal punto di vista insediativo, l'alternanza di momenti di avanzamento e ritrazione, di artificializzazione e abbandono cui si è fatto cenno, lascia inevitabilmente degli oggetti sul territorio, ne modifica talvolta l'assetto, ne riscrive alcune parti, ne sostituisce altre. Viene così a crearsi una sorta di «bagnasciuga» costellato da tutta una serie di elementi che a fasi alterne sono attivi o sottoutilizzati: edifici rurali storici, aree agricole, insediamenti produttivi, infrastrutture, complessi ricettivi e sportivi, seconde case, ecc.

È così che entra in gioco quel vastissimo patrimonio costruito, con caratteristiche e gradi di operabilità estremamente diversificati ma che costituisce l'ossatura delle pratiche di modificazione del territorio alpino.

Esso è infatti costituito dalla sommatoria di tutti quegli oggetti e spazi interstiziali che vanno a costituire una specie di «troppopieno» pronto a compensare ed equilibrare le fasi di avanzamento e arretramento, diventando dunque un elemento strategico in un'ottica di reinsediamento del territorio.

Questa declinazione implica l'abbandono di posizioni volte ad una immobilistica «patrimonializzazione» dell'heritage alpino a favore di una visione progettante che lo vuole invece pensare come un presidio del territorio pronto ad accogliere nuove attività, nuovi valori, nuovi significati. Su questo tema si è espresso efficacemente Antonio De Rossi attraverso una serie di contributi su «Il Giornale delle Fondazioni» in cui evidenzia il superamento del paradigma della patrimonializzazione che ha caratterizzato gli ultimi decenni della storia, della cultura e dello sviluppo del mondo alpino: «il fine ultimo della patrimonializzazione, piuttosto che le comunità e lo sviluppo locale, è diventato il patrimonio stesso. Le progettualità hanno preso la forma di elencazioni di beni da valorizzare: declinazione alpina di quell'idea di Italia-giacimento che basterebbe mettere in valore per produrre quasi automaticamente sviluppo autocentrato»³.

Ecco allora come il concetto di «patrimonio» di cui si parla in questa trattazione vuole travalicarne la sola dimensione estetizzante, per coagulare una serie di valori declinabili invece secondo un significato più ampio concernente la qualità architettonica, paesaggistica ed ambientale complessiva. Si viene così a delineare una dimensione strategica e progettante che vede nel patrimonio costruito il motore per l'innescare di processi di crescita economica e culturale, di integrazione sociale nelle comunità locali, sempre in un'ottica di miglioramento complessivo della qualità dello spazio fisico, come vettore che può stabilire nessi e relazioni con spazi e tempi differenti⁴.

Tutto ciò si colloca sullo sfondo di uno scenario generale in cui il riuso non è più solo una prerogativa culturale o etica ma una condizione necessaria in una fase di recessione: la concorrenzialità dei valori immobiliari rispetto a quelli urbani, la disponibilità di oggetti edilizi trasformabili, la qualità ambientale e paesaggistica, sono alcuni degli elementi che

rendono il contesto montano maggiormente resiliente, adattabile ed appetibile dal punto di vista insediativo.

Verso un riuso attivo

Passando in rassegna le numerose esperienze progettuali avviate negli ultimi anni nel contesto alpino (a titolo esemplificativo si rimanda alle immagini di accompagnamento del saggio), anche di scala e natura molto differente, si evidenziano le potenzialità del patrimonio costruito esistente e si mette soprattutto in luce il suo possibile ruolo di elemento catalizzatore di interessi di natura sociale, culturale ed economica delle comunità locali. Proviamo ad illustrare di seguito alcune questioni che - sulla base di una riflessione che scaturisce da una osservazione critica dell'attività progettuale recente - provano a declinare il tema della riattivazione del patrimonio secondo una strategia di recupero/costruzione/sostruzione del territorio, in un'ottica di sviluppo sociale, culturale ed economico locale, e dunque di un riuso «attivo».

_Riattivazione come strategia alla grande scala

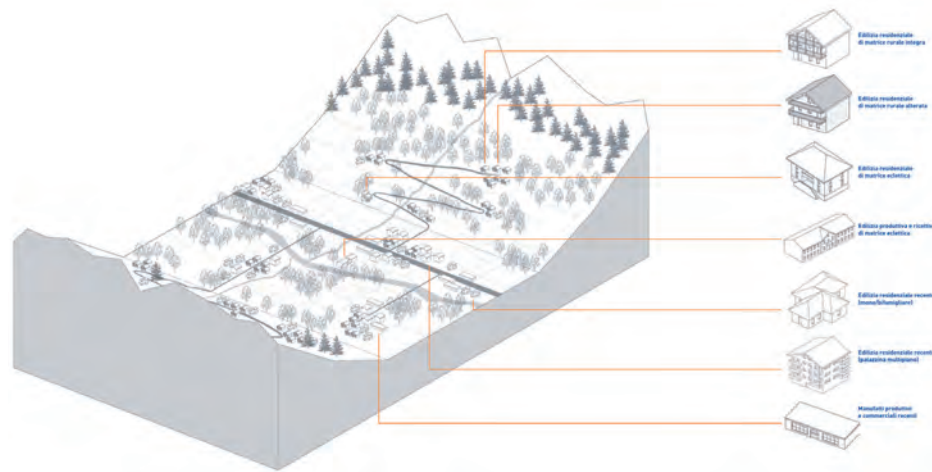
Il riuso del patrimonio, se letto come operazione alla grande scala, può essere inteso come una re-infrastrutturazione diffusa del territorio. Proprio per tali ragioni deve essere il frutto di una strategia alla scala d'area vasta che, alla luce della sua capacità strutturante, ragioni su quali figure territoriali debba fondarsi l'assetto complessivo del territorio alpino.

La selezione degli elementi da riattivare andrebbe dunque pensata sulla scorta di un progetto territoriale che metta in relazione i processi di riuso con le altre peculiarità insediative del territorio montano: morfologie urbane, sistemi naturali, quadri ambientali, rischio e dissesto idrogeologico, ecc.

La vastità del territorio alpino, ed in particolare quella degli spazi ormai non più presidiati (terreni agricoli in abbandono ad esempio) e del patrimonio costruito in degrado, induce a pensare che non sarà più possibile, perlomeno in un orizzonte temporale breve, recuperare e ripristinare tutto ciò che nei secoli precedenti è stato plasmato.

Per tali ragioni una prima questione riguarda la possibilità di prevedere un «abbandono controllato» che consenta, a valle di un'attenta pianifi-





cazione, di individuare una serie di elementi strategici sui quali invece avviare progetti di reinsediamento.

_Sperimentare nuovi modelli insediativi

L'esperienza dell'architettura moderna sulle Alpi mette in luce come nel corso del XX secolo tale contesto abbia accolto una feconda sperimentazione compositiva e progettuale attraverso la quale sono stati messi a punto nuovi modi di insediare il territorio, nei quali la riverberazione continua con il paesaggio e l'ambiente è stata uno dei punti di forza. Per tali ragioni ancora oggi, il tema del riuso del patrimonio può essere l'occasione per mettere a fuoco modelli insediativi che muovono da una forte integrazione tra spazio costruito e ambiente naturale. Ciò si traduce ad esempio nell'elaborazione di tattiche di adattamento a partire da un uso più attento delle risorse, nella più attenta individuazione delle attitudini e delle vocazioni di un territorio, in una continua negoziazione con le condizioni al contorno.

Questo comporta anche la messa a punto di tecniche di assestamento sia al dinamismo dei cicli economici sia a quello dei cicli naturali, individuando all'interno dei territori le parti che sono strutturali, in grado di resistere nel tempo, e quelle che invece sono assimilabili ad un tessuto molle che può accogliere con più gradi di libertà la trasformazione, ed eventualmente anche la rinaturalizzazione.

_Sperimentare nuovi modelli di integrazione sociale ed economica

La «rarefazione» dello spazio alpino sembra essere oggi una straordinaria occasione per lo sviluppo di nuove opportunità di natura sociale, economica e culturale. Il reinsediamento di nuove funzioni può dunque far tornare il contesto alpino un luogo di vita e di lavoro grazie soprattutto alle peculiari opportunità che questi territori possono offrire.

Come si è già detto è proprio la qualità architettonica ed ambientale, la disponibilità di oggetti da trasformare, la concorrenzialità dei valori immobiliari delle aree marginali rispetto a quelle urbane a mettere in luce come il patrimonio edilizio montano possa entrare in gioco in modo molto forte in una strategia di reinsediamento: edifici industriali da riconvertire, villaggi da mutare in nuovi luoghi di residenza, spazi del loisir da trasformare, ecc.

Spazi per il progetto

Il territorio alpino si configura dunque come luogo di nuovi spazi per il progetto che rimette in gioco e obbliga ad un ripensamento soprattutto degli aspetti relazionali (e delle disuguaglianze) tra le aree urbanizzate e quelle marginali.

Ancora oggi ci si muove nel solco di una sterile contrapposizione dicotomica che le politiche territoriali dovrebbero quanto prima superare, per produrre immagini più articolate dei correnti paradigmi della polarizzazione o della marginalità. Ne gioverebbe la montagna e ne gioverebbe la città, della quale il contesto alpino non è più solo il playground o il «polmone verde», ma uno spazio abitato molto prossimo con cui tesse complesse e vitali relazioni economiche, sociali e culturali.

Ciò comporta innanzitutto la reinvenzione del rapporto tra «urbanità» e «alpinità», due dimensioni intrecciate e complementari, in cui l'aggettivazione «alpino» non fa riferimento al senso di appartenenza o all'identità, quanto piuttosto ad un sistema di valori che hanno a che fare con la consapevolezza, la responsabilità e la progettualità critica⁵.

È in questo quadro che la dimensione fisica dello spazio e del patrimonio costruito viene intesa «come uno dei principali vettori ed epifenomeni del più generale processo di mutazione e reinvenzione - economica, sociale, culturale - dello spazio alpino e delle sue specificità locali»⁶.

Sarà compito dei progettisti, dei tecnici e degli amministratori saper cogliere e comunicare la capacità che ha l'architettura di rendere visibile il mutamento e la natura dei processi, di spazializzare i ragionamenti sul futuro del territorio, di mettere a fuoco immagini di sintesi tra storia, paesaggio, economie, turismo, patrimoni artistico-architettonici, capitale umano e sociale.

In una condizione generale di smaterializzazione di relazioni, identità, culture, economie, la qualità dello spazio fisico torna infatti ad essere un fattore determinante nella costruzione delle comunità.

Ecco allora come le Alpi possono diventare anche un modello di riferimento per altri contesti, dimostrando di essere un territorio che sta rovesciando al positivo la propria condizione di marginalità e che si sta reinventando a partire proprio dai suoi specifici ed innumerevoli patrimoni.





Note

- ¹ Si vedano i volumi Werner Bätzing (2005), *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa* e Enrico Camanni (2002), *La nuova vita delle Alpi*.
- ² Si veda il saggio Roberto Dini, Stefano Girodo (2017), "Abitare il rischio: dissesto idrogeologico e progetto del territorio alpino".
- ³ Si veda l'articolo Antonio De Rossi (2018), "Focus Montagna XXI secolo. Alpi e patrimonializzazione: fine di un paradigma?".
- ⁴ Si veda il volume Carmen Andriani (2010), *Il patrimonio e l'abitare*, Roma, Donzelli.
- ⁵ Si veda il volume Erich Giordano, Lorenzo Delfino (2009), *Altrove. La montagna dell'identità e dell'alterità*.
- ⁶ Si veda il volume Antonio De Rossi, Roberto Dini (2012), *Architettura alpina contemporanea*.

Didascalie

Fig. 1 e Fig. 2: Il patrimonio architettonico delle Valli di Lanzo e schema di individuazione delle situazioni tipologiche, estratto dalla ricerca AlpBC, programma Alpine Space, 2015.

Fig. 3: Riuso attivo con il «Progettoborca» all'ex Villaggio Eni, Borca di Cadore, 2014. (fotografia di Giacomo De Donà)

Fig. 4: Riqualificazione della miniera di Chamousira a Brusson (Valle d'Aosta), Corrado Binel, EM2 Architekten, 2015. (fotografia di Filippo Simonetti)

Bibliografia

- Antonio De Rossi (2018), "Focus Montagna XXI secolo. Alpi e patrimonializzazione: fine di un paradigma?", in *Il Giornale delle Fondazioni*.
- Roberto Dini, Stefano Girodo (2017), "Abitare il rischio: dissesto idrogeologico e progetto del territorio alpino", in XX Conferenza Nazionale SIU - Urbanistica e azione pubblica. La responsabilità della proposta, Roma-Milano, Planum Publisher.
- Davide Del Curto, Roberto Dini, Giacomo Menini (a cura di) (2016), *Alpi e Architettura. Patrimonio, progetto, sviluppo locale*, Milano-Udine, Mimesis.
- Mauro Berta, Federica Corrado, Antonio De Rossi, Roberto Dini (2015), *Architettura e territorio alpino. Scenari di sviluppo e di riqualificazione energetico-edilizia del patrimonio costruito*, Torino, Regione Piemonte.
- Antonio De Rossi, Roberto Dini (2012), *Architettura alpina contemporanea*, Scarmagno (TO), Priuli&Verluccha.
- Carmen Andriani (a cura di) (2010), *Il patrimonio e l'abitare*, Roma, Donzelli.
- Erich Giordano, Lorenzo Delfino (2009), *Altrove. La montagna dell'identità e dell'alterità*, Scarmagno (TO), Priuli & Verluccha.
- Werner Bätzing (2005), *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Enrico Camanni (2002), *La nuova vita delle Alpi*, Torino, Bollati Boringhieri.

Rilevamento: indagine e rappresentazione morfologica topografica dell'habitat rurale

Andrea Donelli

Università di Trento, DICAM - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica, dottore di ricerca, docente a contratto, ICAR 17, andrea.donelli@unitn.it

Introduzione

Il rapporto che si determina tra l'uomo e l'ambiente è influenzato dalla configurazione geografica e territoriale ma anche da forme culturali, di conoscenze e atteggiamenti pratici che condizionano una serie di fatti tra loro correlati che vanno dall'insediamento, alla produzione, all'organizzazione dei luoghi relativi allo spazio abitativo e lavorativo. Le realizzazioni caratteristiche dell'Italia Settentrionale, e in maniera particolare nell'area della pianura sono dovute alle attività rese necessarie da una tradizione lavorativa derivata dall'antica coltura promiscua, la cui remota origine proviene dal regolare disegno della *limitatio* romana. Infatti, questo sistema topografico ha condizionato l'orientamento dei campi, il tracciato dei confini, le vie vicinali, le piantumazioni. Nelle aree alpine, invece, il nucleo centrale dell'abitato è stato determinato dai segni che compaiono nell'antico reticolato. Negli spazi aperti di montagna si riscontrano maggiori difficoltà nel riconoscere le tracce dell'antico disegno poiché questi sono soggetti a frane e ad eventi naturali che hanno in alcuni casi alterato o modificato, a causa delle stratificazioni dei detriti, la divisione dei tracciati. Nelle zone più a valle, maggiormente piane, sono più distinguibili i segni della divisione dell'uso del suolo poiché i terreni sono meno soggetti al processo di sedimentazione. Oltre alle caratteristiche naturali ed orografiche, le forme consolidate del territorio antropico lasciano capire tracce e disegni indelebili, determinati da aspetti giuridici ancorati alle evoluzioni, dalle condizioni tecniche e sociali che si intrecciano con le origini storiche e ambientali dell'habitat. Le relazioni inerenti alla morfologia si coniugano con le questioni topografiche che a loro volta formano un tutt'uno in cui le vie di terra e di acqua contribuiscono ad un'unità inscindibile con il costruito.

Il rilievo come indagine scientifica

La parola rilievo (*survey*) in lingua inglese, porta in sé anche il significato di indagine¹. Pertanto dal significato di questa terminologia e riflettendo su di essa si può comprendere il compito del rilievo in architettura che diventa preponderante se si intende affrontare un certo tipo di analisi.

Si tratta di un'indagine finalizzata alla conoscenza delle relazioni per la rappresentazione del sistema di un habitat e conseguentemente per la valorizzazione del patrimonio. Essa è intesa anche come acquisizione della misura riferita al disegno del suolo assoggetta alla relazione con la stessa architettura. Una misura che se da un lato restituisce valori, espressioni sempre più accurate e che, in un certo modo, infonde certezze, dall'altro si propone anche come una continua interrogazione sulle relazioni. Infatti, le referenze che l'architettura imprime ed esprime, non solo simbolicamente, invitano ad osservare i fatti in quanto organizzati in un insieme di eventi che concorrono stabilmente a formare un organico tutt'uno, tenuti insieme dal segno definito dal tracciato del suolo. I fatti costituiscono il fondamento dell'ordinamento naturale in grado di permanere, in quando la misura acquisita dal rilievo dell'architettura deve dimostrare di corrispondere con il rapporto relativo alla misura dello spazio in cui è depositata l'architettura stessa. Se si considera la sola operazione di acquisizione della misura desunta dai procedimenti del rilevamento² concentrandosi esclusivamente sul manufatto, si viene a perdere l'obiettivo poiché non si considera il basilare e stretto significato derivante, riconducibile, e comparabile, "dal rapporto" tra il disegno del suolo con il disegno della fabbrica. Ciò che diventa utile per comprendere storicamente anche la linea destinale dell'architettura oggetto dello studio sono i magisteri del disegno e del rilievo. Essi istituiscono le diverse corrispondenze che si dispiegano e si rivelano attraverso le esperienze disciplinari e di ricerca della forma sul costruito, rivelando fatti coincidenti per volontà in cui il disegno, l'aspetto territoriale e geografico si sono determinati con le semplici architetture anonime. Il rilievo in architettura è un *modus operandi* secondo cui l'indagine intende formulare delle matrici su cui basare un'ampia discussione di studio. In questo si considera che la parte visibile del nostro futuro è documentata dalle esperienze cartografiche, dai catasti, dai cabrei, si tratta di mappe la cui sapienza del disegno descrive il divenire, la "stratificazione" storica del suolo in cui essa è divenuta ricostruibile e riconoscibile attraverso un processo di analisi e di tecniche di indagine. Infatti, il rilievo inteso come indagine scientifica, intrinseca alle ragioni relative alla

costruzione logica dell'architettura, ha come obiettivo di elaborare con interesse una conoscenza analitica del costruito. In questo modo, con semplicità, articolando un programma di studio basato su prassi già consolidate di carattere descrittivo è possibile redigere uno studio che si fondi sui dettami analitici dell'architettura, attraverso i processi scientifici della descrizione, della comparazione e con particolare attenzione dell'analogia.

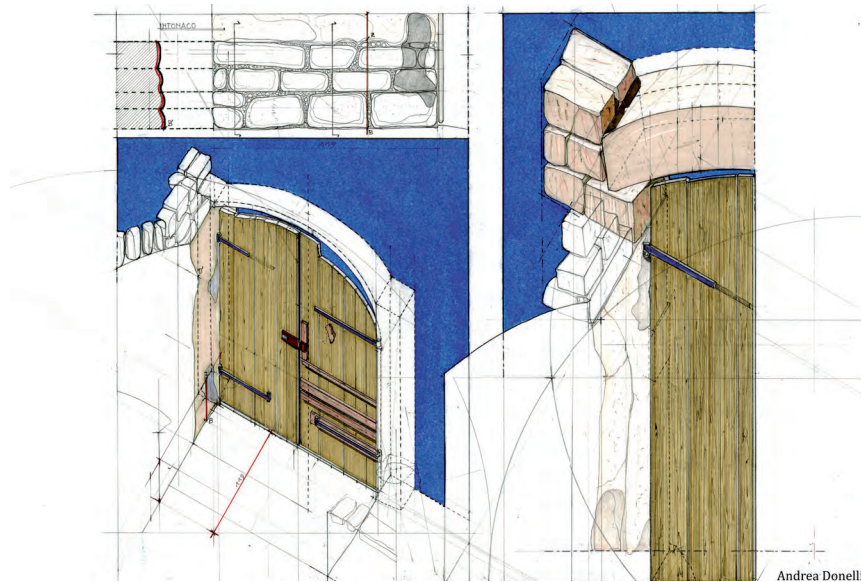
Morfologia e topografia dell'habitat rurale di montagna e di pianura: sintesi di due casi studio

Di particolare interesse risulta nei due casi studio esaminati il rapporto che intercorre tra il segno del suolo e il disegno del costruito. Il primo caso preso in esame riguarda l'edificato di montagna in Val di Gresta, mentre il secondo studio riflette sulla relazione relativa al sistema naturale ed agrario di pianura nella campagna veronese. Le analisi si sono incentrate sulla questione del disegno del territorio, a sostegno di due esperienze geograficamente differenti ma unite dalla compatta e specifica questione morfologica. La prima esperienza ha esaminato e preso in considerazione inizialmente la morfologia dell'habitat rurale di Manzano e di Nomesino in Valle di Gresta, un'area di montagna del trentino collocata a nord ovest rispetto alla città di Rovereto in cui la *forma agri* riconosce la forma del costruito e viceversa. Infatti, si tratta di due fenomeni che tra loro contribuiscono a formare un'unità, un'adesione omogenea al sistema dell'habitat. Il secondo caso ha considerato la campagna veneta a sud ovest della città di Verona in cui la misura antica del suolo tende a configurarsi coniugandosi con i punti topografici attraverso un sistema naturale e storico antropico. Per entrambi i casi studio si possono trovare al loro interno, le risposte. Nel primo si possono rinvenire gli aspetti di una sorta di tutela della *forma agri* preservatasi in quanto l'orografia ha consentito un uso quasi esclusivo del suolo a terrazzamento per l'economia agricola, invece in opposizione al senso di custodia della terra, a causa di funzioni diverse e nuovi utilizzi si è intervenuto pragmaticamente sui manufatti andandone ad alterare in modo particolare i caratteri distributivi.

Nel secondo caso, invece, le tormentate vicende relative alle operazioni urbanistiche di pianura effettuate dal secondo dopoguerra e ancora in modo estremamente pesante ed invasivo negli ultimi trenta, quarant'anni, fino all'attualità, hanno compromesso un sistema agrario che un tempo determinava e garantiva gli equilibri economici e sociali. Questa forma di stabilità del passato consisteva anche nel regolamentare l'approvvigionamento e l'uso delle acque, la coltura dei campi, una serie di eventi naturali specie il drenaggio dei terreni da cui derivava come particolare valore la fertilità dei campi, così come la naturale provvista idrica dovuta alle acque di falda. La ricerca per l'area alpina, si è indirizzata nel cogliere le tecniche, le regole che definiscono il sistema della costruzione per comprendere gli elementi riferiti alla casa rurale della Valle di Gresta. Tale operazione si è resa indispensabile per redigere un repertorio conoscitivo ai fini del recupero culturale del patrimonio dell'habitat.

Il caso studio che ha riguardato invece l'habitat di pianura della campagna a sud – ovest della città di Verona, ha esaminato una parte di pregio, collocata geograficamente in una posizione centrale tra l'urbe della città e lo spazio agrario formato e fondato dall'architettura scaligera, inserita in un sistema organizzato di appezzamenti, di vie d'acqua, di case agricole, di muri, castelli, rocche e segni di confini. Ciò ha consentito di considerare in modo privilegiato il disegno del suolo come condizione per comprendere i di-segni che la campagna rivela e il persistere di tracce e di misure che sono appartenute ad un antico *modus agendi*. Compito dello studio è stato di analizzare la struttura dei sistemi morfologici e topografici attraverso gli strumenti del disegno e del rilievo, indagando le misure, le giaciture, le direttrici, gli allineamenti su cui si sono fissate storicamente le relazioni e le regole della riconoscibilità degli elementi costitutivi. La misura fisica, i fatti naturali resi tali da una storica e sapiente regolarità antropica pensata ed ereditata dagli Scaligeri, dai Veneziani, ed infine dagli Asburgo si sono sempre rivelati utili e necessari per le lavorazioni terriere, per l'irrigazione e la coltivazione dei campi.





Tutto ciò ha da sempre formato un tutt'uno con la topografia, l'orografia e la morfologia del sito, che svela ancora il suo senso laddove è possibile cogliere traccia dell'antica agrimensura. Le vie d'acqua, le risorgive, il sistema sotterraneo delle falde, hanno caratterizzato e marcatamente definito la topografia di questo luogo. L'indagine diretta e indiretta, considerata come esercizio di ridisegno e di misurazione con l'impiego della cartografia tecnica e catastale sia storica che attuale, ha consentito di acquisire una conoscenza del sito e di delineare alcune ipotesi relative allo stato dell'arte così come di considerare il valore del patrimonio agrario. Le case e le ville rurali distribuite nel territorio si misurano tra loro a distanza, si articolano attraverso un principio pratico voluto e resosi tale per la gestione della vita e del lavoro rurale. L'intero sistema costruttivo, inteso sia per la campagna che per le case, esibisce i segni di principi chiari, ubbidendo a ciò che si potrebbe definire anche disciplinarmente come aspetti complessi se osservati separatamente, e che invece costituiscono la forza della semplicità se osservati nell'unità costitutiva dei fatti a cui essi appartengono.

Conclusioni

Compito del rilievo in architettura è anche quello di costituire un processo di indagine che consenta, in tutti i suoi aspetti disciplinari e organizzativi, di fissare relazioni inerenti all'analisi sia del territorio che all'assoggettato manufatto. La cultura cartografica, in particolare quella storica, con l'ausilio dell'attuale, soprattutto nell'ambito della rappresentazione tecnica, è uno strumento basilare e fondamentale per svolgere la metodica di ricerca, utile e necessaria per osservare in modo pragmatico le misure, i rapporti, le connessioni tra le parti che si sono delineate durante le fasi istruttorie e di studio nell'osservazione della formazione degli elementi di sistema costitutivi dei due casi studio. In sintesi, si deduce che la costruzione del territorio rurale inerente sia agli habitat di montagna che di pianura ha consentito di riconoscere e di valorizzare un patrimonio il cui carattere di omogeneità deriva dal poter attribuire alla forma degli insediamenti così come al disegno del suolo, una relazione di unità inscindibile.

Note

¹. Di particolare interesse ed acutezza è la riflessione del professor Paolo Giandebiaggi relativamente al concetto di rilievo così come tradotto e ripreso dalla terminologia in Lingua inglese. Infatti, la parola rilievo (*survey*) in essa assume anche il significato di indagine. Sulla base di questa terminologia e riflessione si avvia un compito per il rilievo in architettura che si intende affrontare per un certo tipo di analisi.

² «Rilevamento e non «rilievo» dovrebbe sempre dirsi, in quanto il primo termine a differenza del secondo (che ha anche altri significati), richiama implicitamente l'operazione del rilevare, nella concretezza del prendere le misure o dell'osservare con somma cura.» In, Docci M., Maestri D., 2002, (1994), Manuale di rilevamento architettonico e urbano, Editori Laterza, Roma – Bari, p. 19.

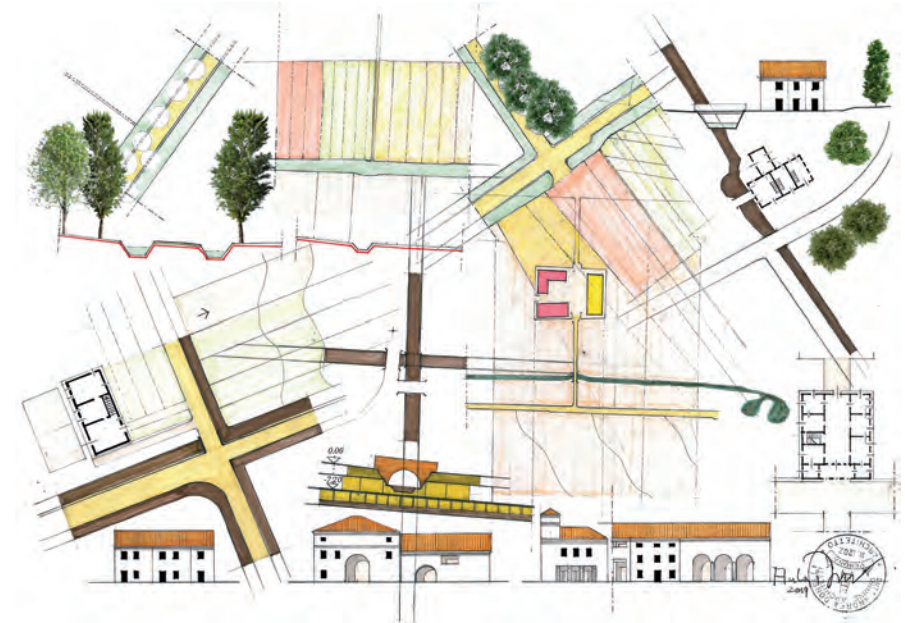
Didascalie

Fig. 1: Impianto morfologico e tipologico della località Manzano in Valle di Gresta (Trentino). Studio e disegno dell'autore.

Fig. 2: Rilievo del portale della casa "Ped. 58" della località Manzano in Valle di Gresta (Trentino). Disegno e rilievo dell'autore.

Fig. 3: Disegno e rilevamento delle permanenze del sistema della *forma agri* della campagna a sud-ovest della città di Verona. Studio e disegno dell'autore.

Fig. 4: Disegno della topografia e delle vie d'acqua del sistema della *forma agri* della campagna a sud-ovest della città di Verona. Studio e disegno dell'autore.



Bibliografia

Renato, Capozzi, Gaetano, Fusco Federica, Visconti (2018), Pausilypon Architettura e paesaggio archeologico, Firenze, Edizioni AlÓN.

Franco, Cazzola (1996), Storia delle campagne padane dall'Ottocento a oggi, Milano, Edizioni Bruno Mondadori.

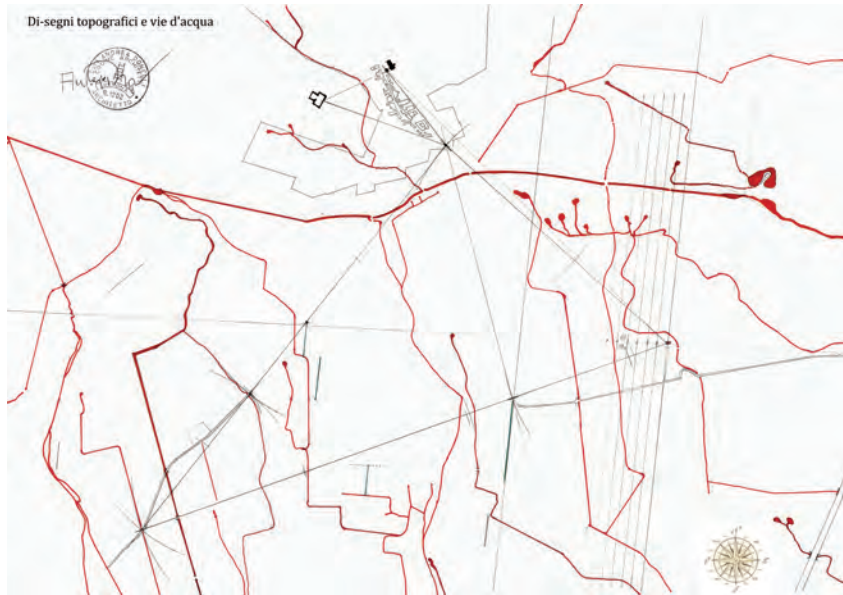
Cesare, Cundari (2005), Il rilievo urbano per sistemi complessi. Un nuovo protocollo per un sistema informativo di documentazione e gestione della città, Roma, Edizioni Kappa.

Aldo, De Sanctis (2015), Rilievo dell'architettura e dello spazio urbano. Evoluzione, nuove tecniche, nuovi modelli di conoscenza, Milano, Edizioni Ermes.

Mario, Docci, Diego, Maestri (2002), Manuale di rilevamento architettonico e urbano, Bari – Roma, Editori Laterza.

Andrea, Donelli (2016), "Survey and architectural representation of the frontier", in International Symposium Caumme III, Naples, DiARC 2016, Ariccia RM, Ermes Servizi Editoriali Integrati, p. 87-95.

Andrea, Donelli Maria Paola, Gatti Giorgio, Cacciaguerra (2015), "Utility and necessity in architecture design construction and trasformation of alpine building", in XIII International Forum Le Vie dei Mercanti, Heritage and Technology, Mind, Knowledge, Experien-



ce, Napoli, Edizioni La scuola di Pitagora s.r.l. pp.

Paolo, Giandebiaggi (2006), *Il disegno di un'utopia*, Parma, Edizioni Mattioli 1885.

Giorgio, Grassi (2004), "Il carattere degli edifici", in *Casabella* n° 722, Maggio 2004, pp.4-15.

Edoardo, Guazzoni (1987), "Tradizione costruttiva e progetto. Viaggio attraverso la coltivazione architettonica della terra", in *Urbanistica*, n°86, Marzo 1987, pp. 20-29.

Sergio, Los (2013), *Geografia dell'architettura progettazione bioclimatica e disegno architettonico*, Padova, Edizioni Il Poligrafo.

Mauro, Magatti (2007), (a cura di), *La città abbandonata*, Bologna, Edizioni Il Mulino.

Ambrogio Maria, Manzino (2017), *Quaderni di Topografia Geodesia Cartografia trattamenti delle misure, Vol I*, Milano, Edizioni Hoepli.

Carlo, Monti Attilio, Selvini (2015), *Topografia Fotogrammetria e Rappresentazione all'inizio del Ventunesimo Secolo, strumenti e modalità operative* Milano, Edizioni Hoepli.

Giancarlo, Motta Antonia, Pizzigoni (2016), *Tracciare piani, disegnare carte. Spazi e linee della cartografia nel progetto di architettura / Sketching plans, drawing maps. Cartographic spaces and lines in architectural design*, Torino, Edizioni Accademia University Press.

Marcello, Pazzaglini (1993), *La casa e i suoi mutamenti, Classificazione come analisi, come progetto, come forma narrativa*, Roma, Edizioni Kappa.

Camillo, Orfeo (2018), *Djemila e Timgad L'eccezione e la regola*. Firenze, AIÓN.

Valeria, Pezza (2005), *Città e metropolitana*. Napoli, Edizioni Clean.

Valeria, Pezza (2003) "Acqua e assetto del territorio", in Eugenia Ferragina (a cura di) *Acqua e sviluppo. Una politica delle risorse idriche per il futuro del Mediterraneo*, Bologna, Edizioni Il Mulino.

Aldo, Rossi Eraldo, Consolascio Max, Bosshard (1985), *La costruzione del territorio*, Milano, Edizioni Clup.

Maura, Savini (1999), *La fondazione architettonica della campagna*, Bologna, L'artiere Italia.

L'euritmia come strategia rigenerativa dei luoghi dismessi

Sara D'Ottavi

Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, DdA - Dipartimento di Architettura, dottoranda, ICAR 14, sara.dottavi@unicam.it

Alberto Ulisse

Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, DdA - Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario, ICAR 14, alberto.ulisse@unich.it, albertoulisse@msn.com

Le nostre città non sono statiche, vivono quotidiane operazioni di sovrascrittura. Ogni nuovo intervento pone in essere un forte rapporto di correlazione con il palinsesto in cui si va ad inserire, anche quando il progettista lo oblia in alcuni casi per ingenuità, in altri per consapevole dissociazione, favorendo l'autoreferenzialità formale o la sola e becera risposta alle politiche economiche. Eppure, tale relazione con il contesto è l'unico indicatore della vera riuscita di un buon progetto e il difficile compito dell'architetto è proprio questo: riuscire a fare un umile passo indietro per porsi in ascolto dei luoghi, lavorando per essi e progettando spazi 'in risonanza'.

La riflessione diventa ancora più valida quando si lavora sui luoghi dello scarto e della dismissione, che siano essi edifici in disuso o spazi di risulta: il testo indaga le riflessioni sul tema degli 'ex' e ricostruisce una tassonomia di questi spazi. Ripensare ciò che è compromesso dalla corposità del proprio passato, pezzi di patrimonio architettonico, di paesaggio e della memoria collettiva, aggiunge un terzo interlocutore ed un grado di difficoltà in più, ma la fatica densa e collosa ad affrontare questa sfida viene ripagata dalla riscoperta della forma più alta e sincera del significato del mestiere dell'architetto.

A conclusione del testo, viene indagato un caso specifico: la città di Saragozza sia attraverso una ricerca teorica ed applicativa sulle strategie di riqualificazione sistemica di un paesaggio urbano, sia attraverso il concreto e celebre progetto sperimentale di rigenerazione, '*estonoesunsolar*'.

Porsi in ascolto dei luoghi¹

I paesaggi si intrecciano, scrivendo storie di convivenze pacifiche o di confronti conflittuali.

Il paesaggio naturale, quello umano e quello costruito entrano in contatto quotidianamente, sovrapponendo le loro tracce sonore. Troppo spesso l'una cerca di imporre il proprio ritmo all'altra, o talvolta di sovrastarne la sonorità per imporre la propria; la scelta più semplice è sempre quella del tentativo di sovrascrittura. In fondo, in una società gestita e usata in modo accentratore ed individualista, della stessa architettura viene lo-

data l'epidermicità: essa non sfugge alla logica del voler essere bell'oggetto prima che luogo, merce piuttosto che spazio dedito all'accogliere persone, lusinga di autoreferenzialità formale e personale divinazione invece che umile ascolto delle reali necessità delle città e dei paesaggi. Tuttavia, non mancano esempi virtuosi di tentativi di 'messa in risonanza': luoghi che riconoscono la loro diversa natura, ma cercano di entrare in sincronia con il contesto. Architetti che scelgono la difficile sfida della placida armonizzazione tra nuovo intervento e palinsesto, urbano e sociale, su cui si va ad innestare; progettisti che accolgono la missione della ricerca ambientale ed antropica capace di generare una composizione concertistica in cui non importa avere l'orchestra percettivamente divisa tra strumenti solisti e ripieno, l'unica cosa che conta è seguano lo stesso tempo ed andamento, senza conflitti né collisioni.

Esattamente come poco importa se il timbro di un singolo strumento, come il clavicembalo, non sia particolarmente gradita ad un uditore, perché comunque egli non potrà che apprezzarlo quando viene ascoltato nelle composizioni bachiane che lo vedono come solista in concerto con altri strumenti, anche nella logica del 'buon progetto' che il gusto personale sia o meno esteticamente soddisfatto da una lettura isolata, di qualsivoglia natura essa sia, non inficia la qualità finale di un intervento, se questi ne possiede. Una buona architettura non è quella che ci fa gridare al capolavoro identificativo congestionato dagli elogi, dalla grandezza, dall'innovazione formale: una buona architettura è quella che ci fa desiderare di prenderci ancora un po' più tempo del solito per attraversarla, assorbirla e viverla senza isterismi, senza perdere lucidità, attenzione ed analisi e, infine, sentendoci accolti da spazi stranieri che concederanno la gentilezza di non essere sbrigativi, sgarbati o distanti. Ce ne accorgiamo dopo esserci avvicinati e ri-allontanati, ce ne rendiamo conto alla fine, ad uno sguardo d'insieme, quando ci accorgiamo che tutto ha una calibratura d'intreccio essenziale e pulita. Ovviamente questa non vuole essere una critica incondizionata all'attenzione estetica, ma un semplice invito a ristabilite le priorità di progettazione.

In questa metafora del paesaggio come composizione musicale, restano ben riconoscibili delle interferenze: sono i residui urbani della città,

quegli spazi della dismissione che hanno perso la capacità di generare suono armonico, ma restano impregnati di un denso rumore. Spesso sono edifici che esistono da prima di noi ed esisteranno dopo di noi, sedi della memoria collettiva dei luoghi; spazi dalla forte identità storica nel ricordo dei cittadini, la quale gli permette di essere guardati con benevolenza e volontà di protezione, ma che, allo stesso tempo, gridano il bisogno di essere re-immaginati. Spazi fragili, dove la città sembra interrompersi al margine dei loro confini, ma con la pulsante voglia di varcare questi limiti per riappropriarsene. Ripensare questi spazi richiede una scelta: accordarsi al contesto, lasciando che questo entri nel progetto fino a rendere esso stesso co-autore dell'opera, oppure negarlo completamente, scegliendo di seguire unicamente le logiche del puro positivismo ed autoreferenzialità formale, generatrici di oggetti avulsi dal contesto? Chi sceglie questa seconda strada rifugge la prima, additandola come compromesso spersonalizzante; in realtà è proprio qui che si manifesta la vera capacità della figura professionale dell'architetto, ovvero quella di sapersi mettere 'in ascolto' delle esigenze del contesto, senza per questo rinunciare alla qualità estetica e funzionale di un progetto.

Terrain vague²

Nel complesso sistema della città e del paesaggio una delle sfide del contemporaneo è quella legata al progetto dei luoghi dello scarto e della dismissione.

I destini di questi paesaggi dell'abbandono sono differenti, ma hanno sempre una prospettiva comune: una seconda vita, dopo il limbo dell'attesa, di divenire 'pezzi di città' e di paesaggio, in grado di tessere nuove relazioni preesistenti e persistenti, sempre più necessarie³.

Una strategia che ponga come obiettivo primario la riqualificazione del 'costruito' nasce dalla percezione sempre più diffusa del fatto che le risorse ambientali sono 'scarse' (territorio, acqua ed energia). La città ha bisogno del suo territorio anche come 'supporto ecologico' da cui prelevare risorse e in cui collocare dispositivi per i cicli di trattamento dei residui del funzionamento urbano⁴.

A partire da questo le *land stocks* – vuoti urbani – sono intese come vere e proprie ‘riserve di territorio’ in grado di costituire ‘deposito urbano’ da riconvertire in stretta relazione con i caratteri identitari dei contesti, definendo metodi e strategie attraverso la costruzione di azioni e misure capaci di perseguire una sostenibilità urbana, sociale ed energetica delle/nelle differenti parti di città⁵.

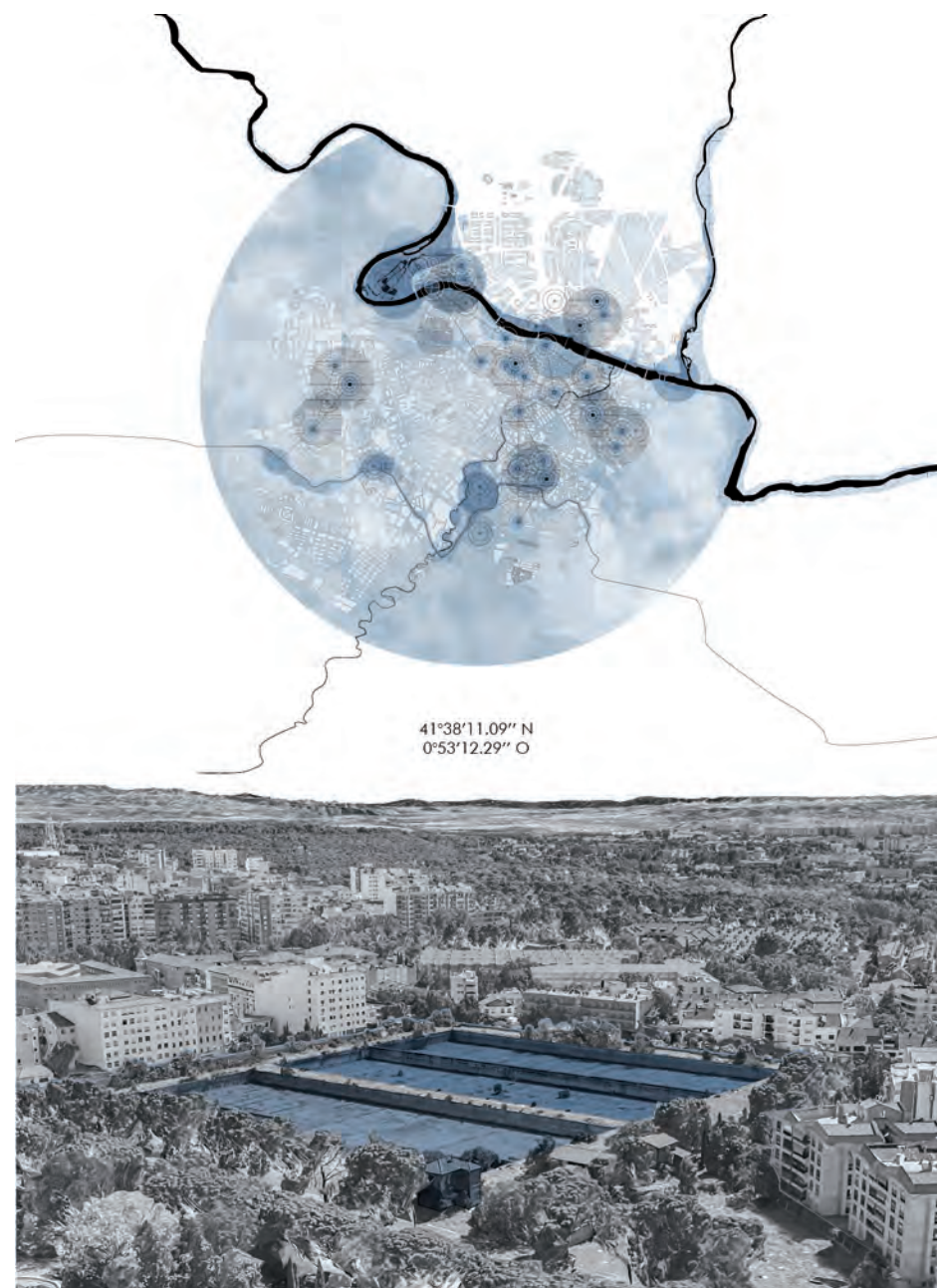
Non sempre nella città costruita le occasioni di riconversione sono legate ad aree di una certa dimensione urbana rilevante; accade, molto spesso, di avere possibilità di riattivare e riconsegnare alla collettività manufatti e parti singole, oggi snaturati dal loro contesto urbano originario, ma carichi di forza evocativa per avviare un circolo virtuoso ed accettare la sfida dell’effetto città.

La natura che caratterizza questi territori indefiniti e incerti dunque, è sia quella dell’assenza di uso e funzione e sia di un’attesa di promessa o speranza, che li trasforma in territori del possibile, pronti ad essere modificati per costruire nuovi scenari all’interno della città; o semplicemente li prepara per esser pronti ad accogliere altri modi per essere sfruttati, anche in maniera distante dalle consolidate ritualità urbane. Terreni indeterminati, imprecisi, sfuocati, incerti, *terrain vague*, che contengono latenti aspettative di libertà: una costellazione di parti, di luoghi, di corpi, in attesa di fare città⁶.

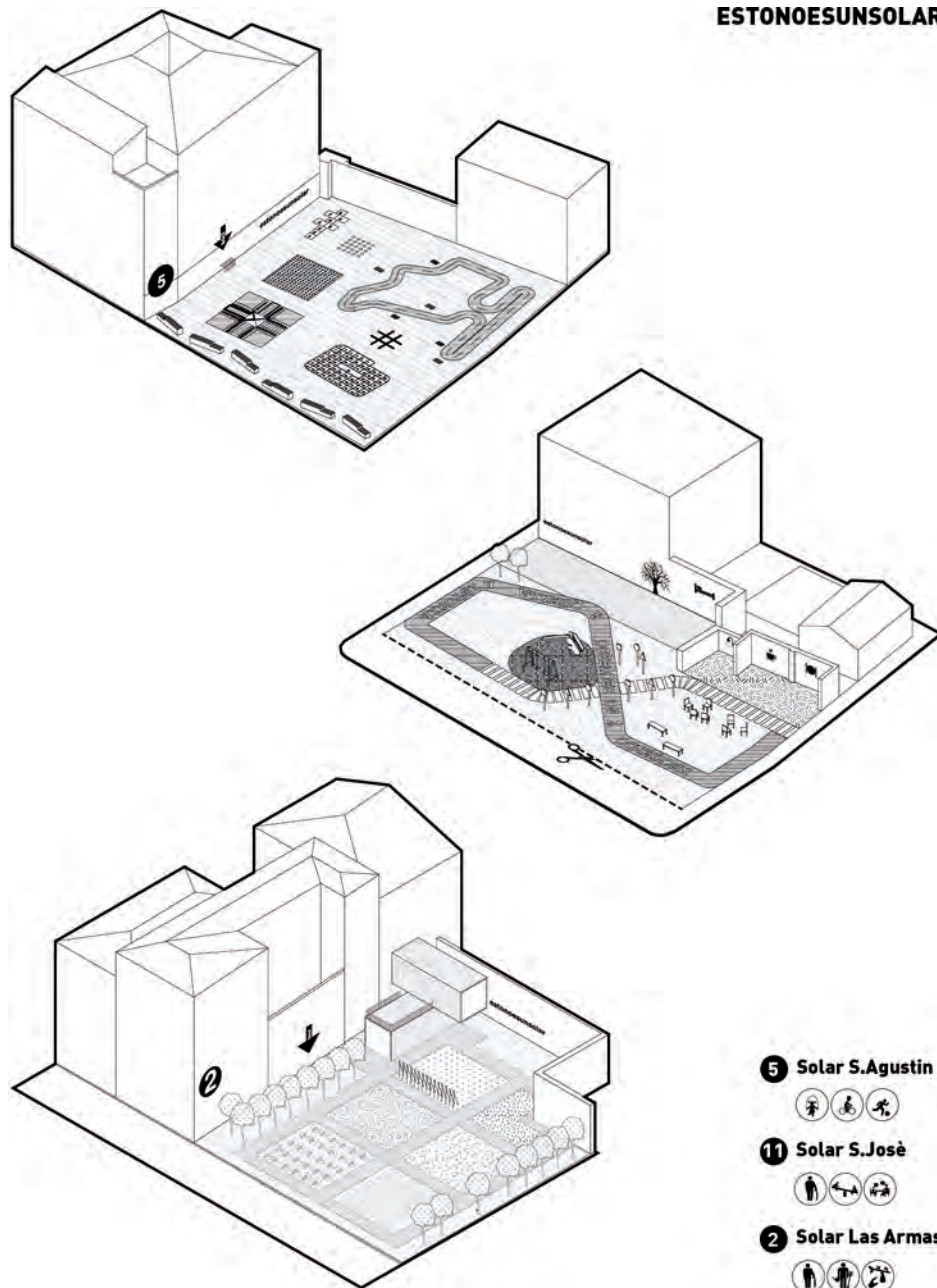
Sono inconsapevolmente reattivi al cambiamento e pronti ad adeguarsi a nuovi utilizzi, ma soprattutto ad esser reimmessi nel funzionamento urbano, come parti di un organismo in continua evoluzione⁷.

Nel 2012, alla Biennale curata da David Chipperfield, il Padiglione NL mette in mostra ‘Re-set’ – in continuazione dichiarata della presentazione olandese del 2010, Vacant NL, che ha mostrato l’enorme quantità e diversità del patrimonio provvisoriamente disponibile in Olanda – dimostra la capacità dell’architettura di ricominciare da capo. Un intervento flessibile, le ali dell’architettura⁸, un allestimento dal sapore etereo, dal carattere tattile, progettato da Inside Outside / Petra Blaisse, rivela il potenziale nascosto che un edificio vuoto ha da offrire.

Oggi il ripensare parti di città compromesse non appare solo un interesse di ricercatori e progettisti attenti al territorio, ma soprattutto si rivela



ESTONOESUNSOLAR



come occasione di riscatto/rilancio per una cultura del progetto dello spazio di relazioni umane / interstizio sociale⁹, nel sapersi riattivare come è accaduto al Palais de Tokyo a Parigi (ed altri corpi vivi).

Questi luoghi dell'attesa sono differenti tra loro per natura, grandezza e carattere; ad esempio sono: spazi legati alla ex produzione (fabbriche antiche, opifici e nuovi capannoni dell'ordinario), alla dismissione delle infrastrutture (ad esempio si pensi agli scali ferroviari che nel tempo vengono dismessi nelle città), alla inadeguatezza di edifici pubblici (ex scuole, carceri, tribunali, ecc.), all'abbandono di edifici religiosi (monasteri e chiese sconsacrate), ad altre storie.

Ciascuno di loro rappresenta il passato, ciascuno di loro porta con sé una sua storia, un proprio animo che spesso non deve essere interrotto, ma sapientemente interpretato e reinventato, per poter scrivere una nuova storia di 'nobili ex'.

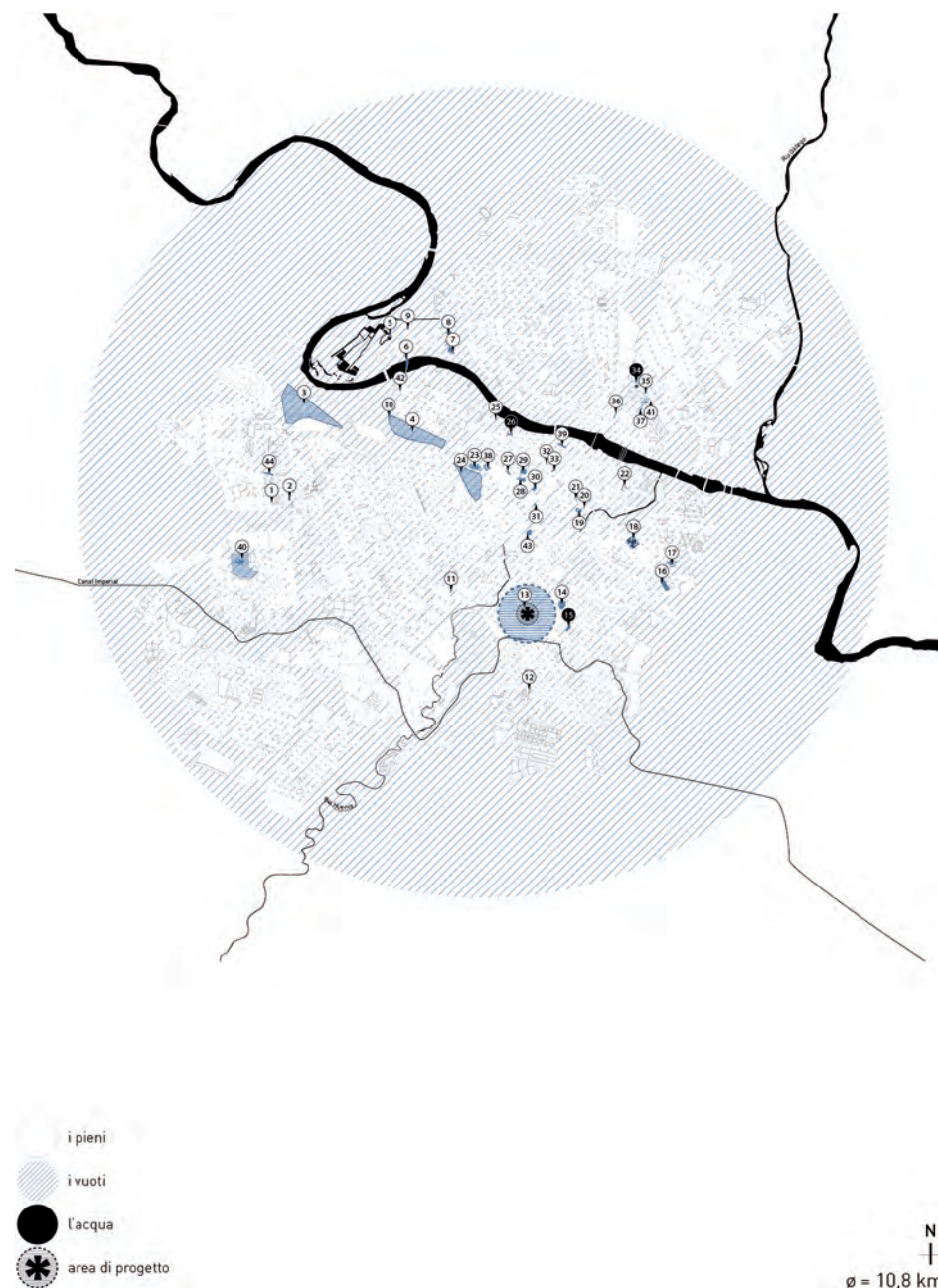
Il caso di Saragozza, in Spagna¹⁰

Saragozza, in Spagna, è una città che di edifici dismessi ne possiede molti: luoghi dal potenziale inespresso, dotati di una corporeità ingombrante, pari alla loro dimensione memoriale. Interruzioni nella metafora della composizione musicale della città, territori che necessitano di essere 'ri-accordati'. Spazi che fanno rumore, che gridano alla loro riattivazione e quando vengono rifunzionalizzati, hanno bisogno di interventi che non puntino solo a restituire loro una voce armoniosa, ma che riescano ad inserirla euristicamente nella molteplicità strumentale della composizione sonora della città. Fare un buon progetto di riqualificazione urbana è proprio questo: porre 'in risonanza' un luogo.

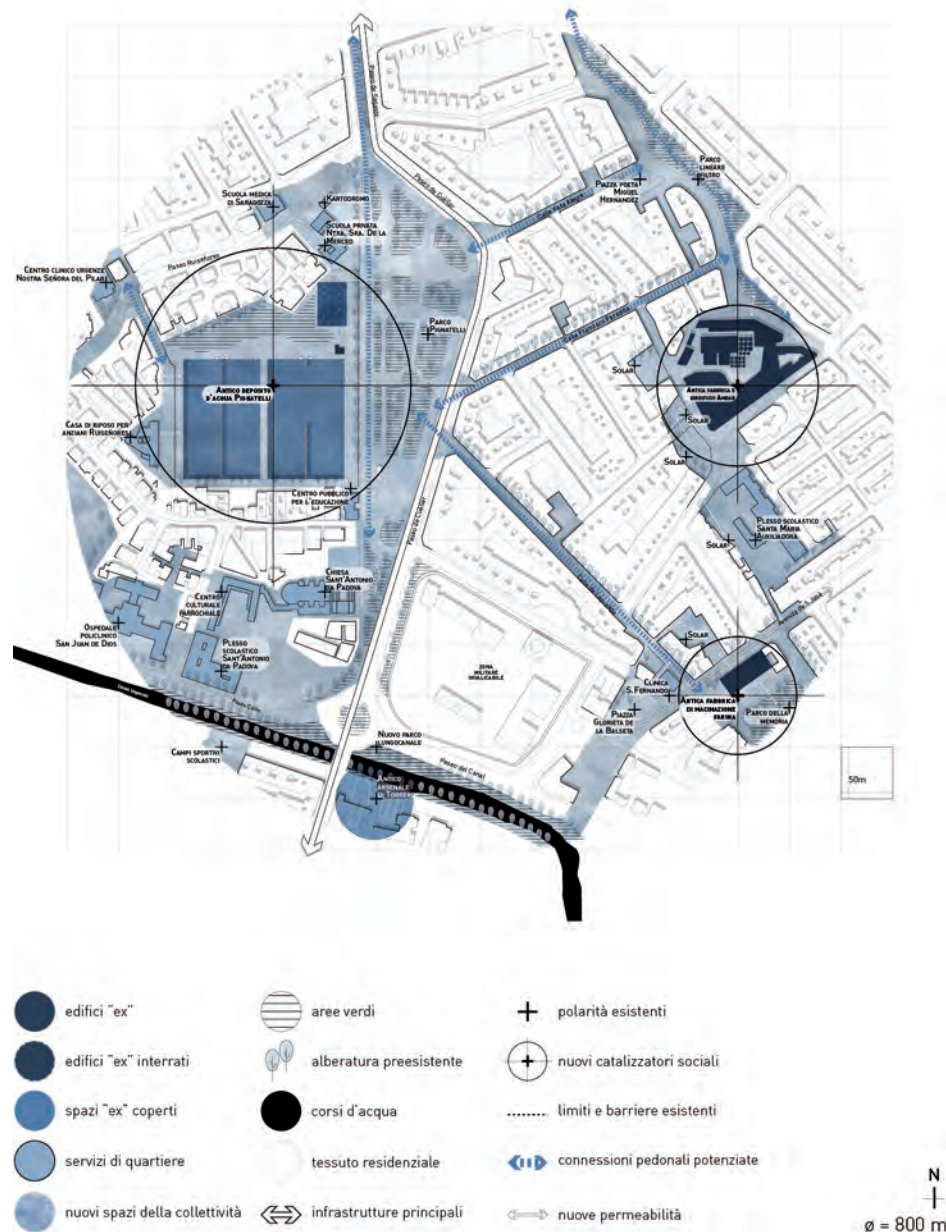
Una ricerca, svolta dagli autori, ha focalizzato l'attenzione su tutti gli edifici 'ex' del patrimonio architettonico e paesaggistico locale, spazi che hanno avuto in precedenza una funzione molto forte ed identitaria nella città, ma che sono poi stati abbandonati ed ora si trovano disseminati nel tessuto urbano come luoghi in attesa. La prima operazione compiuta è stata quindi la ricerca di questi spazi, mai inventariati in un unico documento dall'amministrazione: lo scenario della dismissione è risultato molto più ampio di quello che gli stessi cittadini e tecnici

si aspettavano. Dopo una mappatura ed una suddivisione tassonomica dei luoghi, si è cercato di capire la strategia di riqualificazione più adatta, ma sempre lavorando prioritariamente per lo spazio pubblico e per una rigenerazione dell'identità urbana dei quartieri insediati. Il riuso degli spazi dell'abbandono genera opportunità di riscatto urbano e collettivo, ma non tanto attraverso riabilitazioni isolate, come gli interventi di agopuntura urbana che sono incapaci di bloccare il deterioramento urbano se non inseriti in un piano strategico per la rigenerazione degli spazi dell'intera città, quanto attraverso una rete ed un successivo sistema di catalizzatori sociali. Per Saragozza il tema forte capace di guidare questo processo è stato identificato nell'acqua: con essa la città ha una relazione visibile ed importante, resa innegabile dopo aver ospitato l'expo2008 che, avendo questo tema, è stato in grado di incentivare una riqualificazione di tutti i parchi fluviali ed i lungo-canale di cui ancora oggi la città fa beneficio. La presenza dell'acqua nel tessuto urbano diviene un sorprendente valore aggiunto e capace accompagnare il processo rigenerativo della città offrendogli una solida base su cui muoversi e diviene fondamentale come punto guida nella strategia di sviluppo urbano. La ricerca non resta sul piano teorico, ma arriva ad analizzare da vicino che cosa potrebbe accadere in un distretto che possiede alcuni degli spazi dismessi inventariati, proponendo un progetto effettivo di riqualificazione dell'area dell'antico deposito d'acqua Pignatelli, il quale ha lo scopo di essere chiarificatore degli intenti strategici urbani.

A monte di questa ricerca c'è il dialogo e la collaborazione con i Gravalosdimonte Arquitectos, ideatori dell'ormai celebre '*estonoesunsolar*': un programma volto alla valorizzazione degli spazi fragili della città, ma in particolare di tutti quei i lotti privati, ma ineditati, del tessuto urbano. Essi sono riusciti a godere di nuova linfa grazie a questo programma sperimentale di riqualificazione urbana partecipata: per la prima volta un Piano di Occupazione si lega ad una Progetto di Riqualificazione Urbana. *Estonoesunsolar* (letteralmente: 'questo non è un lotto ineditato') ha origine nel 2009 ed è un caso di rigenerazione virtuoso e rivoluzionario, perché tale è giusto chiamarlo quando è in grado di sovvertire un paradigma. In soli due anni furono riqualificati 28 lotti per un totale di 42'000m².



La città di Saragozza è stata portata come esempio perché, grazie a questa duplice rilettura attraverso una ricerca teorica-applicativa ed un progetto effettivamente realizzato, si pone come caso esplicativo dell'intento di interpretare l'architettura come operazione sociale, credendo nella sua capacità di intervenire a livello sistemico per generare nuove dinamiche collettive e di riscatto del bene comune, il che significa innescare una sperimentazione virale capace di prendersi cura veramente degli individui e dei luoghi: dei paesaggi.



Note

- 1 Autore paragrafo: Sara D'Ottavi.
- 2 Autore paragrafo: Alberto Ulisse.
- 3 Kevin Lynch, Deperire, a cura di: Michael Southworth, CUEN, 1992.
- 4 Pepe Barbieri, Metropoli piccole, Meltemi, 2003.
- 5 Enzo Tiezzi, Tempi storici, tempi biologici, Donzelli editore, 2001.
- 6 Alberto Ulisse, Ex-Luoghi, in: Re-Start. Dai luoghi dell'ex produzione alla città, a cura di Alberto Ulisse, Clara Verzasso, Libria, 2015.
- 7 Alberto Ulisse, UPCYCLE. Nuove questioni per il progetto di architettura, LetteraVentidue, 2018.
- 8 Sara Marini, Le ali dell'architettura. Spazi del lavoro ed altre alchimie, in: L'architettura degli spazi del lavoro. Nuovi compiti e nuovi luoghi del progetto, a cura di Sara marini, Alberto Bertagna, Francesco Gastaldi, Quodlibet, 2012.
- 9 Nicolas Bourriaud, Estetica relazionale, Postmedia books, 2010.
- 10 Autore paragrafo: Sara D'Ottavi.

Didascalie

Fig. 1: Copertina della tesi di laurea magistrale in Architettura: "LO SPAZIO PUBBLICO COME OCCASIONE DI RIGENERAZIONE DEI RESIDUI URBANI DELLE CITTA' ATTRAVERSO IL TEMA DELL'ACQUA. Il caso studio dell'antico deposito d'acqua Pignatelli a Saragozza." Laureanda: Sara D'Ottavi. Relatore: Prof. Arch. Alberto Ulisse. Correlatori: Arch. Ignacio Gravalos Lacambra, Arch. Patrizia Di Monte, Prof. Ing. Giuseppe Brando.

Fig. 2: *Estonoesunsolar*, programma sperimentale di riqualificazione urbana partecipata dei Gravalosdimonte Arquitectos. Elaborazioni grafiche a cura di Sara D'Ottavi realizzate per la 15° Biennale di Architettura di Venezia, padiglione Italia "Taking care" a cura dei TAMassociati.

Fig. 3: Mappatura dei residui urbani e spazi della dismissione della città di Saragozza.

Fig. 4: Masterplan dell'area del progetto applicativo delle strategie di riqualificazione sistemica degli spazi dismessi della città di Saragozza attraverso il tema dell'acqua.

Hortus Moduli Stereotomy 2.0 Research Pavilion

Giuseppe Fallacara

Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e dell'Architettura, professore associato, ICAR 14, giuseppe.fallacara@poliba.it

Il presente articolo tratta di una sperimentazione a cui hanno partecipato Zaha Hadid Architects - ZHCODE, New Fundamentals Research Group, Ordine degli Architetti di Lecce, R-Ex, AKTII, PI.MAR. S.r.l., e fa parte del laboratorio di tesi del corso di laurea in Architettura del Politecnico di Bari dal titolo *GSA/VR. Geometria, struttura, architettura. Superfici minimali per l'architettura: applicazioni VR alla costruzione dello spazio*. Ad essa stanno lavorando gli studenti: Maria Lucia Valentina Alemanno, Ilaria Cavaliere, Dario Costantino, Alessandro De Bellis, Isabella Giordano.

Molteplici, a discapito dell'idea di abbandono e arretratezza generalmente diffusa, risultano essere oggi le potenzialità che il patrimonio storico e tradizionale offre all'Italia del sud, la quale può farsi vanto della presenza di alcune delle più suggestive opere architettoniche del mondo intero: dalle costruzioni in pietra di Trani ai trulli di Alberobello, dalle architetture barocche in pietra leccese ai muretti a secco che disegnano con il proprio andamento le aree campestri. Ricchezze, queste elencate, che donano alle città del Meridione un carattere forte e ben definito, rappresentando la resilienza di queste stesse.

Ma bastano forse a garantire la sopravvivenza di questi luoghi? Può la storia soltanto fungere da pilastro per la sopravvivenza di queste realtà? Non può, e le comunità che abitano la Puglia, e in particolare il Salento, lo hanno compreso e hanno strategicamente puntato sulla sperimentazione applicata alla propria ancestrale conoscenza della lavorazione litica e stereotomica, in particolare quella applicata allo spazio voltato, al fine di contribuire al dibattito sull'architettura contemporanea, sfruttando moderni sistemi di lavorazione tecnologica e digitale CAD/CAM/CNC, per tentare di resistere al default economico, pur restando fedeli alla tradizione del proprio territorio.

Dare forza a questo antico *know-how* per rilanciarlo nel mondo dell'architettura contemporanea, attraverso la convergenza di molteplici campi del sapere tecnologico, è il senso del progetto *Hortus Moduli Stereotomy 2.0 Research Pavilion*, un padiglione per la cui realizzazione si sono incontrate la tradizione della pietra leccese, le forme della contemporaneità e l'applicazione della realtà virtuale.

L'importanza dell'interdisciplinarietà

Il progetto di Architettura come intersezione dei saperi viene quindi inteso come interdisciplinarietà al servizio della realizzazione di un'opera complessa. Università, centri di ricerca, grandi firme del panorama architettonico nazionale e internazionale sono parte attiva di questo rinato interesse che porta la tradizione verso nuove frontiere dell'architettura in pietra.

A cento anni dalla nascita della prima Scuola di Architettura italiana,

presso l'Accademia Nazionale di San Luca si è svolto 3 giugno 2019 un convegno il per affrontare il tema dello stato dell'insegnamento oggi in Italia, operarne un raffronto con altri modelli europei e extraeuropei e per verificare possibili linee evolutive o alternative. Il risultato di questo confronto ha portato alla luce una grave crisi relativa alla preparazione professionale degli allievi e alla qualità della docenza, per cui sarà necessario revisionare gli ordinamenti dalle fondamenta e investire molto di più sull'attività pratica di laboratorio collegata alla ricerca applicata, sul rapporto con la professione e sulla creazione di un perfetto parallelismo tra il 'sapere' e il 'saper fare'.

Affinché ciò sia possibile, però, è necessario che si abbia maggior consapevolezza anche dei nuovi strumenti che la tecnologia mette al servizio degli architetti, strumenti all'apparenza in completo contrasto con la tradizione ma che, come dice Francesco Cellini durante il suo intervento al suddetto convegno, altro non sono che un potente supporto alla tradizione del costruire¹.

Durante il convegno ci si è focalizzati su un nuovo modello di approccio alla complessità progettuale: il Parametricismo.

Patrik Schumacher afferma che il Parametricismo «permette una maggiore malleabilità dell'insieme degli elementi e della composizione generale di un'opera di architettura, un rapporto incrementato di integrazione e flessibilità [...] e tutto ciò rispecchia i bisogni di una società sempre più complessa e dinamica»². Egli, quindi, considera il Parametricismo come il paradigma unificante che in futuro permetterà una fusione delle competenze e offrirà una risposta alle opportunità tecnologiche presenti nella società contemporanea, coinvolgendo non solo architetti, ma anche ingegneri, programmatori, artisti e matematici. L'idea che l'architetto sia la figura chiamata ad operare una sintesi tra i diversi piani della conoscenza umana non è, però, nuova: già Gustavo Giovannoni, infatti, aveva parlato di 'architetto integrale' come di colui che possiede la capacità di unire il sapere tecnico, scientifico e artistico.

Descrizione del progetto

All'interno del settore culturale del Marmomac 2019 è stata curata da

Vincenzo Pavan la mostra *Lithic Garden*, affidandola «alla creatività di progettisti di pregio nazionale e internazionale in collaborazione con aziende del settore lapideo impegnate nella sperimentazione di tecnologie innovative nella lavorazione dei materiali»³.

All'interno dello spazio espositivo *Architettura e Paesaggio Hortus Lithicus* è stato presentato il padiglione intitolato *Hortus Moduli*, una reinterpretazione sinuosa e contemporanea del tema dell'Hortus Conclusus, ovvero degli antichi cortili di pietra. Questa riflessione è ispirata al trittico *Il giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch: il padiglione è stato immaginato in un luogo onirico dove poter entrare in simbiosi con la natura.

Il manufatto è costituito dalla ripetizione seriale di cinque macroelementi voltati che appaiono quasi come dei 'petali' segnati dalle linee di separazione dei singoli conci che li costituiscono. L'unione di questi petali dà forma ad un grande 'fiore litico' dotato di una cavità centrale, ovvero la sua corolla che, colma di acqua, rappresenta un luogo di ristoro e riparo simile ai chioschi presenti nei chioschi o nei parchi urbani. Il padiglione è realizzato attraverso una serie di conci che si giustappongono senza l'utilizzo di alcuna malta che ne garantisca un fissaggio reciproco, creando una forma assolutamente non casuale ma che possa essere ricondotta ad una 'superficie minimale', ovvero una superficie che abbia curvatura media nulla in ogni suo punto, o ancora la superficie di area minima tra tutte quelle possibili aventi lo stesso bordo. Affinché sia garantito l'equilibrio e, più in generale, efficienza e stabilità statica, si ricorre ad un cavo di acciaio armonico post-teso che avvolge la parte superiore di ciascuno dei petali, ottimizzando il comportamento a compressione dei singoli conci; così come nell'esperimento della Funicular Funnel Shell del 2013 condotto dal Philippe Block Research Group⁴, eliminare il cavo di acciaio significherebbe provocare un immediato cedimento, motivo per cui non è possibile riferirsi al padiglione col termine 'struttura', quanto piuttosto con 'modello strutturale costituito da parti prive di topologia rigida'. Per rispondere ai necessari requisiti di sicurezza, è stato utilizzato un sistema di ancoraggio a piastre e bulloni tra i giunti, che entrano in funzione in caso di cedimento del cavo

d'acciaio.

Questo lavoro è un omaggio al Salento e infatti la PI.MAR. S.r.l., azienda salentina, ha collaborato alla realizzazione insieme a Zaha Hadid Architects - ZHCODE, al gruppo di ricerca New Fundamentals Research Group, al dipartimento DICAR del Politecnico di Bari, all'Ordine degli Architetti di Lecce, a R-Ex e a AKTII.

Allo stato attuale sono stati realizzati più modelli: due in scala ridotta e uno parziale in scala 1:1. Il primo modello ridotto, in scala 1:5, è stato assemblato per il Marmomac 2019 dalla PI.MAR., attraverso un processo per sottrazione della pietra naturale tramite taglio con macchinari a controllo numerico; il secondo, in scala 1:3, è stato realizzato dall'azienda Concr3de per la Dutch Design Week 2019, attraverso un innovativo metodo di stampa 3D che, utilizzando un processo per addizione, sfrutta un materiale artificiale unico, composto da un legante cementizio e polveri calcaree di riciclo, che simula la pietra leccese. Il modello di dimensioni reali, invece, è stato assemblato solo per il Marmomac sempre dalla PI.MAR. ed è costituito da metà della parte inferiore di un petalo. Tuttavia attualmente è in programma la realizzazione di un intero modulo, che vedrà la luce nel 2020.

Un ulteriore approfondimento conoscitivo e speculativo del progetto è rappresentato dall'interazione della VR per la miglior percezione/fruizione/ottimizzazione dell'opera. Questa è da considerarsi di fondamentale importanza per raggiungere piena consapevolezza delle potenzialità architettoniche di un progetto come *Hortus Moduli*, che presenta una morfologia sui generis non facilmente assimilabile a altre e consuete forme dell'architettura.

La VR, infatti, può rappresentare un'importante risorsa, non solo perché permette di osservare il manufatto completo all'interno del contesto in cui è stato pensato, ma anche perché consente di conoscere la composizione nell'insieme dal punto di vista sia estetico che pratico e, eventualmente, di ricorrere a modifiche migliorative. Inoltre offre il vantaggio di materiali che reagiscono in modo verosimile e in tempo reale all'influenza di luci, ombre e altri agenti, senza aver bisogno di tempi di renderizzazione che creino un divario tra la fase di ideazione e

Thrust Network Analysis
Vertical Equilibrium

Form Diagram Scale

6.0
3.0
0.0

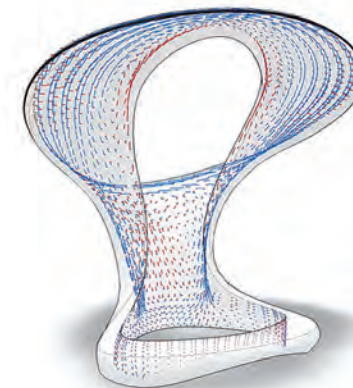


Pavilion



Principal Stresses
With Tension Cable

— Compression
— Tension





quella di realizzazione virtuale. Infine anche l'ipotetico committente può usufruire di questo strumento per visualizzare l'opera richiesta, che sia essa un oggetto di design, valutando, ad esempio, che le dimensioni siano conformi alle proprie esigenze, o che sia un'opera architettonica complessa, venendo a contatto con forme e colori, non più relegati ad elaborati più o meno complessi o all'immaginazione.

Nel caso in questione si è lavorato alla realtà virtuale del padiglione per consentire di comprendere a pieno come le sue forme si relazionino e vengano influenzate dal un contesto naturalistico in cui è immerso. Si è posto, dunque, il manufatto su di una piccola isola al centro di un laghetto ideale, presente anche nel trittico di Bosch, circondato da un giardino dall'apparenza suggestiva, che possa ricondurre all'immaginario dell'Eden grazie alla presenza di numerosi alberi, cespugli e arbusti che ricordino la sua vegetazione rigogliosa.

Il motore grafico utilizzato è Unreal Engine⁴, uno strumento molto potente che l'architettura ha preso in prestito dall'ambito videoludico, per il quale era stato originariamente creato e nel quale i programmatori hanno avuto modo di svilupparne le potenzialità nel migliore dei modi. È probabile, quindi, che il primo impatto con questa risorsa provochi un errore interpretativo, che porti a criticare l'utilizzo di questo mezzo di visualizzazione per elaborare modelli del pensiero architettonico tradizionale, attribuendogli esclusivamente una valenza ludica. Tuttavia esiste una profonda differenza legata all'approccio impiegato: se nei videogiochi l'obiettivo è l'intrattenimento, nel campo dell'architettura e del design l'accento è posto sulla cura dei dettagli e della visualizzazione. A testimonianza della sempre più affermata scissione tra gli ambiti di utilizzo e della progressiva diffusione della realtà virtuale per la visualizzazione architettonica, la Epic, casa produttrice di Unreal Engine, ha creato una versione del software dedicata esclusivamente a questa. Inoltre sul sito ufficiale del software è possibile leggere che grandi firme internazionali come Zaha Hadid Architects e Foster+Partners se ne avvalgono per il proprio lavoro.

Conclusioni

Per concludere, nonostante i pareri degli autorevoli relatori che si sono espressi durante il convegno dell'Accademia di San Luca risultino discordanti, si può asserire che la maggioranza di questi sia concorde sulla necessità di riunire i saperi e che di avvalersi sia della tecnologia che del patrimonio culturale, di fondere la *techné* e il *logos* per produrre un'architettura di qualità: proprio traendo spunto da questo principio l'*Hortus Moduli Stereotomy 2.0 Research Pavilion* si propone come dimostratore di una ricerca in itinere tra il parametricismo, adoperato per ottenere una geometria estremamente performante, materiali e tecniche della tradizione locale.

Note

¹ Convegno presso l'Accademia Nazionale di San Luca del 3 giugno 2019 dal titolo *Didattica dell'Architettura e Professione*: intervento di Francesco Cellini.

² Convegno presso l'Accademia Nazionale di San Luca del 3 giugno 2019 dal titolo *Didattica dell'Architettura e Professione*: intervento di Patrik Schumacher.

³<https://www.marmomac.com/it/the-italian-stone-theatre-lithic-garden-a-cura-di-vincenzo-pavan/>

⁴Matthias Rippmann e Patrick Block (2013), "Funicular Funnel Shells", in *Design Modeling Symposium Berlin 2013*, Christoph Gengnagel, Axel Kilian, Julian Nembrini, Fabian Scheurer (editors).

⁵<https://www.unrealengine.com/en-US/>

Didascalie

Fig. 1: Schema geometrico della superficie minimale utilizzata per un modulo del padiglione (in alto), schema della geometria completa del padiglione (al centro) e grafico delle tensioni (in basso).

Fig. 2: Taglio di un conico in pietra leccese tramite macchine a controllo numerico, ad opera della PI.MAR. S.r.l. (in alto) e assemblaggio delle parti del modello in scala 1:1 per il Marmomac 2019.

Fig. 3: Modelli in scala 1:5 e 1:1 realizzati dalla PI.MAR. S.r.l. ed esposti al Marmomac 2019 (in alto) e modello stampato in 3d in scala 1:3 da Concr3de per la Dutch Design Week 2019 (in basso).

Fig. 4: Inserimento dell'*Hortus Moduli* all'interno del trittico del *Giardino delle delizie* di Bosch (in alto) e screen del progetto sviluppato in realtà virtuale (in basso).





Bibliografia e sitografia

Giuseppe, Fallacara (2012), *Stereotomy-Stone Architecture and New Research*, Parigi, Presses des Ponts et Chaussées.

Giuseppe, Fallacara, Claudia, Calabria (2014), *Lithic Tree a Search for Natural Stereotomy*, Parigi, Presses des Ponts et Chaussées.

Giuseppe, Fallacara (2016), *Architectural Stone elements Research*, design and fabrication , Parigi, Presses des Ponts .

Giuseppe, Fallacara (2018), *Stereotomy 2.0 and Digital Construction Tools*, Parigi, Librairie du Compagnonnage.

Giuseppe, Fallacara, Maurizio, Barberio (2018), "Stereotomy 2.0 Informing the Future of Digital Stereotomy" in *Nexus Network Journal issue, n° XX, Settembre 2018*.

Matthias, Rippmann, Patrick, Block (2013), "Funicular Funnel Shells", in *Design Modeling Symposium Berlin 2013*, Christoph Gengnagel, Axel Kilian, Julian Nembrini, Fabian Scheurer (editors).

https://www.accademiasanluca.eu/2019.06.3-4_locandina-2-.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=jVI0z6FBI_E

https://www.youtube.com/watch?v=Umbtxw2r_UQ

<http://block.arch.ethz.ch/brg/content/publication/432>

<https://www.unrealengine.com/en-US/>

Short-term heritage

Orfina Fatigato

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC – Dipartimento di Architettura, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, orfina.fatigato@unina.it

Laura Lieto

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC – Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 21, lieto@unina.it

Si presentano attraverso il seguente contributo i presupposti e le prime riflessioni metodologiche del progetto di ricerca interdisciplinare Short term city, presentato per il bando di ricerca PRIN 2017, e di recente ammesso a finanziamento. Il lavoro si interroga sugli impatti che le piattaforme di locazione a breve termine per uso turistico generano sulla produzione e sulla trasformazione simbolica e materiale delle città. Il centro storico Unesco di Napoli è uno dei casi studio su cui la ricerca ha cominciato a definire un possibile approccio metodologico per la comprensione dei fenomeni e per la formulazione di prime sperimentazioni progettuali.

World Heritage zoning

Il turismo è la più importante industria di questo nuovo secolo. Secondo Marco D'Eramo, l'analogia tra sistema industriale e turistico sarebbe dovuta non solo alla reiterata serialità e automazione della procedura turistica che l'apparentano a quella industriale, ma soprattutto al fatto che entrambe condividono lo stesso principio informatore dell'urbanità, ovvero lo zoning che ha controllato e organizzato la pianificazione urbana delle città nel XX secolo. Come nella città industriale lo zoning definiva i confini tra aree produttive e residenziali, così nella odierna città turistica l'Unesco e le Soprintendenze, nel delimitare l'area “da preservare” per riconosciuti valori storico-artistici, disegnano di fatto il distretto turistico a più elevato consumo. Il perimetro Unesco, e la sua buffer zone, individuano infatti l'area di valore “eccezionale” entro cui tutelare e valorizzare il patrimonio storico-artistico; in concomitanza, e per effetto di relazioni non sempre intenzionali e pianificate, il consumo turistico si concentra proprio su tale area e finisce spesso col comprometterne la tutela, in un circuito di banalizzazione del patrimonio che non è certamente negli intenti del riconoscimento del World Heritage.

Tra le principali trasformazioni indotte dall'industria del turismo sull'uso sociale e la consistenza materiale dei centri storici si annoverano, oltre a un consumo dello spazio pubblico come bene di mercato, anche quelli generati sul patrimonio immobiliare dalla domanda, ormai fuori controllo, di locazioni temporanee, peer to peer.

Il sistema digitale e la sharing economy stanno evidentemente cambiando le città in modo profondo, e le piattaforme di affitto a breve termine, come Airbnb, sono al centro del dibattito per l'impatto importante che hanno sulle città e sull'equilibrio critico tra i residenti permanenti e quelli a breve termine.

Quali gli impatti di questo ecosistema digitale multi-livello sulla produzione simbolica e materiale delle città? E in che modo il discorso sul patrimonio veicolato da un attore globale come Unesco collabora con i processi di consumo turistico delle città storiche? Queste sono tra le principali questioni alla base del progetto di ricerca interdisciplinare *Short term city*, presentato per il bando di ricerca PRIN 2017, e di recente ammesso a finanziamento.

Il centro storico di Napoli, individuato come uno dei casi studio della ricerca, offre spunti interessanti di riflessione a partire proprio dai suoi caratteri morfologici e architettonici e dal modo dunque specifico in cui questi oggi assimilano le modificazioni socio-materiali indotte dalle piattaforme digitali, che conquistano progressivamente nuovi spazi fisici.

L'insieme delle micro-modificazioni dello stock residenziale e della rete di spazi pubblici e semi-pubblici derivate dalla nuova domanda di residenza a breve termine veicolata da Airbnb e più in generale dalle piattaforme peer to peer, segnala un processo di proliferazione che si "intrama" nel corpus millenario del centro antico patrimonio UNESCO e lo modifica dall'interno rispondendo a forze globali di trasformazione del mercato immobiliare. Si tratta senza dubbio della più significativa modificazione dal dopoguerra ad oggi che si sta mettendo in atto attraverso le numerose micro-trasformazioni delle proprietà immobiliari, operate dalle nuove figure economiche degli operatori, gli HOST.

Airbnb nel Centro Storico di Napoli, impatti e resistenze spaziali

Sono all'incirca 7000 gli alloggi in città disponibili sulla piattaforma airbnb; dal 2015 l'incremento nel Centro Storico di annunci di interi appartamenti è del 12%.

La maggiore concentrazione di alloggi che si rileva, come prevedibile, all'interno del perimetro Unesco fa riflettere sul cortocircuito temporale

in atto: da una parte la lentezza procedurale e la scarsa disponibilità di investimenti privati sui progetti di riqualificazione ammessi ai finanziamenti europei per l'area Unesco; dall'altra l'accelerazione, in totale assenza di controllo, delle trasformazioni interne dello stock immobiliare privato e delle mutazioni dello spazio pubblico "esterno" sotto la spinta della pressione turistica e delle logiche del mercato globale.

Si tratta di un processo di produzione di un nuovo spazio dell'abitare che intrattiene un particolare, complesso rapporto con il tempo. La sua normatività, il suo "dover essere" appartengono a una logica economica fondata sulla estrema compressione spazio-tempo che anima il turismo globale, caratterizzata da presenze temporanee, affitti brevi, rapido ricambio di popolazioni. Tutto questo inverte una condizione secolare di permanenza e stanzialità, provocando una profonda ristrutturazione dei rapporti sociali e delle pratiche d'uso dello spazio pubblico e privato. Il corpo storico della città, frutto di processi di manipolazione e trasformazione di lunga durata, si adatta e cambia in relazione alle nuove domande di ospitalità.

Lo spazio fisico, in questa nuova forma di produzione, si rivela più elastico e versatile dello spazio astratto tracciato dalle norme urbanistiche per la città storica, che pretenderebbero di regolarne la trasformazione aderendo a un principio astratto di conformità tipologica degli edifici. Questo scarto è fondamentalmente legato al rapporto sempre più asimmetrico tra pratiche di trasformazione dello spazio fisico (accelerate dalle opportunità economiche del turismo da piattaforme) e procedure disegnate per regolarne formalmente la produzione (più lente e onerose rispetto al ritmo e ai costi di transazione molto contenuti della sharing economy). In questa discontinuità l'informale si sviluppa in maniera diffusa.

Intento della ricerca, più specificatamente in riferimento all'area Unesco della città di Napoli, è comprendere (e rivelare) come la normatività di processi globali tipo *Short Term Rental* di fatto interferisca con la normatività delle regole del piano locale e, più in generale, come questa interferenza sia in grado di accelerare o virare verso direzioni politiche impreviste cui l'amministrazione locale, già in difficoltà per problemi ora-

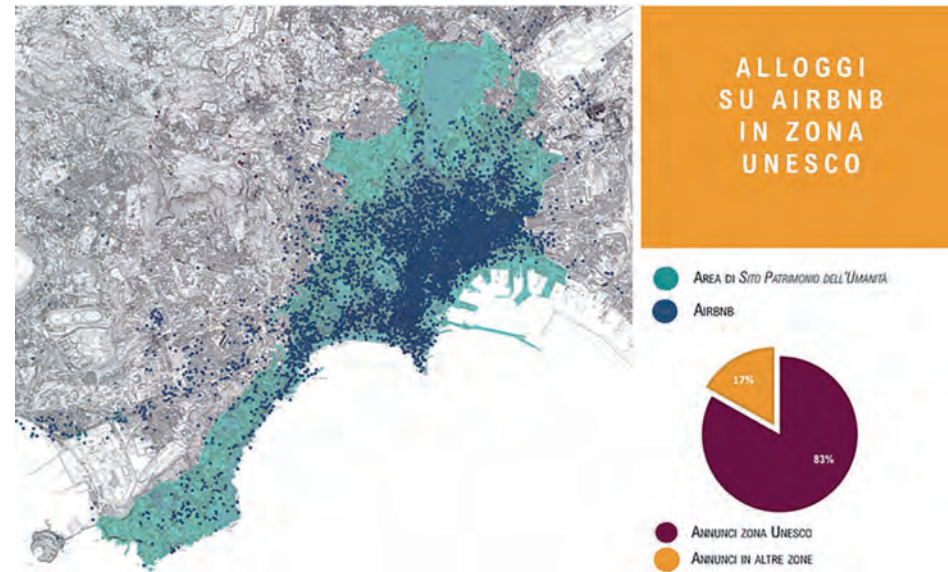
mai cronici di bilancio, fatica a tenere il passo.

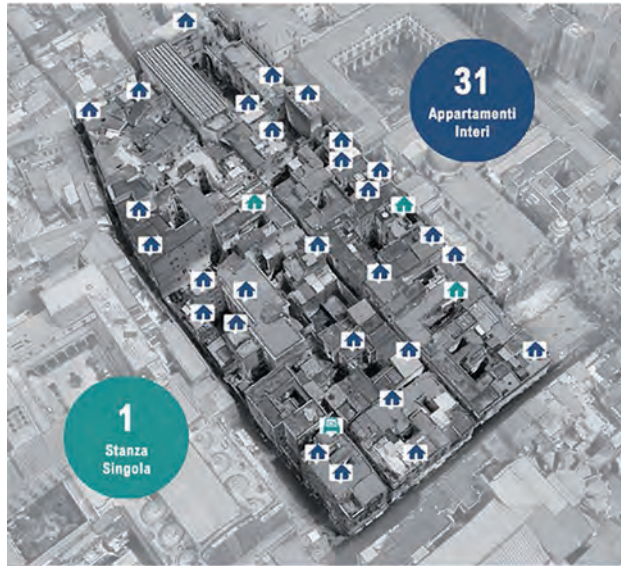
L'informalità attraverso cui questo processo si concretizza rende alquanto complesso il reperimento di informazioni e di dati ufficiali utili alla comprensione quantitativa e qualitativa del fenomeno. Ciò implica un intenso lavoro di ricerca sul campo e dunque dal punto di vista metodologico la necessità di procedere attraverso metodi misti analitici ed empirici con una forte adesione di tipo etnografico ai contesti indagati. La ricerca si basa dunque su un metodo empirico di lavoro etnografico che esplora, nella grana fine dell'ecologia quotidiana della città storica, gli effetti e le interazioni tra pratiche locali e i quadri generali sul fenomeno della turistificazione riportati in letteratura.

Lavorando su micro casi-studio - disegnati seguendo la topografia e morfologia del centro storico e la persistenza di tessuti socio-economici di vicinato - la ricerca aspira a mettere a fuoco le specificità con cui contesti differenti (fisici, culturali e sociali) entrano a gioco col turismo globale, in un processo di reciproca influenza che traduce costantemente l'andamento e le tendenze di un fenomeno globale entro le condizioni di un fenomeno storico, fisico e sociale, profondamente situato.

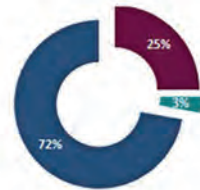
Da qui, il progetto punta a trarre indicazioni necessarie su cui fondare proposte progettuali integrate quali futuri possibili scenari indicativi per contenere ma anche e soprattutto per "assorbire" in maniera innovativa il fenomeno in corso. In particolare, ci sembra interessante in questa prospettiva sviluppare metodologie ispirate alla *critical geography* e al *critical mapping*, ovvero indagini che mettano insieme fenomeni e dati 'che normalmente non stanno insieme' – ovvero non appartengono alle medesime ripartizioni disciplinari e metodologiche – ma che, utilizzate come 'corto circuiti' su base spaziale, ci sembra possano contribuire a sviluppare il metodo empirico che abbiamo scelto di seguire.

In questa prospettiva, la definizione di aree-critiche, di unità spazio-temporali e sociali da sottoporre all'analisi resta per noi un problema aperto, su cui stiamo ragionando a partire dal centro storico Unesco di Napoli, dalla configurazione dei suoi tessuti insediativi alle ricorrenze tipologiche, dalla presenza di particolari attrattori ai diversi mix sociali rilevabili alla piccola scala di isolati o insule.





ALLOGGI SU AIRBNB
APRILE 2019



- STANZE SINGOLE
- APPARTAMENTI INTERI
- INTERI APPARTAMENTI ADIBITI A BED&BREAKFAST

Sperimentazioni integrate e scenari sinergici

Le prime sperimentazioni metodologiche, condotte in particolare attraverso il lavoro di due tesi di laurea¹ recentemente discusse, hanno riguardato due aree del Centro Antico tra loro prossime: una prima sezione che include le insule tra i due decumani Via San Biagio dei librai e via Tribunali, e tra via Duomo e via San Gregorio Armeno; ed una seconda che comprende le insule tra Via Tribunali, Via dell'Anticaglia, Vico dei Gerolomini e Vico Cinquesanti. Si è scelto di lavorare su queste due aree per l'alternanza al loro interno di edifici e complessi monumentali in diverso stato manutentivo (di conservazione) e proprietario. Si è partiti dalla valutazione dell'impatto del fenomeno Airbnb sugli isolati, intrecciando i dati di differente natura, attraverso il censimento delle strutture ricettive e dei rispettivi posti letto, la stima delle presenze turistiche e del peso dell'offerta Airbnb sull'insieme dell'offerta ricettiva dell'area, e la comparazione tra la tassazione degli immobili (imu, tari, tasi) e il reddito catturato attraverso la piattaforma. Tale comparazione, effettuata alla scala di singole insulae del centro antico, ha rivelato uno scarto rilevante tra la rendita catastale (prelievo fiscale) e la rendita annuale media di Airbnb.

In parallelo un'intensa attività di ricerca empirica, combinata all'analisi dei dati sull'andamento del mercato immobiliare, ha consentito di mettere a fuoco una particolare forma di proprietà residenziale che abbiamo provvisoriamente definito "proprietà interstiziale". Si tratta di una proprietà caratterizzata da elevato degrado materiale e funzionale molto diffusa nel tessuto della città storica: in riferimento ai parametri del mercato immobiliare tradizionale, risulta poco interessante e redditizia, ma nel quadro del mercato di locazioni a breve termine e a uso turistico si profila invece come investimento estremamente vantaggioso. Stiamo parlando di proprietà in edifici fortemente degradati, poste agli ultimi piani (senza ascensore), o addirittura su strada (privi di abitabilità come i bassi), proprietà derivanti da frazionamenti informali, con affaccio su corti e/o vanelle interne, risultanti da sopraelevazioni abusive, etc..

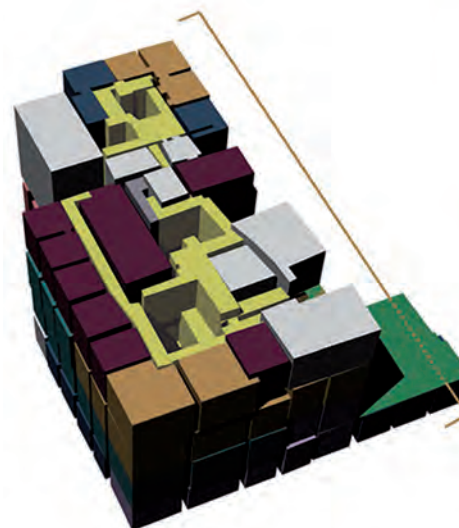
La presenza di tali proprietà è connaturata alla specificità (caratteri tipo morfologici e successive modificazioni) dei contesti presi in esame e

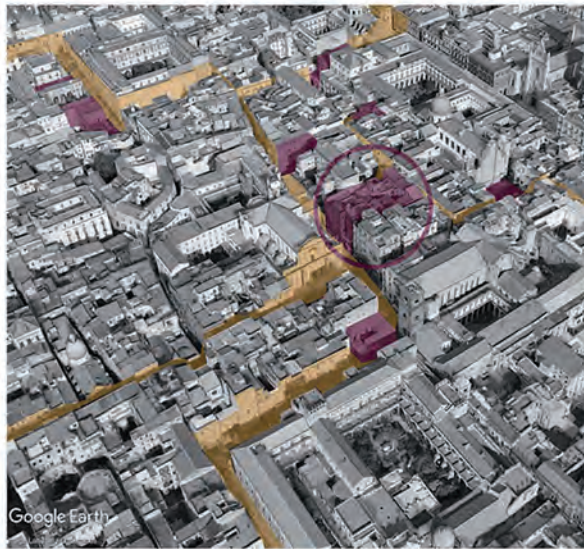
contrassegna la specificità del Centro Antico di Napoli come caso-studio in cui tali proprietà interstiziali di fatto si integrano ai grandi appartamenti dei più o meno pregiati Palazzi napoletani che compongono, insieme ai numerosi complessi monumentali, le diverse insule.

In particolare nell'area studio presa in esame si annovera anche la presenza del Sacro Tempio della Scorziata, bene acquisito dal Comune di Napoli, abbandonato negli anni in seguito ai danni subiti per il sisma dell'80, il cui recupero e la cui rifunzionalizzazione sono oggetto di finanziamento europeo (fondi europei FESR Campani 2007-2013) nell'ambito del Grande Progetto Unesco per il centro storico di Napoli.

Gli scenari progettuali esplorati nelle due tesi di laurea, ipotizzano la costruzione di sistemi sinergici pubblico-privati per l'attivazione di processi di rigenerazione e riqualificazione urbana di cui il fenomeno turistico possa divenire il principale motore, in un sistema virtuoso di reinvestimento di parte dei profitti generati dalle locazioni a breve termine, per azioni di riqualificazione della proprietà pubblica. Si è ipotizzata la formazione di imprese ibride costituite da cittadini, host e enti istituzionali, capaci, attraverso diverse forme collaborative, di limitare dunque il rischio di "prosciugamento" delle risorse prodotto dal turismo, attraverso l'integrazione dei profitti derivati dell'attività turistica in un più articolato sistema di economia circolare cittadina. Queste prime embrionali proposte dal carattere fortemente sperimentale si configurano come esplorazioni sul rapporto ancora tutto da costruire tra la mutevolezza della *short term city* e la permanenza della *Heritage city*.

La ricerca proseguirà dunque con l'obiettivo, tra gli altri, di indagare il fenomeno in atto per rendere "visibile" la consistente modifica materiale (e immateriale) dell'ambiente urbano in atto e restituire, attraverso diverse indagini a campione e proposte progettuali integrate, uno strumento interpretativo che possa consentire alle amministrazioni locali di intervenire attraverso politiche integrate in grado nel contempo di preservare i caratteri specifici e singolari del Centro Antico, patrimonio dell'Umanità, e di accogliere i nuovi abitanti della *short term city*.





UN
CATALIZZATORE
SOCIALE,
ECONOMICO
E CULTURALE

Note

¹ Tesi di Corso di Laurea Magistrale Arc5UE del DiARC, Università degli Studi di Napoli Federico II, discusse nel luglio 2019 di: Fernanda della Mura, *Caccia all'appartamento. Gli effetti di Airbnb sulla città storica* (Relatore Laura Lieto, Correlatore Maria Cerreta); Lidia Vitale, *Effetto Airbnb. Storia di una proprietà a rischio* (Relatore Laura Lieto, Correlatori Maria Cerreta e Orfina Fatigato).

Didascalie

Fig. 1: Concentrazione percentuale di annunci Airbnb nell'area studio. Elaborazione di Lidia Vitale.

Fig. 2: Il Sacro Tempio della Scorzata. Un catalizzatore sociale economico e culturale. Elaborazione di Lidia Vitale.

Bibliografia

Marco D'Eramo (2017), *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Milano, Feltrinelli.

Sarah Gainsforth (2019), *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, Roma, Derive Approdi.

Guttentag Daniel (2015) *Airbnb: disruptive innovation and the rise of an informal tourism accommodation sector*. *Current issues in Tourism* 18 1192-1217.

Ri/attivare vs dismettere. Centri minori e aree interne del centro-sud come opportunità

Nicola Flora

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 16, nicola.flora@unina.it

«Il compito dell'architettura è rendere visibile come il mondo ci tocca [...] un'opera di architettura è anche, essenzialmente, un dono.»

Juhani Pallasmaa

Uno degli assi di sviluppo economici principali per l'Italia del dopo seconda Guerra Mondiale è stato certamente quello edilizio, attività che oltre a generare conurbazioni spesso incontrollate e senza qualità, ha comportato una lenta, inesorabile, dismissione e 'rottamazione'¹ del vecchio edificato che innerva la dorsale appenninica italiana.

Solo da qualche tempo inizia ad essere chiaro quanto miope sia stato imboccare questa strada di 'sviluppo' che pianificatori, politici e architetti hanno perseguito per decenni, nella massima parte senza opposizioni almeno interne a queste categorie di professionisti che non hanno avuto interesse a immaginare altre modalità di uso del suolo e del territorio nazionale se non quello di cementificarlo. Dopo quasi un decennio di dura stasi economica e produttiva, di dismissioni violente e selvagge di grandi centri di produzione da parte di soggetti nazionali e internazionali, dopo il devastante processo di finanziarizzazione delle attività produttive, e il conseguente abbandono di molti comparti produttivi primari e secondari, si inizia a cogliere nel giusto modo il disastroso lascito causato dalla dismissione delle attività agricole e di quei tanti piccoli centri che di queste attività vivevano. Peraltro i diversi provvedimenti adottati sono ancora troppo timidi nella stimolazione di nuove imprenditorialità e socialità nascenti dal basso: «è chiaro che va necessariamente immaginato un processo inverso di valorizzazione e ri/ciclaggio virtuoso ossia di rimessa in circolo di risorse territoriali e materiali, culturali e produttive, per troppo tempo dismesse, molte della quali fortunatamente ancora rintracciabili e ri/attivabili»².

In un quadro simile ci sembra impossibile immaginare che un solo soggetto politico, finanziario, culturale, sociale possa affrontare, e men che meno risolvere, l'intricato intreccio che sessanta anni di miope politica industriale e culturale senza alternative ha prodotto. Sarà indispensabile che ciascuno degli attori che dovranno partecipare ai nuovi processi siano consapevoli del quadro d'insieme e allo stesso tempo lavorino, o provino almeno, per proporre un nuovo orizzonte di riferimento per indirizzare le scelte e l'agire concreto anche delle più piccole comunità o dei semplici cittadini. Dal nostro punto di osservazione, come diverse volte scritto negli ultimi anni, è fondamentale prevedere «un coinvolgimento delle comunità locali affinché questa nuova fase, che parte da una crisi economica e imprenditoriale percepita come dura e recessiva, si trasformi in un movimento a forte impatto creativo ed innovativo, potenziale incubatore di opportunità non ancora esplorate»³. In quanto progettisti, senza certo ritenerci demiurghi, potremo tentare di essere stimolatori di 'nuove sinapsi', di collegamenti fisici o culturali che potrebbero ri/attivare rapporti interrotti tra i territori centrali e le diverse periferie. Anticipando una conclusione sarebbe auspicabile che larga parte di questo tessuto interno fosse ripensato come una rete, un network di luoghi che, tra loro connessi fisicamente e virtual-

mente, ma anche solo in senso di dinamiche culturali, sociali e di relazione, generando corridoi e canali di connessione tra le città principali e generando così una connessione intra-regionale, a maglie, tra le fasce tirrenica ed adriatica, con benefiche ricadute sulla tutela e presidio fisico dei territori attraversati, nonché sul piano dell'integrazione e ricostruzione di quel senso di appartenenza ad un unico corpo/nazione, cosa in fondo non ancora pienamente riuscita in 150 anni di storia nazionale. Flussi economici e turistici o di nuove socialità (anche sperimentali, magari basate sull'accoglienza dei migranti attivi presenti e operanti nei nostri luoghi⁴ come peraltro dimostratosi possibile in alcune realtà) incentiverebbero nuovi residenti a 'cercare casa' in contesti meno economicamente onerosi e complessi rispetto all'abitare nelle grandi città.

Quanto finora ricordato è il quadro culturale e programmatico su cui un gruppo di lavoro costituito da ricercatori, docenti e studenti del Dipartimento di Architettura di Napoli (Università Federico II) ha operato con due diversi workshop ad Aliano, nella provincia di Matera, e più di recente nel Molise a Riccia, Jelsi e Gambatesa, ove si è affiancato un promettente processo di rifondazione sociale ed economica messo in moto dalle piccole ma attive Amministrazioni Comunali. Con una serie di allestimenti temporanei partecipati in diverse aree dei quattro centri, parti dei centri storici in rovina a seguito dell'abbandono per causa di terremoti o flussi emigratori degli ultimi 50 anni, si è intervenuti per rendere visibili le tracce, ancora presenti, delle vite di quelle persone che lasciando oggetti personali, attrezzi da lavoro, giornali, sedie, effetti personali e molto altro, in qualche modo erano ancora presenti, in forma spirituale e di senso, in quei luoghi. Le azioni hanno avuto il benefico effetto di muovere l'attenzione della comunità locali a case, storie, spazi, e anche tradizioni che sembravano rimosse e perdute per sempre. Su questa base di fiducia reciproca, nata dal lavoro condiviso, si è impostata l'azione di altre esperienze ancora in svolgimento. Inoltre l'azione anche solo dimostrativa, pur se non immediatamente finalizzata ad una concreta operatività economica e finanziaria, aumenta il grado di autostima da parte delle popolazioni locali e specialmente delle sue componenti più giovani che intravedono in cose di apparente poca importanza dei 'serbatoi di immaginario'⁵ sui quali fondare anche azioni imprenditoriali e di investimento operativo.

L'esperienza che da oltre cinque anni andiamo sviluppando al fianco delle amministrazioni comunali molisane (oggi peraltro comuni trainanti dell'Area di Sperimentazione SNAI Alto Fortore) rappresenta uno dei diversi casi di virtuoso incontro tra pubbliche istituzioni che si sono affiancati in una esperienza che mentre scriviamo è ancora in pieno svolgimento. La riflessione teorica, la sperimentazione progettuale che una Università pubblica propone, incontrandosi con la visione ampia di amministratori capaci di riflettere sulle sollecitazioni strategiche e culturali proposte dall'Università, per chiarire le finalità metodologiche del concreto percorso realizzativo di strategie condivise e partecipate che potranno invertire il senso dell'abbandono cui fino ad oggi nessuno aveva opposto idee e proposte.





A Riccia, per esempio, si è realizzata a partire da studi strategici e di indirizzo elaborati in fase di ricerca all'interno del dipartimento DiARC con diversi laureandi, dottorandi e docenti, una residenza per anziani autosufficienti non concentrata e ghettizzata, configurando piuttosto un sistema integrato con lo spazio storico del borgo, dotato di servizi collettivi gestiti in modo unitario e di qualità alta, riutilizzando una serie di case del centro storico, abbandonate dalla prima e dalla seconda migrazione post-bellica, e vendute al Comune che diventa in tal modo il coordinatore e gestore pubblico dell'operazione. L'idea è stata ampiamente condivisa con le diverse comunità coinvolte che hanno parallelamente attivato azioni progettuali complementari: centri di studi archeologici, percorsi di turismo religioso, musei etnografici sistemi di visite guidati a importanti siti museali, valorizzazioni di attività musicali e bandistiche. Si tende così alla realizzazione (per fasi) di un sistema di accoglienza diffuso, specializzato nel turismo lento e di qualità, oltre che di tipo parasanitario, della salute e del benessere, il quale, accanto a specifiche attività di cura e di assistenza, attivi programmi di prevenzione, riabilitazione ed intrattenimento capaci di costruire, in stretta simbiosi con le peculiari componenti naturalistiche, ambientali e culturali locali. Una rete, pur se leggera, ma che si ritiene capace di stimolare l'afflusso di fasce specifiche di popolazione interessate anche ad un modo alternativo di 'fare la vacanza', abbinando il benessere del corpo e dello spirito con la valorizzazione delle relazioni umane, soprattutto familiari, nell'ambito di un contesto che, oltre ad essere organizzato ed adeguatamente attrezzato, risulti soprattutto piacevole ed accogliente⁶. Questo nuovo modo di intendere l'ospitalità, che unisce insieme e valorizza la qualità della vita sul territorio e la valorizzazione turistica di quest'ultimo e delle sue specifiche particolarità pone interessanti opportunità anche di ripensamento della forma fisica degli spazi dell'abitare, delle modalità (nuove, tutte da ricercarsi e sperimentare) di relazionare piccoli interventi di ri/attivazione puntuale di unità edilizie dismesse con gli stessi spazi urbani, in una innovativa rivisitazione e ridefinizione delle tipologie abitative e delle modalità del loro attrezzamento interno. In questo 'spazio di sperimentazione' si innesta la nostra ricerca universitaria che con specifiche fasi di conoscenza, sperimentazioni progettuali (con tesi di laurea, workshop, convegni e seminari) prova a rendere questi luoghi quelli che altrove ho proposto di chiamare i 'borghi della sperimentazione'⁷. Tutto quanto sopra detto prevede che il progettista che operi in contesti deboli e fragili come quelli dell'Italia interna tenga viva la consapevolezza di dover mettere mano a ciò che ci viene dal tempo con rispetto ma con mente aperta, senza pregiudizi ideologici, certo che l'onestà intellettuale, e la fiducia nelle persone che sono il fine dell'architettura tutta, degli artefici sia sufficiente garanzia al buon esito delle iniziative umane. In particolare noi progettisti urbanisti e architetti dovremmo sempre tenere bene a mente che il mondo minerale, come quello vegetale e quello animale, vivono in costante, ininterrotta relazione reciproca; e questo comporta che la fine di una cosa sia comunque la condizione perché un'altra (nuova ed inedita) possa esserci. E' privo di senso anche solo sperare di sottrarre al decadimento (per sempre) ogni cosa

che l'uomo ha prodotto nel tempo passato. In altri termini: è impossibile museificare interi territori, intere città⁸, intere nazioni con il terrore che nulla dopo di quello che è stato fatto, nel passato, potrà mai essere comparabile con quanto si sta per fare. Pensare in tale modo è come dire che non ci si fidi più della Vita stessa, che si sia giunti a pensare davvero di poter modificare l'ordine eterno e naturale del mondo; di controllare davvero, in virtù della conoscenza, la Natura, ribaltando una sua legge fondamentale: il divenire, il trasformarsi, il suo continuo ri/formarsi.

Da qui si può, si deve ripartire per immaginare un futuro che è certo possibile. Ma per farlo con respiro ampio bisogna farlo contaminando quanto fatto nel tempo con quanto il mondo della sperimentazione progettuale accorta e attenta propone: ibridare le attività e gli spazi; innestare nuove tecniche compositive, o di integrazione culturale e sociale, nell'esistente (senza mai piegarsi biicamente alla 'tradizione'); accettare il rinnovamento tipologico e costruttivo e l'interazione con nuove tecnologie per il riscaldamento come per la comunicazione. Queste sono strade che porteranno a innestare inevitabilmente nuovi sistemi di spazi, nuove forme, nel/sul preesistente, ma questa per quanto ci riguarda è la via da percorrersi, altrimenti si è destinati al fallimento.

Come sempre gli artisti veri arrivano prima di noi architetti ed urbanisti a cogliere lo spirito di un tempo. Italo Calvino ci ha insegnato a vedere nella città le relazioni tra le persone, il loro immaginario, e lo stratificarsi casuale di storie, materie, connessioni⁹.

A trovarci persino appollaiati degli dei, degli spiriti, espressioni di quella energia vitale che chiede di fare, manipolare, muovere, innovare, ri/attivare¹⁰. Appunto: ri/attivare, mettere sempre e costantemente in moto azioni che generino flussi, spostamenti, modificazioni a servizio di una strategia per l'abitare contemporaneo che accolga le istanze che le persone propongono.

Note

¹ Sull'intrinseco, negativo portato che dobbiamo consapevolmente considerare quando usiamo questa parola negli ultimi decenni simbolo di positiva innovazione rimando all'intenso scritto di Barbara, Spinelli (2012), *La mala rottamazione*, in La Repubblica, 24 ottobre 2012, p. 29.

² Ibidem.

³ Nicola, Flora (2013), *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di ri/attivazione*, Siracusa, Letteraventidue, p. 68.

⁴ Katia, Fabbri (2013), *Le sfide della città interculturale*, Milano, Franco Angeli, pp. 49-50.

⁵ Yona Friedman arriva a scrivere che tutto quello che ha fatto e scritto sull'architettura lo ha «provato a esprimere in un linguaggio semplice, il meno tecnico possibile e soprattutto in un tono che non sia didattico. Ho scritto per l'uomo qualunque; il mio scopo è di farlo riflettere, non di sconvolgerlo», in Yona, Friedman (2009), *L'architettura di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 11.





⁶ Cfr. Micaela, Fanelli (2013), *Albergo diffuso nel centro antico di Riccia*, in Nicola, Flora (a cura di), *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di ri/attivazione*, Siracusa, Lettera-ventidue.

⁷ Cfr. Nicola, Flora (2013), *Ri-attiva-azioni dei borghi appenninici per un abitare policentrico*, in Nicola, Flora (a cura di), *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di ri/attivazione*, Siracusa, Lettera ventidue.

⁸ Si potrebbero fare infiniti esempi, utili da ricordare, ma qui voglio solo fare riferimento all'esperienza fatta in Francia, con il progetto Grand Paris, dove quindici gruppi di architetti e ricercatori di diverse discipline lavorano dal 2008 con grande libertà intellettuale per immaginare le condizioni pre-progettuali ed operative per una Grande Parigi che arrivi ad avere una superficie pari a circa un terzo della Svizzera con il 50% di abitanti in più rispetto al paese centro-europeo entro il 2030. Cfr. <http://vimeo.com/67647920>.

⁹ Si pensi ai libri *Le città invisibili* e *Lezioni americane* di Italo Calvino, due testi diversissimi ma che si completano nella contemplazione su come narrare il senso delle cose utili alla vita (im)materiale dell'uomo.

¹⁰ Su questa parola\chiave si sono incentrate due esperienze di workshop e seminari in spazi dismessi del borgo di Alianello, in provincia di Matera, con un'azione congiunta tra i miei studenti del corso di Architettura di Interni della Scuola di Architettura SAD di Ascoli Piceno, il gruppo Mobilarch ed il comune di Aliano (MT).

Per un approfondimento vedi il sito www.mobilarch.it alla voce *workshop\ vite Impossibili 2011 e Il resto di niente 2012*.

Didascalie

Fig. 1: due momenti del workshop *Vite Impossibili* nel centro di Aliano (sopra) e Alianello (Mt) (sotto), con gli studenti del corso di Interni della Scuola di Architettura Sad di Ascoli Piceno, aprile 2011(foto Nicola Flora).

Fig. 2: gli abitanti di Riccia (Cb) visitano le installazioni prodotte dagli studenti delle scuole di architettura di Napoli, DiARC, e Ascoli Piceno, SAD, a seguito del workshop all'interno di alcune case del centro antico prima che venissero trasformate in residenze e spazi comuni del Centro del Benessere per la terza età.

Fig. 3: due momenti del workshop di progettazione Mobilarch-DiARC per una nuova proposta di sistemazione allestitiva del museo del grano Mufeg a Jelsi (CB), novembre 2015.

Fig. 4: un momento della visita guidata all'interno del castello rinascimentale di Gambatesa (Cb) con il gruppo degli Urban Scketcher Roma (prof. Salvatore Santuccio e altri) in occasione della presentazione alla comunità locale, nella sala del consiglio Comunale, di una serie di Tesi di laurea per la ri-attivazione di una serie di unità dismesse del centro antico.

Bibliografia

Maria, Cerreta; Nicola, Flora; Errica, Petrucci (2012), *From complex values to situated micro-actions*, in Gregori, Marcone (a cura di), *Le opportunità oltre la crisi. Prospettive manageriali e strategie pubbliche dei Paesi dell'Europa del Sud*, Bologna, Esculapio.

Andrea, De Rossi (2018), (a cura di), *Riabitare l'Italia*, Roma, Donzelli.

Katia, Fabbricatti (2013), *Le sfide della città interculturale*, Milano, Franco Angeli.

Nicola, Flora (2013), *I borghi dell'uomo. Strategie e progetti di ri/attivazione*, Siracusa, Letteraventidue.

James, Hillman (2004), *Il senso dei luoghi*, Milano, Bompiani.

Juahni, Pallasmaa (2014), *La mano che pensa*, Pordenone, Safara.

Vito, Teti (2017), *Quel che resta*, Roma, Donzelli.

Patrimonio vernacolare come sapere comunitario. Il processo progettuale ed il riconoscimento comune di patrimonio

Rossella Gugliotta

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design,
dottorando, ICAR 14, gugliotta.rossella@gmail.com

Partendo dal concetto di patrimonio vernacolare all'interno del continente africano, il fulcro principale dell'indagine è l'identificazione del processo progettuale come mezzo attraverso il quale trasmettere dei valori che non si fermano ad una rappresentazione bonaria di intenzioni ma che portino al riconoscimento comune di un sapere in continua evoluzione.

Vernacolare tra tradizione e falso mito del moderno

L'architettura spontanea torna ad essere dibattuta all'interno della progettazione contemporanea. In particolare, il tema viene trattato all'interno dei progetti svolti nell'Africa subsahariana e più in generale nei paesi in via di sviluppo. Parole come tradizione, vernacolare e comunità vengono spesso accostati alle pratiche architettoniche come mezzo di integrazione del progetto all'interno di un contesto sia geografico che culturale. Questo è quello che succede anche nell'Africa subsahariana, dove gran parte dei progetti sono svolti da studi europei. Diventa così di essenziale importanza, per alcuni di essi, aprire un confronto che gli permetta di integrarsi all'interno delle dinamiche comunitarie.

Il patrimonio vernacolare africano però, non è sempre di facile identificazione. L'architettura del continente, spesso semplificata, è stata generalmente descritta attraverso un racconto effimero che ha portato di conseguenza ad una costruzione stereotipata della stessa¹. Questo è dipeso principalmente da un vizio di forma che ha accompagnato la narrativa all'interno del continente²; la storia dell'Africa e con essa la sua architettura, sono state spesso raccontate da autori occidentali che ne hanno fornito una lettura parziale. Questo ha portato ad un'idealizzazione del patrimonio tradizionale africano come un tutt'uno di opere primitive, di scarsa qualità, in cui l'intervento immediato dell'architetto europeo risulta fondamentale per lo sviluppo³.

La questione, invece è più complessa di una semplice stereotipizzazione dell'abitare africano da parte di soggetti terzi.

Il patrimonio come tradizione di una comunità locale è stato infatti minato da una falsa costruzione del moderno avvenuta negli anni della colonizzazione che ha portato ad una lenta trasformazione urbana e

una conseguente occidentalizzazione del continente⁴. Il patrimonio vernacolare, da essere un elemento tradizionale e riconoscibile è stato considerato, dagli stessi africani, come un elemento da cui distaccarsi e a cui associare un'accezione negativa di arretratezza⁵.

Rispetto alla resistenza dimostrata da altri elementi della tradizione e della cultura, secondo Guidoni, l'architettura è quella che ha esercitato una minor forma di opposizione accogliendo facilmente i materiali importati e modificandosi più in fretta del resto del contesto socio-culturale che la circondava⁶.

Comunità del vernacolare

Nonostante l'architettura e società non siano uno lo specchio esatto dell'altra⁷, in una cultura principalmente orale, la comunità si fa portatrice di conoscenze e competenze condivisibili. Diventa quindi un soggetto da interpellare, sia in quanto detentore delle competenze locali, sia in quanto utilizzatore finale, rispetto al quale l'opera architettonica deve generare un senso di appartenenza e accettazione per essere percepita interamente. Ciò comporta che l'architetto in primis debba riferirsi alla comunità nelle scelte architettoniche e debba altresì confrontarsi anche con la nuova idea di vernacolare emersa da una progressiva trasformazione dei caratteri autoctoni dei villaggi rurali⁸.

La globalizzazione all'interno delle dinamiche sociali ha portato ad una conseguente deviazione del pensiero comune verso l'immaginario europeo. Questo ha portato ad una riluttanza per il tradizionale, sia per quanto riguarda i materiali che le tipologie locali. La costruzione di grandi quartieri di importazione principalmente occidentale ha conseguentemente portato la classe medio bassa a volgere le proprie aspirazioni verso ciò che veniva definito moderno. È così che al fianco di nuovi agglomerati urbani, il settore informale si è sviluppato abbandonando modelli tipologici consolidati e materiali locali. I nuovi materiali di importazione per eccellenza, cemento e vetro, hanno portato a considerare qualsiasi opera realizzata in terra come architettura povera, senza valore e non adatta ad un paese in sviluppo. I villaggi rurali assomigliano sempre più a quelli urbani a causa dell'abbandono delle forme organi-

che e centripete in favore di abitazioni a base rettangolare, in blocchi di cemento e con il tetto in lamiera. Paradossalmente nessuno di questi nuovi elementi si combina in maniera adeguata con le condizioni climatiche locali⁹.

Ciò che si è trasformato non è quindi il pensiero degli architetti all'interno del continente ma quello della comunità a cui sono affidate la maggior parte delle opere in autocostruzione del continente.

Gli architetti, soprattutto se si parla di progettisti che non hanno un background culturale africano, si rifanno a metodi e tecniche locali come modalità di integrazione dell'architettura all'interno del contesto. Questo tipo di approccio non porta però consequenzialmente ad un'accettazione da parte della comunità locale delle opere realizzate. Il patrimonio vernacolare viene assoggettato ad una visione principalmente statica. Il processo avviene invece attraverso meccanismi più lenti che non vedono semplicemente l'applicazione di tecniche vernacolari ed il rispetto del patrimonio consolidato, ma un contributo attivo dell'intera comunità.

Processo architettonico e accettazione della tradizione

All'interno dei progetti ci si deve quindi confrontare con due visioni del patrimonio vernacolare: una dinamica, dipendente dalla globalizzazione e dalla veicolazione di un immaginario moderno relazionato al panorama occidentale e uno statico che si basa sulla costruzione stereotipata dell'architettura africana. Questo è l'insieme di situazioni all'interno del quale l'architetto si trova ad agire e a sviluppare il proprio processo progettuale.

Il compito che spesso viene attribuito al progettista all'interno di dinamiche sociali complesse e distanti dalle proprie come l'Africa, è quello di istruire le popolazioni alla tradizione¹⁰. Si ha quindi la convinzione che il patrimonio vernacolare sia fisso e immobile nel tempo e che quindi il modo appropriato di progettare sia quello di rifarsi a pratiche riconosciute dalla comunità locale. Il patrimonio vernacolare, invece, come costruzione comunitaria variabile nel tempo porta l'architetto ad assumere il ruolo di traduttore culturale tra i propri principi e quelli della comunità in cui si innesta senza però rimanere immune da critiche e perplessità¹¹.

Il processo progettuale si trasforma in una metodologia di dialogo non gerarchico che consente non solo uno scambio di informazioni ma un confronto transculturale che permette di prendere in considerazione il patrimonio vernacolare come elemento in continua evoluzione promuovendo una continua riflessione e rivalutazione delle esperienze locali¹². Il processo si basa quindi su una trasmissione di valori in cui l'architetto diventa parte attiva di un sistema in trasformazione. Si passa dal superamento delle classiche pratiche collaborative di partecipazione fino ad arrivare ad un coinvolgimento su più livelli della comunità locale. Generalmente quello che si cerca di costruire è un sapere comune trasmissibile e condivisibile attraverso il quale la comunità è portata a riappropriarsi delle pratiche costruttive. Oltre a Francis Kéré, che si occupa di sviluppare elementi innovativi all'interno delle tecniche tradizionali, un esempio lampante può essere quello attribuito a Caravatti con il progetto del dispensario medico del villaggio di N'golofalà in cui la conoscenza trasmessa attraverso il processo progettuale si è trasformato in un nuovo edificio completamente ed autonomamente realizzato dalla comunità¹³.

All'interno del dibattito diventa quindi di naturale importanza l'identificazione dei processi all'interno dell'elaborazione di un sistema comunicativo tra i soggetti: comunità e progettista. L'insieme delle dinamiche pone lo sguardo verso l'identificazione di un piano di lavoro comune che possa mettere insieme le competenze e le percezioni comunitarie con il sapere architettonico. L'architettura stessa come oggetto in sé non entra solamente nell'immaginario comunitario come simbolo ma diventa il risultato di un processo ben più complesso che porta sia all'identificazione della comunità nel manufatto che alla trasmissione di nuovi valori condivisi. La comunità torna quindi a riappropriarsi del patrimonio architettonico riappropriandosi di principi vernacolari dinamici nel tempo, con uno sguardo al globale come metodo di innovazione e non come imposizione identitaria.

Note

¹ Africa architecture culture identity, catalogo della mostra (AFRICA. Architecture, Culture, Identity Louisiana, 25 Giugno - 25 Ottobre 2015) a cura di Kjeld Kjeldsen, Mathias





Ussing Seeberg, Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2015.

² Benno, Albrecht (2014), *Africa Big Chance Big Change*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 2014), Bologna: Compositori.

³ Ibid.

⁴ Alberto, Arecchi (1999), *Abitare in Africa. Architetture, villaggi e città nell'Africa subsahariana dal passato al presente*, Milano, Mimesis.

⁵ Felwine, Sarr (2018), *Afrotopia*, Bologna, Edizioni dell'asino.

⁶ *Africa architecture culture identity* (2015).

⁷ Enrico, Guidoni (1979), *Architettura primitiva*, Milano, Electra.

⁸ Ibid.

⁹ *Africa architecture culture identity* (2015).

¹⁰ Andres, Lepik (2013), *Afritecture*, Munich, Architekturmuseum der TU München.

¹¹ Felipe M., Hernandez (2002), *Dynamic identities and the construction of transcultural architectures*, tesi di dottorato, Università di Nottingham.

¹² Marschall S., *Architecture as empowerment: the participatory approach in contemporary architecture in South Africa*, *Transformation*, Vol.35, 1998, pp.103-123.

¹² Caravatti, <https://www.caravatti.it/progetto/ampliamento-centro-di-salute-comunitaria-in-autocostruzione/>, (30/10/2019).

Didascalie

Fig. 1: Caravatti, Ampliamento autocostruito dispensario medico, 2015.

Fig. 2: Francis Kéré, Villaggio di Gando, Burkina Faso, 2015.

Bibliografia

Africa architecture culture identity, catalogo della mostra (AFRICA. Architecture, Culture, Identity Louisiana, 25 Giugno - 25 Ottobre 2015) a cura di Kjeld Kjeldsen, Mathias Ussing Seeberg, Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2015.

Alberto, Arecchi (1999), *Abitare in Africa. Architetture, villaggi e città nell'Africa subsahariana dal passato al presente*, Milano, Mimesis.

Andres, Lepik (2010), *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*, New York, Museum of Modern Art.

Andres, Lepik (2013), *Afritecture*, Munich, Architekturmuseum der TU München.

Benno, Albrecht (2014), *Africa Big Chance Big Change*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 2014), Bologna: Compositori.

Enrico, Guidoni (1979), *Architettura primitiva*, Milano, Electra.

Felipe M., Hernandez (2002), *Dynamic identities and the construction of transcultural architectures*, tesi di dottorato, Università di Nottingham.

Felwine, Sarr (2018), *Afrotopia*, Bologna, Edizioni dell'asino.

Marschall S., "Architecture as empowerment: the participatory approach in contemporary architecture in South Africa", in *Transformation*, Vol.35, 1998, pp.103-123.

Il progetto dello spazio pubblico nella città storica: Le piazze del centro storico di Viterbo

Marco Maretto

Università degli Studi di Parma, DIA. - Dipartimento di Ingegneria e Architettura, professore associato, ICAR 14, marco.maretto@unipr.it

Greta Pitanti

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR 14, greta.pitanti@yahoo.it

Introduzione

Il concetto di Patrimonio è un concetto ampio e complesso che, nel corso dei decenni, ha visto mutare e accrescersi considerevolmente i significati, tanto da rendersi necessaria, oggi, una nuova e più ampia riflessione in cui le discipline del progetto giocano necessariamente un ruolo centrale. Il suo significato affonda le radici in quel sistema di valori condivisi, culturali e storico-civili, di cui si sostanzia l'identità. Ma parlare di valori condivisi significa riferirsi a concetti dinamici che mutano e si trasformano nel tempo, così come mutano e si trasformano le società che li hanno espressi. Significa ricordarci che l'identità è il risultato di un hegeliano "processo di conoscenza". Ma allora il 'patrimonio' è un concetto che esiste solo nel presente temporale della società che lo propone. Non ha necessariamente un passato e non avrà, necessariamente, un futuro. In questo quadro, se ci si riferisce al 'patrimonio storico urbano', il tema del progetto degli spazi pubblici diviene evidentemente uno degli strumenti imprescindibili alla sua conoscenza. Gli spazi aperti della città compatta, le sue strade, le sue piazze, sono il luogo in cui si manifesta la vita di una città. Sono il luogo in cui i cittadini si 'ri-conoscono' nella civitas e 'rinnovano' la loro identità nell'urbs. Progettare gli spazi della città significa, allora, veicolare la conoscenza che di essa ne fanno tutti coloro che la vivono e ne fanno esperienza. Significa agire sulla percezione ('conoscenza spontanea?'), del patrimonio storico urbano in quanto insieme di valori condivisi in un dato tempo e in un dato luogo. Il progetto delle sette piazze nel centro storico di Viterbo ha dunque lo scopo di unificare, in un unico percorso di conoscenza, l'identità della città storica nella contemporaneità del suo vissuto. Un percorso di 'conoscenza spontanea', in cui sono gli spazi stessi della città, la loro architettura, la loro percezione al mutare della luce e delle stagioni, il loro 'vissuto' quotidiano, i veri strumenti conoscitivi. Il percorso metodologico-progettuale ha visto così l'indagine morfologica dei tessuti urbani affiancarsi alla lettura dei flussi di spostamento all'interno delle strade e delle piazze del centro storico di Viterbo, unitamente allo studio delle componenti materiali e naturali portatrici dell'identità del luogo. Tutto mantenuto, sempre, all'interno degli strumenti del progetto in quanto

momento di sintesi 'a priori' di tutte le scelte analitiche. E' stata condotta anche un'attenta analisi ambientale degli spazi urbani attraverso software dedicati e GIS, ma la loro valenza analitica è rimasta subordinata alle scelte di progetto. Il risultato crediamo sia stato la definizione di un percorso evidentemente plurale nelle sue manifestazioni fenomeniche eppure unitario nel suo valore di conoscenza.

Il progetto Morfologico e della Sostenibilità

Parlare di una città inclusiva, efficiente, a misura di cittadino, significa certamente parlare di una città sostenibile, laddove però il concetto di sostenibilità s'intende nella sua accezione più ampia e partecipe dello stesso, unico, processo creativo, nella convinzione che la città non sia una "macchina insediativa a zero emissioni" (Maretto 2012) ma, al contrario, una realtà complessa e vitale non riducibile a semplici performance prestazionali. Da qui la metodologia adottata per questo progetto che unendo gli strumenti della morfologia urbana, della piazza come spazio, insieme, sociale e architettonico, "vissuto e sognato" (C. Levi-Strauss 1955), con quelli della sostenibilità ha cercato di gettare le basi per una risposta organica ed efficace al tema della riqualificazione delle piazze del centro storico di Viterbo.

Il primo passo è stato così quello di 'mappare' i comportamenti dei cittadini all'interno delle piazze, studiandone ragioni e motivazioni 'morfologiche' ovvero individuando i legami tra tessuto e comportamenti, tra gradi di apertura del primo e direttrici di movimento dei secondi ecc. In questo, una lettura dei flussi di spostamento pedonale all'interno di questi spazi è stata di grande utilità. Parallelamente, un'analisi delle funzioni presenti nelle piazze (e nelle aree strettamente limitrofe) ci ha consentito di elaborare una Mappa delle Nodalità. Questo ha permesso di stabilire una gerarchia 'qualitativa' tra le piazze che tenesse conto delle diverse condizioni di utilizzo nel corso dell'anno e del giorno. L'uso del GIS come strumento di sintesi di tutte le analisi svolte è stato particolarmente importante.

Su questa base è stata svolta poi un'accurata Analisi Ambientale degli spazi urbani delle piazze al fine di coniugare le scelte progettuali con le

esigenze della sostenibilità. La città costituisce, infatti, una fondamentale risorsa per la valorizzazione e mitigazione delle condizioni termigrometriche, luminose, acustiche e della qualità dell'aria, contenendo in sé gran parte degli elementi in grado di generare e controllare i principali aspetti climatici e ambientali. Alla scala del microclima urbano, infatti, entrano in campo le interazioni più strette tra forma, materiali e dati climatici, da cui è possibile definire e individuare i maggiori elementi di comfort e dis-comfort ambientale, favorendo le relazioni sociali e le stesse modalità in cui vengono utilizzati gli spazi cittadini. I dati climatici analizzati e messi a supporto della progettazione sono stati: temperatura, umidità, piovosità, venti e radiazione solare. A questi si sono aggiunti i rilievi sui fattori di forma e porosità degli isolati, l'analisi dell'apporto luminoso in relazione al profilo altimetrico delle sezioni coinvolte e l'analisi dei materiali di rivestimento delle pareti edilizie. Particolare attenzione è stata, inoltre, riservata alla presenza della vegetazione e dell'acqua come importanti dispositivi bioclimatici per la regolazione delle temperature favorendo, in particolare, il raffrescamento passivo nella stagione calda. Infine la valutazione dei materiali di finitura attraverso la scelta del loro valore di albedo completa l'analisi ambientale. La quota della radiazione solare che viene riflessa dal terreno e dagli oggetti circostanti (albedo) può essere, infatti, incrementata o ridotta attraverso l'uso di materiali idonei, incoraggiando l'uso di spazi aperti che altrimenti risulterebbero eccessivamente esposti alla radiazione solare o troppo bui e freddi.

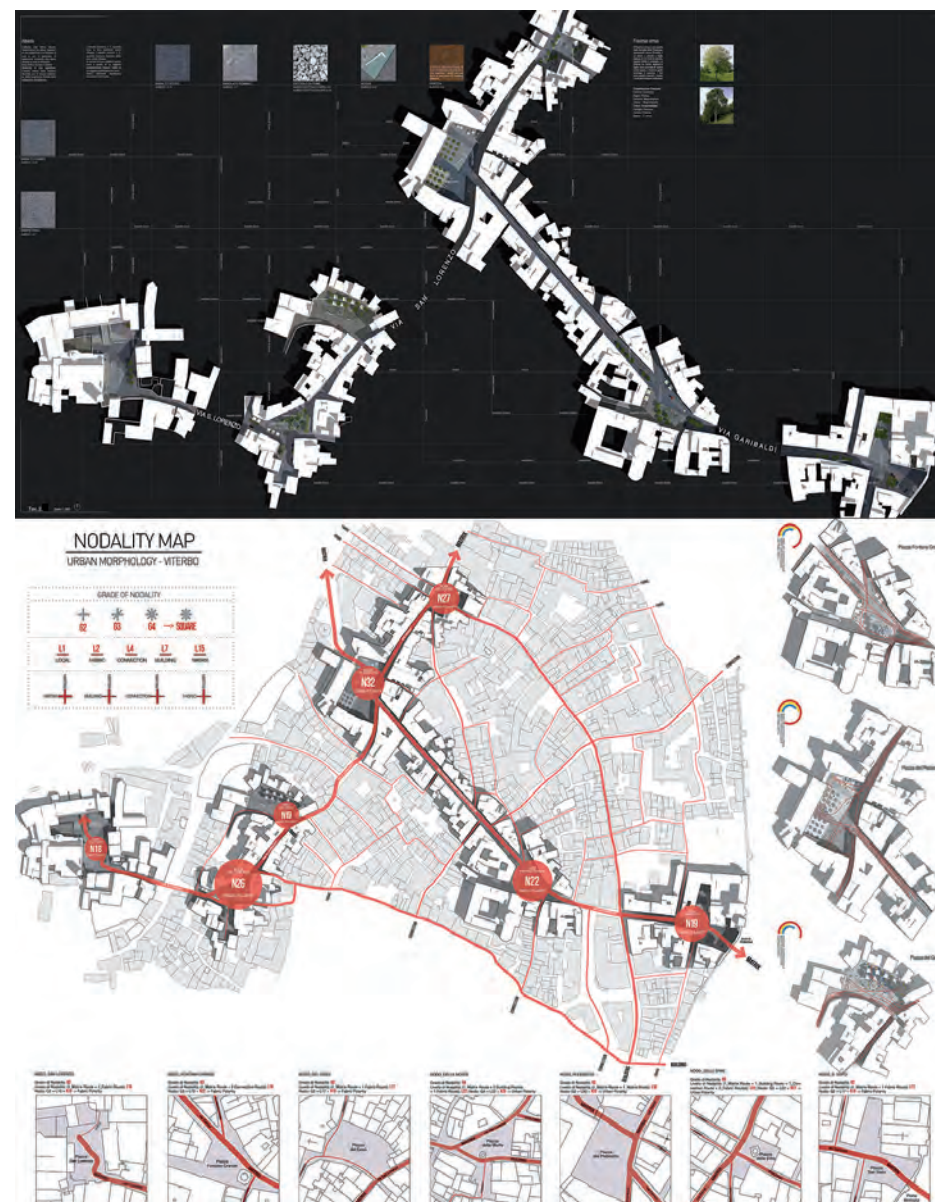
Il Progetto Architettonico

Il progetto delle sette piazze segue, evidentemente, i risultati delle analisi svolte a livello morfologico-ambientale. Su questa base sono state scelte alcune linee guida per la progettazione delle piazze da declinarsi a seconda del carattere specifico di ciascuno spazio pubblico. Massimamente importante ci è sembrato, infatti, dover garantire l'identità delle singole piazze all'interno però di un disegno organico unitario. Comune a tutti i progetti è, così, una distinzione dello spazio pubblico in aree preferenziali di percorrenza e zone di sosta. Queste ultime, in

particolare, sono poi state gerarchizzate e differenziate a seconda delle esigenze riscontrate nelle diverse piazze. Così delle soste più 'strutturate' sono state pensate in corrispondenza dei principali monumenti attraverso una pavimentazione in lastre di basalto chiaro, la realizzazione di sedute fisse sagomate in cemento chiaro e ove non presente una fontana storica, dotate di uno specchio d'acqua. La presenza dell'acqua ci è parsa da subito, infatti, un importante elemento identitario da valorizzare oltre che un efficace strumento di controllo ambientale.

Un secondo livello di sosta riguarda quelle aree dotate di un particolare ruolo urbano ma non interessate direttamente da edifici di rilevanza pubblica. Anche qui l'uso di un basalto chiaro ne denota il loro eminente ruolo di sosta, ma il progetto di sedute fisse più semplici, a forma di parallelepipedo e l'assenza dello specchio d'acqua, le gerarchizza chiaramente rispetto alle precedenti. In questi casi sarà frequente l'inserimento di linee di zolle erbose, tra le fughe del basalto, a sottolineare il carattere più 'locale' dello spazio pubblico (ad e.s. Piazza del Gesù). Infine delle soste speciali per i dehors sono state pensate inserendo degli elementi longitudinali in Cort-ten all'interno della pavimentazione in basalto (tra una lastra e l'altra) al fine di individuare, in modo visibile ma non preponderante, le aree destinate agli spazi commerciali. Si tratta di ambiti che partecipando al disegno d'insieme della piazza s'integrano perfettamente con le qualità architettoniche e funzionali dello spazio pubblico anche in eventuale, temporanea, assenza di dehors.

Le percorrenze pedonali principali sono invece progettate utilizzando lastre in basalto scuro così da facilitarne la percezione visiva ma senza entrare in contrasto con il resto della pavimentazione. Di regola la direzione di tessitura delle lastre (sia dei percorsi che delle piazze) è posta a favorire l'accessibilità e l'uso della piazza e quando necessario, è ulteriormente rafforzata dalla presenza di sottili linee di Cort-ten (ad es. in Piazza San Lorenzo e Piazza delle Erbe). Al fine di evitare quanto più possibile il taglio delle lastre, facilitarne la posa in opera e contenere i relativi costi, i punti di convergenza fra tessiture differenti sono stati trattati con l'inserimento di piccoli ciottoli in pietra (non stabilizzati). Queste aree oltre a contribuire a incrementare il coefficiente di permeabilità





della piazza corrispondono, normalmente, agli ambiti d'inserimento delle specie arboree generando sistemi 'naturali' di controllo ambientale perfettamente inseriti nel disegno urbano complessivo. Le alberature infine (prevalentemente *Fraxinus Onus* e *Tilia platyphyllos*) se, da un lato, seguono le esigenze bioclimatiche e di vivibilità dello spazio pubblico, dall'altro, esaltano la murarietà storica delle pareti edilizie. Come avviene per molti centri storici europei l'elemento arboreo è scelto e posizionato accuratamente in modo da non prevaricare la vista dei fronti urbani ma, al contrario, esaltare il valore della piazza come spazio civile per eccellenza.

La diversa combinazione di tutti questi elementi, nelle diverse piazze, dipende dalla morfologia, dall'uso e dal valore di nodalità urbana che ogni spazio pubblico esplica all'interno della città oltre che dalle esigenze ambientali riscontrate caso per caso. Così se per Piazza San Lorenzo si è ritenuto di dover intervenire il meno possibile, limitando il progetto all'approdo degli ascensori ed alla collocazione di una fontana a spruzzi artistici controllati al centro dello spazio pubblico, per Piazza del Plebiscito l'intervento è stato più consistente, sia per la dimensione notevole dello spazio urbano, sia per il suo fondamentale ruolo civico, sia perché costituisce il più importante polo urbano del centro storico. Il risultato è una pluralità di soluzioni all'interno di una sostanziale unitarietà progettuale in grado di restituire, di volta in volta, l'individualità specifica del luogo senza perdere mai il senso di appartenenza alla comune identità storica viterbese.

Dal punto di vista della viabilità carrabile sono stati adottati blocchetti di basalto quadrangolari la cui tessitura varia, da diagonale a ortogonale, a seconda del diverso valore di nodalità della strada.

Tutte le barriere architettoniche sono state eliminate, rinunciando al binomio marciapiede-strada, in favore di un uso ed una percezione unitaria dello spazio pubblico che ben si presta a funzioni diversificate, inclusa, ad esempio, la possibile pedonalizzazione dell'asse Piazza delle Erbe-Piazza della Morte in particolari periodi dell'anno e ipoteticamente estendibile fino a Piazza Fontana Grande.

Per quanto riguarda l'illuminazione è stato studiato un sistema illumi-

notecnico su tre livelli. Uno direttamente funzionale alla vivibilità dello spazio pubblico, ponendo particolare attenzione ad una sua gradualità diffusa e non preponderante. Uno, volto all'illuminazione calibrata (laddove necessario) dei principali monumenti, palazzi, fontane ecc. Un terzo livello mirato alla leggibilità del nuovo ambiente urbano attraverso 'segna passi', led sotto-panchina, illuminazioni radenti per acqua e alberature ecc. Complessivamente così ogni piazza presenta, nel suo utilizzo notturno, diverse possibilità di fruizione percettiva dell'ambiente urbano tra loro coordinate in modo organico e dinamico.

Conclusione

L'utilizzo congiunto degli strumenti della morfologia urbana, secondo un'accezione rinnovata che vede il cittadino come parte 'attiva' del processo di trasformazione della città (Ghel, Svarre 2013), insieme con un'accurata analisi ambientale ha reso possibile la progettazione di spazi vivibili, consapevoli e rispettosi dal punto di vista identitario, efficienti da un punto di vista energetico, ma anche aperti e massimamente flessibili all'evolversi delle condizioni d'uso della città.

La città, come i suoi spazi pubblici, infatti, è un organismo complesso fatto di livelli diversi di relazioni, dinamiche e mutevoli nel tempo, materiali e immateriali. Compito principale dell'architettura è allora quello di comprendere questi processi predisponendo le condizioni fisiche al loro svolgimento all'interno di un sistema di valori condivisi.

Didascalie

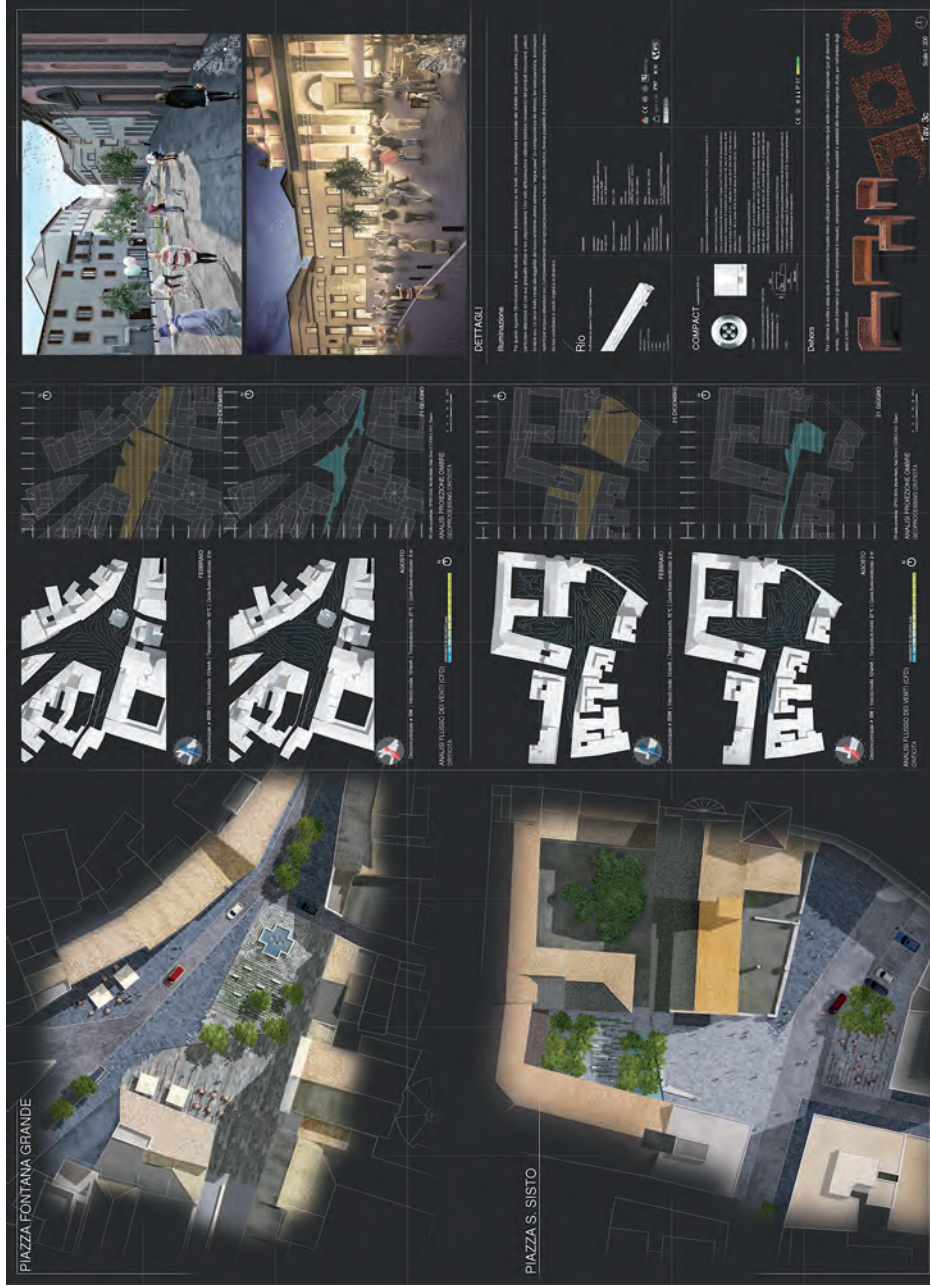
Fig. 1: Il progetto delle sette piazze del centro storico di Viterbo, Mappa generale delle Nodalità e Analisi dei Flussi pedonali di spostamento in Piazza del Plebiscito, Piazza del Gesù e Piazza Fontana Grande.

Fig. 2: Piazza del Plebiscito (in alto) e Piazza del Gesù (in basso): Progetto architettonico e Analisi ambientale.

Fig. 3: Schizzi progettuali di Piazza San Sisto (in alto a destra), di Piazza Fontana Grande (in alto a sinistra), di Piazza del Plebiscito (in basso a destra), di Piazza della Morte (in basso a sinistra) e di Piazza delle Erbe (al centro).

Fig. 4: Piazza Fontana Grande (in alto) e Piazza San Sisto (in basso): Progetto architettonico e Analisi ambientale.





Bibliografia

- Jan Gehl, Birgitte Svarre, (2013), *How to Study Public Life*, Washington DC, Island Press.
- Barbara Gherri, Marco Maretto, Armand Guzhda, Martina Motti, Giada Zannetti, (2018), "Early-Stage Environmental Modelling: Tools and Strategies for Climate Based Design", *13th Conference on Advanced Building Skins*, Bern.
- Claude Lévi-Strauss, (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- Teresa Marat-Mendes, (2013), "Sustainability and the study of urban form", in *Urban Morphology*, 17 (1), pp 297-318.
- Marco Maretto, (2019), *London Squares. A study in landscape*. Rome-Milan, Franco Angeli.
- Marco Maretto, (2014), "Sustainable urbanism: the role of urban morphology". in *Urban Morphology*, 18 (2), pp 163-164.
- Marco Maretto, (2012), *Ecocities. Il progetto urbano tra morfologia e sostenibilità*, Roma-Milano, Franco Angeli.
- Rafael Pizarro, (2009), "Urban Form and Climate Change", In Simin Davoudi, Jenny Crawford, Abid Mehmood (a cura di), *Planning for climate change: Strategies for mitigation and adaptation*, London, Earthscan Ltd.

Patrimonio, Progetto, Aree Interne

Adelina Picone

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore associato, ICAR 14, adelina.picone@unina.it

Il concetto di *Patrimonio*¹ contiene in sé molteplici significati che rimandano a diversi ambiti disciplinari, l'accezione diretta è riferibile all'ambito giuridico-economico, quella figurata alle risorse culturali, ambientali, monumentali, naturali, in connessione non soltanto con le discipline storiche, del restauro e dell'archeologia, ma anche dell'urbanistica, della tecnologia, della geologia, della geografia, delle scienze umane e sociali, fino all'espressione di *Patrimonio biologico*, che si confronta con la genesi e la crescita dell'uomo, rinviando alla genetica, alle scienze cognitive, alle scienze informatiche.

La nozione di Patrimonio in architettura, filtrata attraverso le definizioni che nel tempo ne hanno dato i programmi di protezione dell'Unesco, si è in prima istanza identificata con i temi legati all'antico, al patrimonio storico, dentro un'idea tutta novecentesca di tutela e valorizzazione, per trovare poi una relazione con l'evoluzione della riflessione sul valore che le comunità andavano conferendo alle risorse e ai beni, istituendo convergenze con i temi della città e del paesaggio.

La Convenzione Unesco per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale, adottata nel 1972, nasce dal riconoscimento condiviso che i beni culturali e naturali di valenza eccezionale, ovunque localizzati, costituiscono patrimonio universale dell'umanità e come tali devono essere preservati. Due le categorie di beni oggetto di protezione:

il Patrimonio culturale, formato da monumenti, agglomerati e siti ed il Patrimonio naturale, formato da monumenti naturali, formazioni geologiche e fisiografiche e zone strettamente delimitate costituenti l'habitat di specie animali e vegetali minacciate e siti naturali. La Convenzione considera risorse culturali sia quelle materiali che gli asset immateriali, così descritti all'art.2 "le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuoven-

do in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana.” Nel 1995 L’Unesco definisce gli *Orientamenti applicativi* della Convenzione del 1972 ampliando ulteriormente le definizioni: a quella di *Patrimonio misto culturale e naturale*, che annovera i beni che attengono alle due categorie enunciate in precedenza, aggiunge la definizione di *paesaggio culturale*, che vede i beni culturali come “le opere congiunte dell’uomo e della natura che illustrano l’evoluzione della società umana e dei suoi insediamenti nel corso del tempo, per effetto di condizionamenti fisici e/o delle possibilità offerte dal loro ambiente naturale, dalle forze sociali, economiche e culturali successive, esogene ed endogene”. È chiaro che all’evoluzione dell’idea di Patrimonio corrisponde l’inclusione di ulteriori specificità disciplinari cui riferirne la conoscenza e la prefigurazione di azioni, siano esse di tutela o di trasformazione. La nozione di Paesaggio Culturale rimanda in via diretta alle scienze sociali, oltre che all’intersezione con saperi che, dentro le dinamiche che coinvolgono il paesaggio, appartengono alla cultura del racconto dei luoghi, come le arti visive, l’estetica, la filosofia, la cinematografia, l’antropologia, le scienze cognitive in relazione alle condizioni percettive.

Stante l’intrinseca pluralità di discipline che convergono nella nozione di Patrimonio è necessario individuare il ruolo che il progetto di architettura/urbano assume nell’agire di concerto con la molteplicità delle altre discipline, per tutelare, valorizzare e trasformare i patrimoni/paesaggi culturali delle nostre terre, nel nostro tempo. Assunta l’ineludibile istanza dell’interrelazione dei saperi dell’agire architettonico nei confronti della nozione di Patrimonio, non rinnovata ma tornata alla sua originale polisemia, il nodo è comprendere la modalità con cui il progetto di architettura/urbano possa circoscrivere il *campo della sintesi*.

Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu in Portogallo nel 1994, mentre l’Unesco conia la definizione di Paesaggi Culturali, scrivono la carta della transdisciplinarietà, con l’intento di rompere i recinti dei saperi disciplinari settoriali. Nell’articolo: “Elogio dell’interdisciplinarietà” Edgar Morin definisce e specifica il significato dei diversi termini: interdisciplinarietà, polidisciplinarietà, transdisciplinarietà, e scrive: “la scienza

ecologica si è costituita su un oggetto e un progetto polidisciplinare e interdisciplinare a partire dal momento in cui il concetto di “nicchia ecologica” e quello di “ecosistema” sono stati creati da Transley nel 1935, vale a dire dal momento in cui un concetto che formava sistema ha permesso di articolare le conoscenze più diverse (geografiche, geologiche, batteriologiche, zoologiche e botaniche). L’ecologia ha dunque non solo utilizzato gli strumenti di discipline diverse ma anche creato scienziati policompetenti, più adatti a pensare i problemi fondamentali di questo tipo di organizzazione.” L’articolo continua indagando il come e riferendosi esplicitamente all’introduzione di nuovi schemi cognitivi: “la retroduzione di Hanson o l’abduzione di Peirce²”.

L’ecologia è un concetto che forma sistema e che attiene, esattamente come quello di Patrimonio, soprattutto al tempo futuro. Se assumiamo il tema del Patrimonio come “le responsabilità delle generazioni presenti nei confronti di quelle future”, il nostro compito (*munus*) è di non compromettere irrimediabilmente l’assetto futuro del territorio. La compromissione irrimediabile è vicina, gli sconvolgimenti climatici globali, causati anche dalla “nuova onnipotenza che sancisce la massima distanza tra natura e uomo³” stanno erodendo le nostre terre. B. Latour, riflettendo su temi paralleli, nel rendere merito ai movimenti ecologisti di aver portato all’attenzione i problemi ne individua però il fallimento nella ricerca di una condizione politica “neutra”: “la prova che l’ecologismo non è arrivato a definire questo attore politico di prima grandezza, il Terrestre, con sufficiente precisione, è che non ha saputo produrre una mobilitazione all’altezza dei problemi⁴” Il Terrestre tratteggiato da Latour, nel proporre il superamento della contrapposizione tra uomo e natura, tra locale e globale, potrebbe corrispondere alla rinnovata nozione di Patrimonio. Quale il ruolo che assume in questo particolare contesto culturale il progetto di architettura/progetto urbano?

“ In questo quadro globale l’architettura si configura come la disciplina depositaria dell’assunzione della responsabilità nella Cura del mondo fisico, della sua difesa e della comprensione dei risultati e delle cause dei fenomeni di trasformazione. L’architettura assume, o forse riassume, un nuovo valore etico fondante ed è responsabile del diverso rapporto

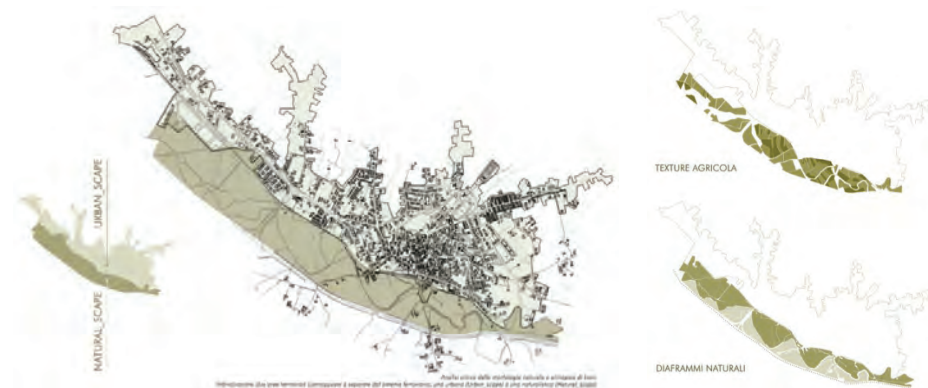
fiduciario tra essere umano e natura.”⁵

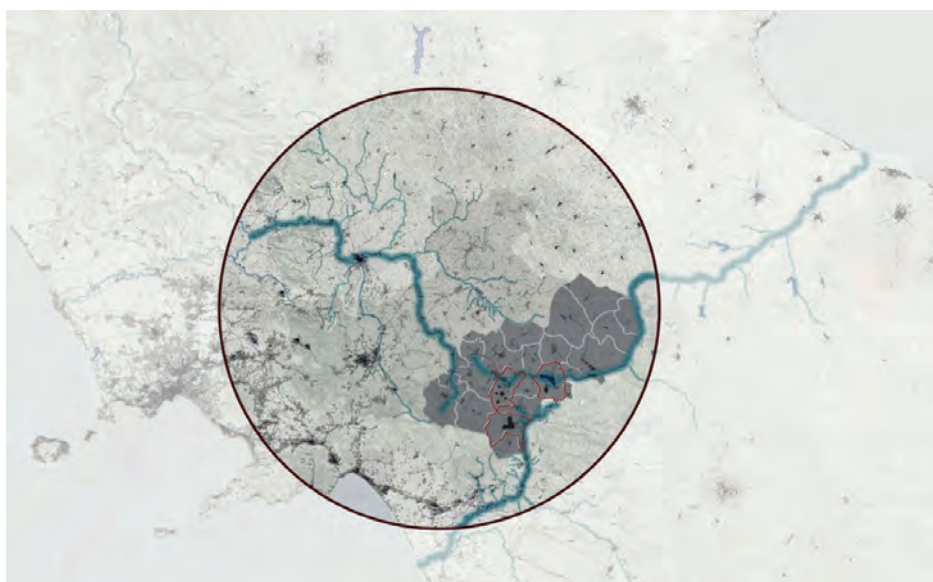
Mutare lo *Human Made*⁶ alla base del concetto di Antropocene nell'accezione di collaborare con la Terra, consentirebbe di ritrovare il senso profondo del costruire, come scriveva M. Yourcenar⁷, per configurare un futuro possibile per il Terrestre/Patrimonio, ripartendo, come suggerisce lo stesso Latour, dalla conoscenza puntuale che connota l'atto della *descrizione*.

Queste riflessioni sul Patrimonio sono alla base del programma di formazione adottato dal Master di II livello dell'Università Federico II dal titolo: “Architettura e Progetto per le Aree Interne. Ri_costruzione dei piccoli paesi”, che ha di recente dato avvio alla istituzione di una Rete di Università che lavorano per le Aree Interne, nel corso di un evento denominato “Crocevia” tenutosi a Matera, città simbolo di una rigenerazione possibile. Il dibattito sulle Aree Interne in Italia, imperniato, nelle ridondanze mediatiche, sulle parole-chiave dello spopolamento e dell'abbandono, vive oggi una condizione di sospensione tra l'aver riconosciuto uno stato di estrema problematicità, il depauperamento di una grande porzione dei territori montani, appenninici e sub-appenninici, e l'aver intravisto delle strade per uscirne, da percorrere all'insegna del movimento e dell'avvio di processi complessi, focolai di rinascita innescati sovente da sperimentazioni di pratiche di innovazione culturale, che fondano spesso la rigenerazione sulle risposte alle due grandi sfide ambientali del presente: quella climatica e quella del rischio a cui sono esposte i territori fragili delle aree interne.

La Rete si pone come infrastruttura immateriale capace di connettere elaborazioni, esperienze, buone pratiche, visioni di futuro che alimentino sguardi, non confinati a una prospettiva di “turismo dell'abbandono” o – peggio – “della musealizzazione di territori senza futuro”, ma che possano invece concorrere a dare corpo a infrastrutture materiali portatrici di prospettive di potenziale sviluppo non solo nella dimensione del turismo ma in un più ampio orizzonte produttivo in linea con le tradizioni, talvolta millenarie, stratificatesi in questi territori.

La carta della Rete ARÌNT, condivisa ed integrata dalle università ed istituzioni presenti, oltre a descrivere gli obiettivi, enuclea alcuni capi-





saldi tematici intorno ai quali costruire le rigenerazioni di aree interne marginalizzate e le riattivazioni di aree spopolate:

-Innanzitutto il “fare rete”, lo studio dei piccoli paesi delle aree interne, in sintonia con la SNAI (Strategia Nazionale Aree Interne), necessita del superamento della prospettiva monocentrica per accogliere la dimensione dei sistemi territoriali, tendendo al disegno di progetti strategici in grado di sviluppare processi di capacitazione sociale ed economica diffusa.

-La dimensione multiscalare, lavorare in una prospettiva che tenga insieme la grande, la piccola e piccolissima scala, considerare i territori come sistemi complessi, solo così si riuscirà a decodificarne le regole insediative che hanno generato tipologie e morfologie, connettendole con il patrimonio materiale ed immateriale. L'approccio conoscitivo e progettuale richiede integrazione e circolarità del ciclo conoscenza-ipotesi-verifica, in cui diversi saperi e competenze tecniche concorrano all'elaborazione di strategie territoriali di riattivazione, vere e proprie ipotesi di sviluppo. Bisogna ri-conoscere le geografie, le strutture insediative, i sistemi naturali. Ridisegnare le carte, non per “elaborare mappe come copie delle terre” (Farinelli2009), ma per avere chiare descrizioni tematiche di quelle terre, spesso mutilate dalle cesure dei terremoti e delle ricostruzioni che ne sono seguite, e poter disvelare gerarchie, valori, in grado di sostanziare le strategie che si proporranno.

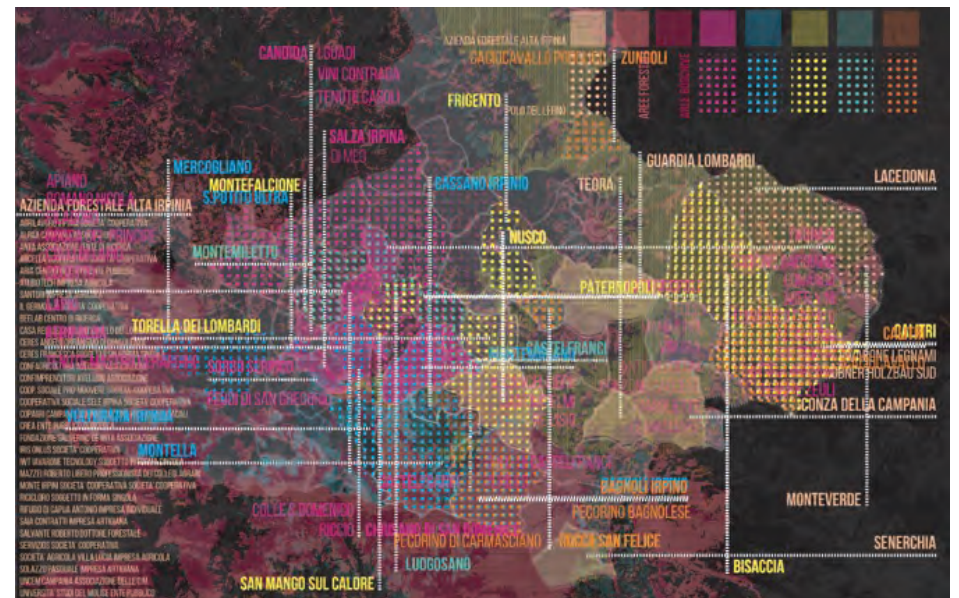
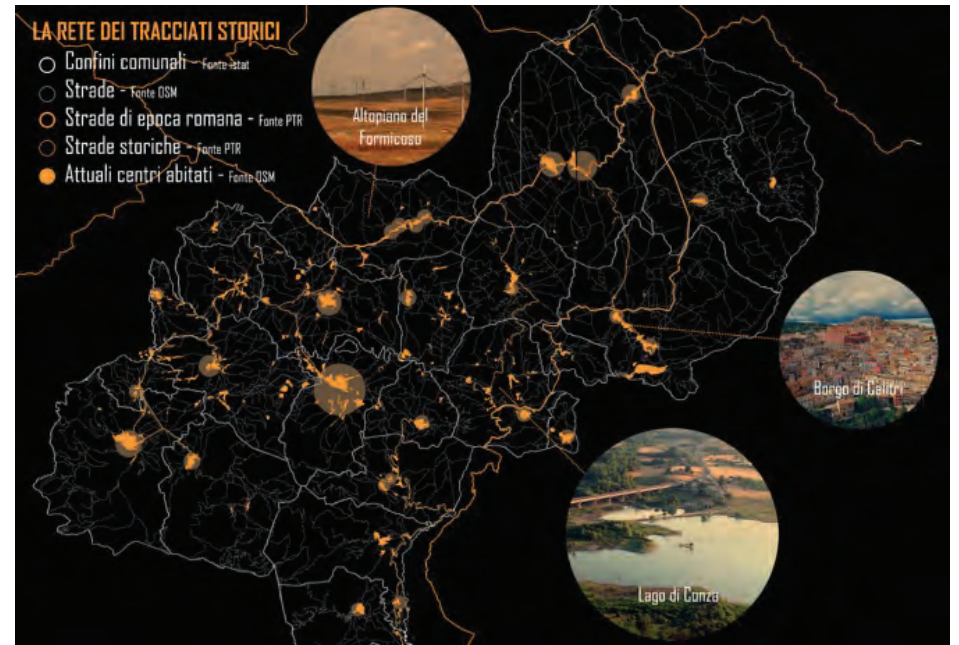
-In convergenza con la nozione di Terrestre/Patrimonio la ricerca sulle aree interne richiede una prospettiva autenticamente trans-disciplinare, in cui la sapienza dei geografi si nutra delle conoscenze dei geologi, e si integri con quella degli archeologi, degli urbanisti, degli economisti, dei restauratori, degli architetti, dei sociologi e degli antropologi, degli esponenti della società civile, delle avanguardie locali, degli artisti, degli scrittori, dei cineasti e dei musicisti, degli enti pubblici, degli educatori, di chi la terra la coltiva e la sa rendere viva. Senza l'acquisizione di questa prospettiva sarà impossibile costruire il nuovo racconto dei luoghi, in mancanza del quale nessuna riattivazione sarà mai possibile. Il progetto ha il ruolo di coordinare, di stabilire griglie di regole ferme e stringenti, gerarchie tra i valori, far emergere le peculiarità ed indicare le direzioni, divenire motore di processi integrati, senza sfuggire ad un'at-

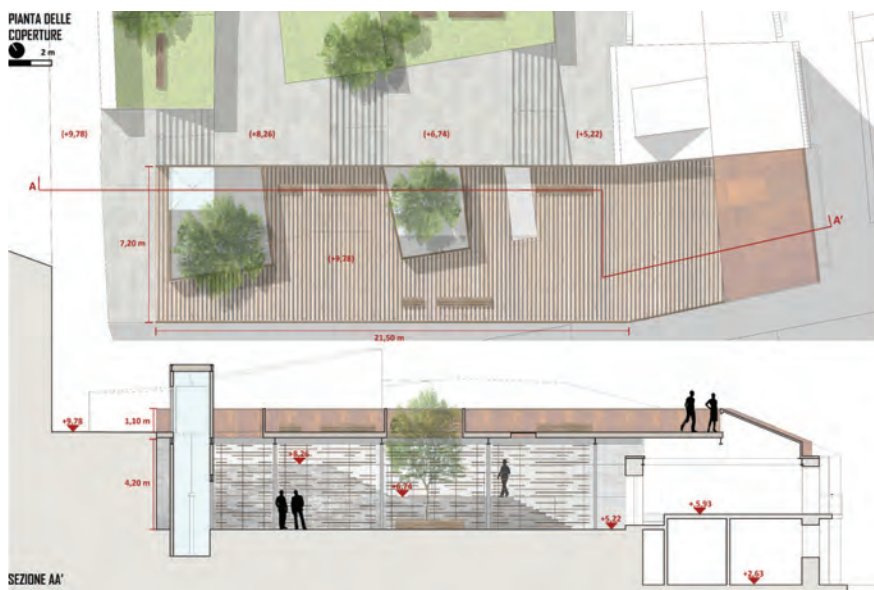
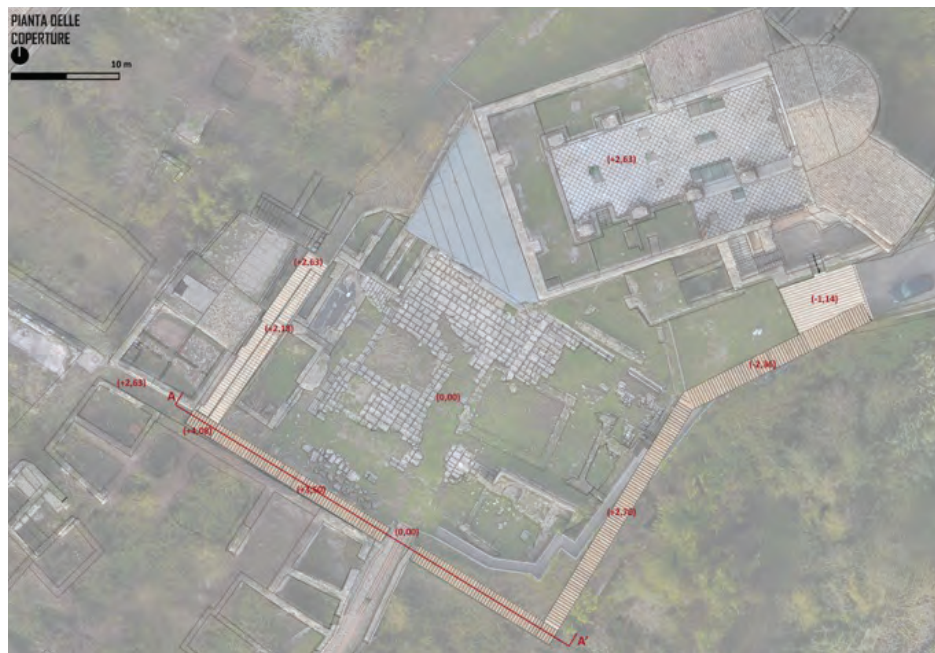
tenta valutazione economico-finanziaria, inserendosi nelle diverse linee di finanziamento pubblico cui i comuni possono accedere, e connettendole tra loro, in un'architettura complessa che incentiva la formazione delle reti.

-Cambiamento Climatico, Migrazioni e Rischio sono termini di un unico discorso all'interno del quale le Aree Interne rivestono un ruolo determinante. Le migrazioni climatiche sono già in atto, pur se nascoste sotto la coltre della potente azione di rimozione e di oblio che la politica internazionale sta portando avanti con lucida determinazione. Le aree interne ed i piccoli paesi degli appennini italiani costituiscono da una parte preziosissimi serbatoi di verde e natura, dall'altra, proprio in virtù dell'estrema marginalizzazione, sono esposti ad una maggiore destabilizzazione sociale e quindi ad un inasprimento delle dinamiche di spopolamento. Affrontare il tema dell'adattamento climatico delle aree interne implica una riflessione sui diversi livelli e strumenti della pianificazione territoriale e urbanistica, pensando a come si possano contenere gli impatti locali a breve e a lungo termine, e come si possa realizzare l'ineludibile integrazione tra la Strategia Nazionale di adattamento ai cambiamenti climatici e la Strategia Nazionale Aree Interne.

Note

- ¹ Etimologicamente *patris munus*, compito del padre, che dal primigenio significato di educare, allevare, prendersi cura, assumerà col tempo, nell'accezione comune, soprattutto quello di eredità materiale
- ² Roberta Amirante riconosce processi abduktiviti nelle pratiche del progetto di architettura, cfr: " Abduzione e Valutazione" nel numero 150 della rivista *Op.cit.* ed il volume "Il progetto come prodotto di ricerca, un'ipotesi, edito da LetteraVentidue, 2018
- ³ Benno Albrecht, (2012), *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Padova, Il Poligrafo
- ⁴ Bruno Latour, (2018), *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore pag.74
- ⁵ B. Albrecht, op. cit. pag. 41
- ⁶ B. Latour, op.cit. pag.110
- ⁷ Marguerite Yourcenar (1988), *Memorie di Adriano*, Torino, Giulio Einaudi Editore





Didascalie

Fig. 1: Master ARiNT, lavoro degli allievi: Chiara Barbieri e Giovanni Zucchi, Progetto di un Hub ferroviario e di un Parco Fluviale Agricolo Innovativo per Lioni (AV)_masterplan.

Fig. 2: Master ARiNT, lavoro degli allievi: Felicita Ciani, Eugenio Ienco, Valentino Canturi, Progetti strategici per la valorizzazione del Borgo di Quaglietta_descrizioni e letture territoriali: la rete delle acque e le infrastrutture verdi e blu.

Fig. 3: Master ARiNT, lavoro delle allieve: Angela Colucci, Giuseppina Cusano, Clelia Maisto_descrizioni e letture territoriali_Permanenze e persistenze del territorio storico irpino e Filieri economiche trinantanti in Irpinia.

Fig. 4: Master ARiNT, lavoro delle allieve: Angela Colucci, Giuseppina Cusano, Clelia Maisto, Progetto di un Polo formativo nel Parco Archeologico di Conza).

Bibliografia

Convenzione europea del Paesaggio, Firenze, 20 Ottobre 2000.

Convenzione per la conservazione della vita selvatica e dell'ambiente naturale d'Europa, Berna, 19 Settembre 1979.

Convenzione per la tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale, Parigi, 16 Novembre 1972.

Benno Albrecht, (2012), *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Padova, Il Poligrafo

Bruno Latour, (2018), *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Milano, Raffaello Cortina Editore

Marguerite Yourcenar (1988), *Memorie di Adriano*, Torino, Giulio Einaudi Editore

Edgar Morin, *Elogio dell'interdisciplinarietà*, Lettera Internazionale, n.62 del 1999

Città e Memoria. l'esperienza di Lubiana e l'eredità di Jože Plečnik

Domenico Potenza

Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara,
DdA - Dipartimento di Architettura di Pescara, ricercatore a tempo
indeterminato, domenico.potenza@unich.it

Jože Plečnik, architetto sloveno che ha operato nella prima metà del XX secolo, tra Vienna, Praga ed in particolar modo Lubiana, è una di quelle figure singolari e fortemente carismatiche che hanno legato la propria opera all'immagine iconica di una città; come nel caso di Friedrich Schinkel per Berlino, di Otto Wagner per Vienna, di Antoni Gaudí per Barcellona, etc... . Plečnik si è formato proprio alla scuola di Wagner a Vienna dove rimane fino al 1919 per poi trasferirsi a Praga. Tra i suoi primi lavori, ricordiamo senz'altro la sistemazione della residenza e dei giardini del Castello di Praga per il primo Presidente della Repubblica Cecoslovacca Tomas Masaryk (eletto nel 1918). È questa, un'opera grandiosa e di grande impatto scenografico, sia per la sua collocazione rispetto alla città, adagiata sul colle di Hradčany, sia per il suo aspetto maestoso, tra spalti, terrazze degradanti e logge distribuite lungo le scalinate che scendono fino al Palazzo del Senato. Un'opera anticipatrice della straordinaria abilità dell'architetto sloveno di saper manipolare i diversi materiali della storia. Materiali che riconduce ad una unitarietà espressiva capace di raccontare, allo stesso momento, le stratificazioni del tempo e la contemporaneità alle quali sono ricondotte. I giardini che vediamo oggi, sono il frutto di un prodigioso lavoro che Plečnik rimette in ordine a partire dagli elementi di permanenza riconosciuti, rinvenuti e restituiti alla loro originaria bellezza, seppur parte di una storia nuova. Una storia che affonda le radici nell'Egitto delle grandi dinastie, nella Grecia classica, nella Roma imperiale e nella Firenze repubblicana, alle quali fanno riferimento i principali studi di Plečnik. Sono queste, le forme di una bellezza originaria che non ha mai esaurito il suo ciclo vitale, espressioni di una classicità che ogni volta si reinventa a partire dagli stessi principi. L'architettura si sa, è una disciplina molto complessa, in cui è possibile, rintracciare principi e concetti che sono sostanzialmente gli stessi da sempre, dall'inizio della civiltà urbana ad oggi. Ogni buona architettura è sempre il risultato di un equilibrio armonico, di un dialogo, tra la parte e il tutto; in poche parole, tutto ciò che appartiene a 5000 anni di storia della progettazione architettonica.

«Se esiste un pantheon di grandi architetti che ha investito sul futuro della propria architettura, a partire dalla rielaborazione del passato,

Plečnik è senz'altro tra questi. I grandi architetti, sono quelli che hanno compreso questo compito e si sono dedicati, con coscienza, allo studio dei principi dell'architettura. Ci hanno insegnato come sia importante e duraturo, nel tempo, conoscere non le forme, ma i principi, perché sono facilmente comprensibili e aperti alle modificazioni future».¹¹

È proprio durante gli anni di permanenza a Praga (1919-1934) che Plečnik inizia ad interessarsi anche alla riorganizzazione della sua città natale, Lubiana. Lavora ad alcuni progetti a scala urbana che già esprimono la volontà di dare forma ad una città che immaginava come la nuova capitale slovena, sia dal punto di vista architettonico che artistico e culturale.

Sono questi gli anni in cui riconsidera l'approccio verso l'architettura e sceglie una strada del tutto personale per esprimere le sue idee sulla classicità e sulla dimensione del tempo, avviandosi verso quella architettura eterna che lo distinguerà (ed in parte lo isolerà) dagli sviluppi futuri della cultura moderna dominante.

«L'architettura eterna non è quella che si oppone al tempo a causa della sua forza fisica, ma quella che tutti possono comprendere ed apprezzare, anche molti anni dopo la sua realizzazione. L'architettura, pertanto, deve contenere una certa dose di universalità, come le grandi opere d'arte classiche. Ecco perché Plečnik ha utilizzato un linguaggio tradizionale, costruito sugli elementi architettonici classici: la colonna, l'arco, la piramide, l'obelisco [...] elementi con forti significati simbolici»²².

Tornato definitivamente a Lubiana Plečnik sceglie di abitare nel sobborgo di Trnovo dove decide di stabilire anche il suo piccolo studio (oggi trasformato in casa museo). È proprio da qui che muove i suoi passi (anche nel senso letterale del termine), per realizzare quell'idea visionaria di dare forma compiuta all'assetto urbano della città. Si muove a piedi, da casa verso il centro, misura gli spazi di quella trasformazione solo immaginata; pensa e cerca soluzioni che poi troveranno concretezza nel disegno e nella realizzazione delle sue opere. Come diceva un suo studente in quegli stessi anni, è proprio a partire dalla casa di Trnovo che l'architetto costruisce la sua città ideale.

Un lavoro paziente, quello di Plečnik, che sa osservare e selezionare con attenzione, quasi ossessiva, le tracce e gli elementi di permanenza della storia, proprio a partire dalla profonda conoscenza del contesto in cui opera. Una capacità di invenzione esercitata con consapevolezza e coraggio allo stesso tempo, per operare tra la città costruita e quella in attesa, provando a svelare l'anima ancora presente di una sorta di mancanza che resta.

Sotto la sua direzione accurata e sapiente, la città ricuce le sconnesioni tra le tracce del passato e le necessità delle trasformazioni del presente, un'impresa che vede impegnato l'architetto contemporaneamente in diversi cantieri.

Un lavoro minuzioso condotto sulle vestigia archeologiche della città romana, che Plečnik reinterpreta liberamente, integrando i reperti originari con elementi fittizi: archi, piramidi, cupole che, nella loro sequenza, costituiscono una narrazione unitaria. Una narrazione che appartiene alla storia della città e, nello stesso momento, alla sua dimensione moderna. È questa una modalità che aggiunge dinamicità ai monumenti consegnati dal tempo, una sorta di risignificazione capace di restituire nuova vita attraverso le trasformazioni attivate dal progetto³³.

Come in una sceneggiatura, la sequenza degli accadimenti urbani, pensati dall'architetto, si fa racconto di una storia, con i suoi personaggi ed il dialogo tra le parti. Lo spettatore coinvolto attraversa la scena e ne è direttamente partecipe, come rapito dai segni che attraggono lo sguardo per rimandarlo in altre direzioni in un'armonica continuità, costruita con forme diverse che tuttavia restituiscono la bellezza di una storia unica, pur raccontata per frammenti: la città.

Gli interventi immaginati da Plečnik sembrano ogni volta rimandare ad un disegno più ampio pensato per l'intera città, come fossero parti autonome di un grande programma urbano alla continua ricerca di un suo complessivo equilibrio. Ogni progetto infatti, oltre a presentarsi come soluzione specifica di aspetti puntuali svela, ad uno sguardo più attento, gli innumerevoli riferimenti che legano quella parte di città alle altre, attraverso un sofisticato e raffinato sistema di connessioni, di elementi che ne sottolineano l'appartenenza ad un quadro più ampio. Plečnik ri-

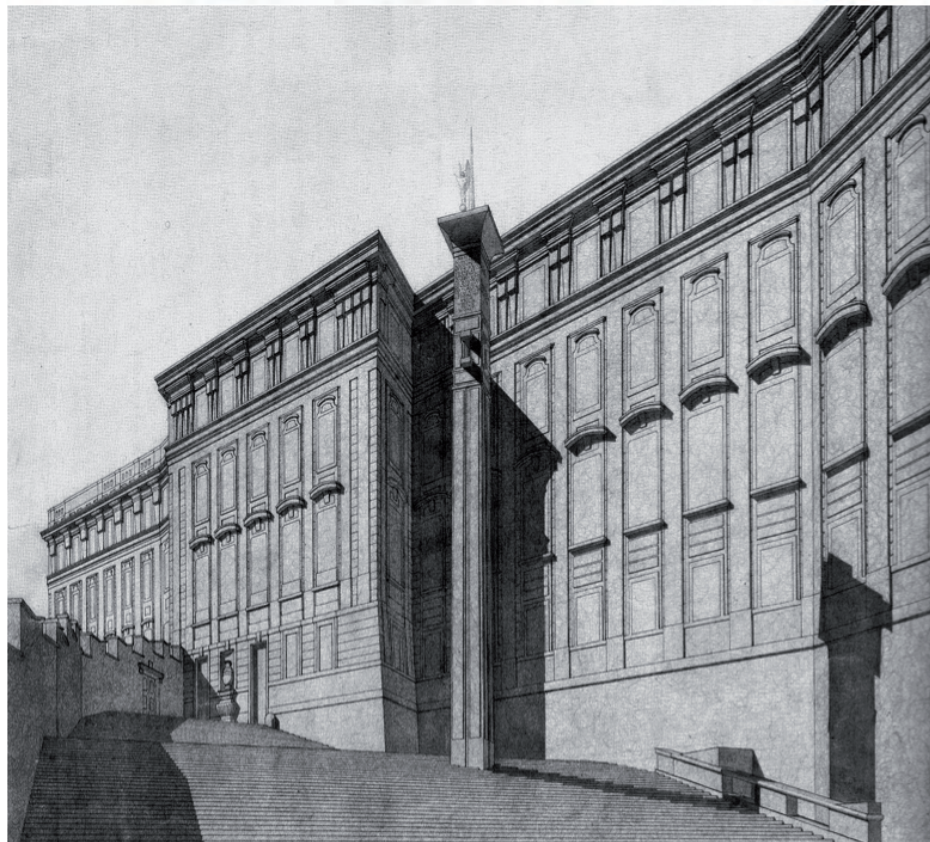
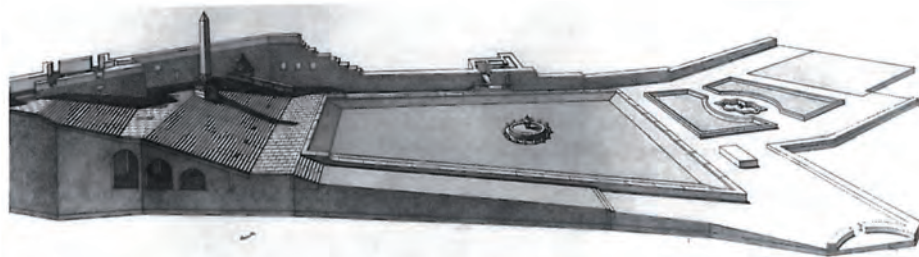
esce ogni volta a trasformare la soluzione di problemi semplici in nuove occasioni di ricerca e sperimentazione, per ricomporre le linee della sua configurazione spaziale, capaci di esprimere al meglio i caratteri della nuova città. Lavorando sulla solennità degli elementi compositivi dello spazio pubblico, persegue un disegno preciso: quello di costruire una nuova memoria storica per la città, quell'Architettura Perenne in grado di restituire la testimonianza di un tempo che non ha una storia, che non ha un principio né una fine⁴⁴.

Una solennità costruita come riferimento alla storia e non alle forme degli interventi, come una große stadt edificata attraverso l'articolazione di parti minute. Si tratta dell'applicazione ragionata di una strategia adattiva, per frammenti, intesa come insieme di piccoli progetti appartenenti ad un disegno unico di nuova configurazione urbana.

È proprio sotto questo aspetto che possiamo considerare l'opera di Plečnik come sostanzialmente contemporanea, perché manifesta una strategia di tipo adattivo che interviene negli interstizi lasciati liberi dalle trasformazioni della storia o in quelle parti dove ancora non sono depositati significati tali da doverne considerare una possibile conservazione. Quella di Plečnik non è la visione tattica di chi lavora sulla indispensabile completezza del tutto, ma piuttosto la visione tecnica, di chi affida al singolo intervento la capacità di creare una modificazione multipla.

Il grande lavoro di Plečnik, tuttavia, non riesce a trovare compimento e nella sua lunga carriera di progettista restano più numerosi i progetti delle realizzazioni; ciò si deve anche alla sua grande generosità nel produrre aggiornamenti e variazioni dei progetti nei quali si misura con i temi della riqualificazione degli spazi urbani. Rimane comunque intatto il segno forte di rinnovamento che la città riceve nei trent'anni che vanno dal suo ritorno a Lubiana fino agli ultimi giorni della sua vita. La sua opera segnerà per sempre questa città, con una produzione singolare e ricca di edifici, piazze, canali, argini e parchi lungo il fiume, riconoscendo proprio alla Ljubljana un ruolo centrale di infrastruttura urbana e di spazio pubblico allungato tra i palazzi del centro antico, arricchita da una singolare forma di monumentalismo colto ed accogliente. Come accade, ad esempio, nella riproposizione della Stoà per il portico del





mercato sulla sponda destra del fiume e dell'Agorà per la realizzazione di piazza Congresso sulla sponda sinistra.

Purtroppo, negli ultimi anni del XX secolo, dopo la dichiarazione di indipendenza e l'apertura della Slovenia al resto d'Europa, la città registra una sensibile disgregazione dei suoi spazi pubblici urbani. Il fiume perde progressivamente lo spirito aulico che le realizzazioni del maestro gli avevano conferito, fino alla interruzione di quel ruolo di protagonista della scena urbana; rimanendo soggiogato al traffico veicolare che riduce gli spazi affacciati sulle rive a luoghi per parcheggi indiscriminati. A partire dal 2007, il Comune di Lubiana avvia un progetto ambizioso, per restituire al centro della città il ruolo di grande catalizzatore del fascino e dell'economia cittadina. Un investimento cospicuo; la costruzione di un programma articolato di interventi che coinvolge molti giovani studi professionali della città. Sono oltre quaranta i concorsi pubblici avviati per la realizzazione dei progetti, in massima parte legati all'infrastruttura urbana della Ljubljana, dal centro alle aree più periferiche della città. L'ampio programma di riqualificazione delle rive della Ljubljana che scorrono nella parte storica della città è il frutto di uno sforzo collettivo, che ha messo a reddito gran parte delle risorse pubbliche ed ha ottimizzato il lavoro di più soggetti e di molti progetti.

Oggi tutte le sponde del fiume sono pedonalmente accessibili, sia nella loro percorrenza lungo le rive sia nelle intersezioni con il tessuto urbano adiacente. Uno spazio pubblico unitario, come lo aveva immaginato Plečnik, realizzato a partire da specifici progetti singoli, che riconsegnano al centro storico della città, quel potere di attrazione indispensabile per contrastare gli effetti di svuotamento e degrado.

Si definisce e in parte si completa il grande progetto della città che l'architetto aveva sostenuto sin dal suo ritorno a Lubiana nel 1920; quella che all'inizio era solo una visionaria prefigurazione di un'idea ambiziosa, diventa poco a poco concreta realtà, così come lui stesso l'aveva immaginata.

Credo sia in questo percorso che vada inserita l'attualità della lezione di Plečnik ed in particolare la sua eredità, quella fondamentale legata alla visione dalla strada, alla profonda conoscenza della storia e

delle sue modificazioni ed alla importanza di riconsegnare la città a chi la vive. Un'eredità che restituisce alla architettura un ruolo fondativo, quello di costruire lo spazio pubblico urbano, fare città, come idea complessiva di un piano che è realizzato dalla messa in forma di progetti «...è la città ad imporre le sue regole, a plasmare gli spazi, ad aprire i cortili per trasformarli in piazze, a determinare quella ricchezza densa di memorie provocate dall'architettura e dalla decorazione che risolve con un nuovo monumento il centro urbano. Filamenti infrastrutturali, grandi frammenti urbani, edifici come città dialogano tra gli isolati di Lubiana, e come le maglie e i nodi di una rete spezzata si stendono tra le sue fessure e i grandi vuoti costruendone il mito»⁵⁵.

A Lubiana, e in particolare lungo il suo fiume, l'identità dell'architettura è andata oltre i propri confini, assorbendo anche gli sviluppi dei linguaggi contemporanei, nella coerenza della propria tradizione nazionale. Come ha scritto Adolf Loos: «Non temere di essere giudicato non moderno. Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario attieniti alla tradizione. Perché la verità, anche se vecchia di secoli, ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci cammina al fianco»⁶⁶.

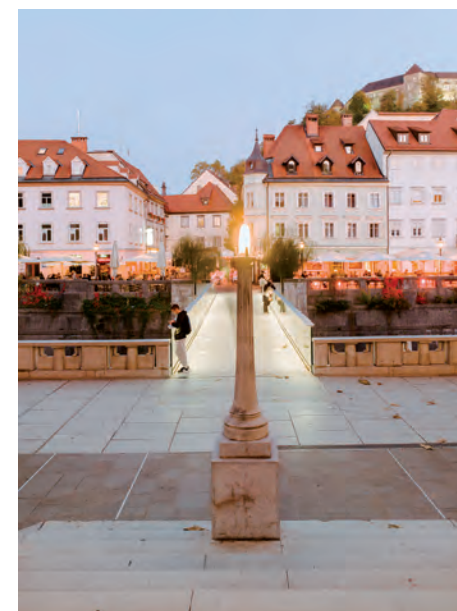
Note

¹ Miha Desman L'eredità di Plečnik e l'architettura contemporanea slovena, in Domenico Potenza, Lubiana una città a memoria. L'eredità di Jože Plečnik e l'architettura contemporanea – lettera ventidue, Siracusa 2019

² Andrej Hrausky, La contemporaneità di Jože Plečnik, mostra allestita alla DESSA Gallery di Lubiana dall'11 settembre al 20 ottobre del 2017. La mostra illustra come il lavoro di Plečnik non sia solo parte del nostro passato, ma una tradizione ancora viva, dove la lezione del maestro sloveno riesce a restituire ancora stimoli importanti per l'architettura contemporanea.

³ Plečnik utilizza questo dispositivo progettuale per realizzare il suo scopo principale, «L'architettura urbana di Plečnik non è monumentale bensì dinamica» come scrivono Lucius Burckhardt, Linde Burckhardt in La città passeggiata pubblicata con una sequenza di immagini in Jože Plečnik Architetto 1872-1957 catalogo dell'omonima mostra - allestita a Venezia nel 1988 presso la Scuola Grande San Giovanni Evangelista - edito dal Centro Culturale di Arte Contemporanea Internazionale, "Rocca Borromeo", Venezia 1988

⁴ Domenico Potenza (a cura di), annotazioni e trascrizioni tratte da Janez Koželj in alcuni





appunti per un percorso intorno al fiume dal titolo Lubiana. Tra monumentalizzazione e contestualizzazione, il progetto delle infrastrutture come occasione di ri-costruzione dell'identità urbana, Lubiana 1998.

⁵ Alberto Ferlenga, Jože Plečnik archeologo del tempo in Alberto Ferlenga e Sergio Polano, Joze Plečnik progetti e città - Electa, Milano 1990

⁶ Adolf Loos, Parole nel vuoto, (traduzione di Sonia Gessner), I edizione gli Adelphi 1992, Adelphi edizioni S.p.a. Milano, 1992.

Didascalie

Fig. 1: dettaglio architettonico della chiesa sulla Ljubljana (foto Luigi Ghirri)

Fig. 2a: disegni per la sistemazione del castello di Praga

Fig. 2b: disegni per la sistemazione del castello di Praga

Fig. 3: le torri monumentali della chiesa (foto di Sergio Camplone)

Fig. 4: sistemazione delle rive lungo la Ljubljana (foto di Sergio Camplone)

Fig. 5: il ponte dei Calzolari (foto di Sergio Camplone)

Fig. 6: lampada urbana sulla scala Gerber (foto di Sergio Camplone)

Fig. 7: la pausa della piazza Nuova lungo l'argine (foto di Sergio Camplone)

Fig. 8: l'affaccio del Mercato sulla Ljubljana (foto di Sergio Camplone)

Fig. 9: il portico del Mercato (foto di Sergio Camplone)

Bibliografia

AA.VV. Jože Plečnik Architetto 1872-1957 catalogo dell'omonima mostra - allestita a Venezia nel 1988 presso la Scuola Grande San Giovanni Evangelista - edito dal Centro Culturale di Arte Contemporanea Internazionale, Rocca Borromeo, Venezia 1988

Ferlenga A., Polano S. Jože Plečnik progetti e città - Electa, Milano 1990

Hrausky A. Plečnik's architecture in Ljubljana - ed. Museum and Galleries of Ljubljana, Ljubljana 2017

Hrausky A. Symbolism of Jože Plečnik's architecture - Lili in Roza, Ljubljana 2017

Krečič P. Plečnik, Lettura delle forme - edizioni Jaka Book, Torino 1993,

Malacarne G., Rosso P. (a cura di) Jože Plečnik, Lo spazio urbano a Lubiana - catalogo della omonima mostra allestita presso la Pinacoteca Alberto Martini del Comune di Oderzo, edito dalla Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo 1996.

Podrecca B. Josef Plečnik: 1872-1957. Wien, Prag, Laibach - catalogo della prima mostra su Josef Plečnik nel decennale della scomparsa. Österreichische Gesellschaft für Architektur, Wien 1967

Polano S. Lubiana. L'opera di Jože Plečnik, Clup Città Studi, Milano 1988

Pozzetto M. Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner - Albra editrice, Torino 1968

Prelovšek D. Jože Plečnik 1872-1957 - Electa, Milano 2005

Stelè F. Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898-1899 - Slovenska matica, Ljubljana 1967

Strategie di tutela, recupero e valorizzazione del patrimonio architettonico in terra cruda. Il caso studio di Quartu Sant'Elena

Alessandra Pusceddu

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, dottorando, ICAR14, alessandrapusceddu.90@gmail.com

Introduzione

La Terra Cruda è un materiale povero da costruzione da sempre utilizzato dall'uomo, sin dalla nascita delle prime città (Gerico, Harappa, Catal Uyük, etc..), offre infinite possibilità di applicazione e ben si lega ai moderni principi di eco-sostenibilità, ambientale e del costruito. Oggi si costruisce ancora in terra cruda in tutto il mondo perché tutte le 'terre' sono idonee alla costruzione se sapientemente utilizzate: l'uomo, nel corso dei secoli, ha perfezionato le tecniche costruttive utilizzando al meglio il materiale a sua disposizione, sia esso più ricco di argille, di limi o di ghiaie. CraTerre, insieme alla Scuola di Architettura della città di Grenoble, ha catalogato le diverse 'terre' e le tecniche costruttive per la quale sono più indicate; tra tutte, la più utilizzata e diffusa al mondo, è sicuramente la tecnica dell'*adobe*, <<mattoni formati con pasta molle disposta in cassature di legno ad essiccate al sole>>. È proprio quest'ultima tecnica costruttiva a far da quinta al caso di studio: la tipologia abitativa della casa Campidanese sarda.

La Sardegna vanta un cospicuo patrimonio costruito in terra cruda, moltissimi dei centri storici del Medio e Basso Campidano sono interessati da questa antichissima tecnica, da sempre simbolo di una società agricola rurale che ha stretto nel tempo un legame inscindibile con l'ambiente e il territorio. Negli anni tale patrimonio non solo sta cadendo in disuso, ma troppo spesso è vittima di demolizioni e sostituzioni con modelli architettonici inadeguati; si rende così necessaria la messa a punto di strategie che possano ridare luce all'identità di questi centri e che riescano a comunicare ai suoi abitanti il valore intrinseco di queste architetture.

Analisi scientifica – Sistemi costruttivi, lettura del territorio e dei tessuti

Prima di mettere a sistema una strategia mirata al centro storico, è stato necessario intraprendere un percorso analitico molto accurato che potesse le basi per quelle che saranno le scelte politiche e progettuali in ambito urbano. In prima istanza, attraverso l'analisi geomorfologica, si è suddivisa la Sardegna in due macro gruppi: le Geografie dei Sistemi

Costruttivi in Terra Cruda – al centro e al sud – e le Geografie dei Sistemi costruttivi in Pietra e Laterizio – prevalentemente a nord. Le prime caratterizzano quei territori interessati da depositi e sedimenti argillosi, materiale di base per creare quelle ‘terre’ con cui è possibile lavorare e mettere in opera l’adobe, o *ladiri* (dal latino “later” – mattone – è il nome in lingua sarda per indicare l’adobe).

Preso in considerazione la storica dualità di approccio alla costruzione, si è scesi nel dettaglio per codificare quali fossero i modelli insediativi dei territori della terra cruda e in particolar modo della Pianura del Campidano. Sono territori cerealicoli e la casa a corte campidanese come modello unico, svolge non solo funzione abitativa, ma più propriamente di casa-fattoria che ha sempre degli elementi fissi quali la corte, il loggiato esposto a sud-est (*sa lolla*), il recinto e talvolta anche il pozzo.

Nel Campidano meridionale, più in particolare, i tessuti urbani, con le cellule abitative orientate verso sud, si realizzano come dei veri e propri labirinti urbani, con reticoli di strade strette e murate. I vicoli servono da disimpegno alle abitazioni, che si chiudono su sé stesse nell’introversione del recinto.

Lo spazio pubblico in questo caso è ridotto al minimo e la socialità si realizza nella sfera privata e domestica della corte, che costituisce il vero spazio di relazione tra la dimensione privata e i rapporti comunitari. Il paesaggio urbano che ne consegue è introverso, con grandi isolati dal perimetro cieco e aperti solo dove vi sono i portali d’accesso.

Il caso studio della città di Quartu Sant’Elena si geolocalizza nell’area del Campidano di Cagliari, dove aumenta la densità edilizia e il modello tipologico è quello della casa con corte antistante. L’abitazione si colloca in fondo al lotto e mantiene l’affaccio verso sud sulla corte, collocata tra il corpo di fabbrica e il percorso pubblico, tra cui intercorre sempre l’alto muro di separazione. La genera così affacci diversi rispetto alla strada creando <<tessuti a lotti contrapposti>>.

La disposizione del lotto rispetto alla strada, infatti, vincola la posizione dell’ingresso e comporta due varianti tipologiche differenti:

- la casa con accesso diretto sulla corte (laterale o frontale);
- la casa con accesso da nord, in cui il passaggio alla corte attraversa

l’edificio residenziale modificandone la distribuzione.

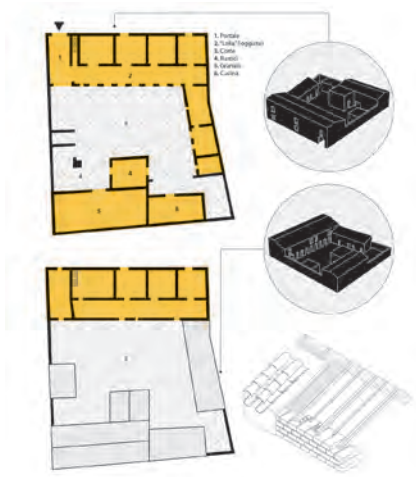
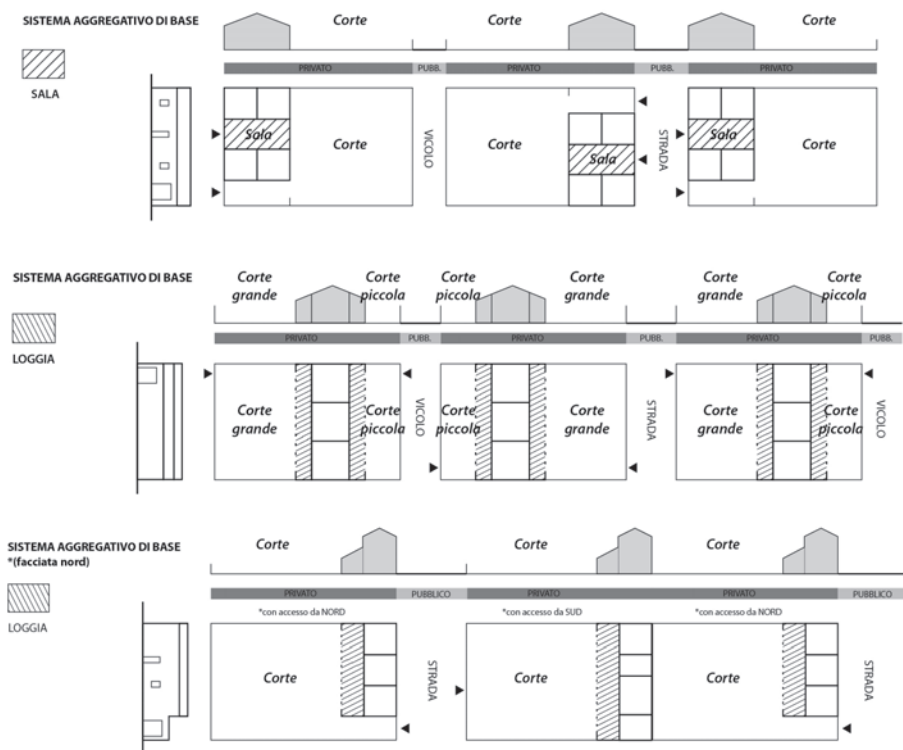
La casa si sviluppa solitamente in un corpo di fabbrica semplice, solo raramente doppio, costituito da due o più cellule allineate, su uno o due piani.

La densità e la compattezza degli insediamenti, con la loro logica del recinto che diventa strumento di misura della città stessa, così come il sistema di aperture minime che quasi annullano i rapporti fra lo spazio privato e quello pubblico, sono tutti tratti comuni << dell’abitare nelle pianure dei Campidani che possiede l’introversione come principale matrice culturale >>.

Criticità e potenzialità della terra cruda – Un nuovo modello di Recupero per il Campidano

Per mettere in pratica un nuovo modello di recupero del patrimonio esistente è necessario comprendere come nasce tale tipologia abitativa, considerata nella sua accezione più vasta e non nella classificazione specifica: come già detto è simbolo di un modello socio-economico ben definito, portando con sé rimandi alla domus romana e alle case arabe mediterranee. Essa è frutto di un sistema complesso di utilizzazione del territorio, con regole collettive di luoghi, modi e fasi del lavoro, agricolo e pastorale.

Ma oggi quali sono le dinamiche che hanno portato all’abbandono di tali modelli insediativi? Nel secondo dopoguerra non si è più prodotto il materiale da costruzione primario; questo è dovuto soprattutto ad un cambiamento dello status sociale della popolazione, che passa da essere ‘contadina’ ad essere ‘operaia’. Continuare perciò a vivere in case fatte di terra cruda, ad un piano, con caratteristiche tipicamente rurali, non rispecchiava più le conquiste sociali ottenute dalla popolazione. Da tutte queste considerazioni nasce così l’idea (grazie anche agli interessantissimi studi internazionali portati avanti da ‘*Versus – Heritage for Tomorrow – Vernacular Knowledge for Sustainable Architecture*’) di un ‘Modello di Recupero’ che ponesse al centro di ogni nuova iniziativa la casa campidanese, come simbolo di unione tra aspetti sociali-culturali-economici-ambientali, così come lo è sempre stata nei tempi passati.



verso modelli più sostenibili – la strategia per il centro storico consiste nello spostamento delle circolari di trasporto pubblico all'esterno e l'inserimento di microbus elettrici invece all'interno; l'istituzione di una Ztl e la pedonalizzazione per step temporali dell'intero centro storico, permetterà di liberare l'area dalle macchine e di restituirle quel carattere di 'vicinato' tipico della sua struttura urbana.

- Piano delle opere pubbliche: vuole rispondere all'esigenza primaria di 'attrazione'; per potenziare il ruolo di centralità urbana, viene previsto l'inserimento di nuovi servizi e attività culturali assenti in questo momento in tutta la città (cinema, teatri, spazi espositivi, spazi di co-working, biblioteche e sale lettura, etc..) e il potenziamento di quelli esistenti. Il Centro Storico avrà in tal modo l'opportunità di trasformarsi da semplice luogo di passaggio a fulcro dell'energia urbana e nucleo della vita.

- Modulazione della tutela: coerentemente con i principi fissati a suo tempo dalla *Carta di Gubbio* (1960), si basa su una scrupolosa lettura storico-critica del centro storico, che ha come obiettivo quello di evitare il suo 'congelamento'. Attraverso un complesso di norme di buone pratiche si prevede il mantenimento, il restauro e la conservazione di quella parte del patrimonio edilizio storico che si è mantenuto invariato nel tempo, ma contemporaneamente anche la trasformazione controllata di quegli edifici che oggi hanno solamente un valore di impronta urbana. Dopo la crisi immobiliare del 2008, che ha portato ad un diffuso arresto della crescita urbana, le politiche di pianificazione urbana possono avere per la prima volta l'opportunità e il compito di rivitalizzare il patrimonio storico.

Nel caso specifico, si è voluto affrontare una realtà di altissima specificità e valore storico-documentale, un centro storico in terra cruda del Sud della Sardegna, Quartu Sant'Elena, applicando ad esso i collaudati criteri della modulazione della tutela.

La terra cruda è un materiale povero molto sostenibile, energeticamente produttivo e quindi conveniente. E' legata ad un particolare modo di costruire la città che rende i centri storici in terra cruda testimonianze uniche e, in un certo senso, non ripetibili. La loro tutela è quindi possibile attraverso la definizione di politiche integrate di recupero e valorizzazione.

ne, che ne preservano le caratteristiche e allo stesso tempo li rendono adattabili alle esigenze della vita contemporanea. Un centro storico, crudo o meno, è una risorsa di incommensurabile valore da cui la città contemporanea può rinascere.

Didascalie

- Fig. 1: Geografie dei Sistemi Costruttivi della Sardegna.
- Fig. 2: Schemi abitativi della Casa a Corte Campidanese.
- Fig. 3: Sistemi aggregativi della cellula abitativa rispetto al lotto e alla strada. Rispettivamente del nord, del centro e del sud del Campidano.
- Fig. 4: Casa Campidanese e dei suoi ambienti, centro storico di Quartu Sant'Elena.
- Fig. 5: Parte della taWbella con obiettivi e azioni per un nuovo Modello di Recupero per il Campidano.
- Fig.6: Obiettivi Strategia integrata per il Centro Storico di Quartu S.E.
- Fig.8: Stralcio dei tre layer d'intervento - Piano della Mobilità, Piano delle Opere Pubbliche e Modulazione della Tutela.

Bibliografia

Achenza, Correira e Hubert Guillaud. 2009. *Mediterranea 2009*. 1° Conferenza mediterranea sull'architettura in Terra Cruda. Udine: EdicomEdizioni.

Atzeni e Antonello Sanna. 2009. *I Manuali di Recupero dei Centri Storici della Sardegna. Architettura in Terra Cruda*. Cagliari: DEI Tipografia del Genio Civile.

Atzeni e Antonello Sanna. 2008. *L'Atlante. Le culture abitative della Sardegna*. Cagliari.

Atzeni e Antonello Sanna. 2009. *I manuali di Recupero dei Centri Storici della Sardegna. Le Geografie dell'abitare*. Cagliari: DEI Tipografia del Genio Civile.

Atzeni e Antonello Sanna. 2009. *I manuali di Recupero dei Centri Storici della Sardegna. Manuale tematico della Terra Cruda*. Cagliari: DEI Tipografia del Genio Civile.






Bellu, Castellino e Maria Luisa Sanna. 1971. *Vicoli, Strade, Antiche Contrade. Quartu: Evoluzione Della Toponomastica E Del Tracciato Urbano Dai Primi Del 1800 Al 1950*. Cagliari: JEI Edizioni.

Cadinu, Marco. 2001. *Urbanistica medievale in Sardegna*. Cagliari: Bonsignori Editore.

Cadinu, Marco. 2002. "Tradizione insediativa, modelli architettonici ed influenza islamica in Sardegna". In *L'urbanistica delle Città Medievali Italiane*, (a cura di) Casamento e Enrico Guidoni. Palermo: Edizioni Kappa.

Caniggia e G.Luigi Maffei. 1979. *Lettura dell'edilizia di base*. Venezia: Marsilio.

Cerasoli, Mario. *Il recupero dei centri storici: la modulazione della tutela*. In: AA.VV., Atti della XIII Conferenza della Società Italiana degli Urbanisti "Città e crisi globale: clima, sviluppo e convivenza". Roma, 25-27 febbraio 2010. PLANUM - The Journal of Urbanism.

					
AMBIENTE E PAESAGGIO	RISPETTO PER IL CONTESTO AMBIENTALE E PAESAGGISTICO <ul style="list-style-type: none"> - MINIMIZZARE GLI IMPATTI DEGLI INTERVENTI SUI SITI - ASSICURARE LE CONDIZIONI OTTIMALI PER LA RIGENERAZIONE DEL SITO - INTEGRARE I PROGETTI CON LA NATURA MORFOLOGICA DEL SITO - PRESERVARE LE POTENZIALITÀ FUTURE E PROGETTARE IN BASE A TALI PREVISIONI 	PROGETTI A VANTAGGIO DELLA RISORSA NATURALE E CLIMATICA <ul style="list-style-type: none"> - PROGETTARE TENENDO SEMPRE CONTO DEL MIGLIOR ORIENTAMENTO POSSIBILE - TENERE IN CONSIDERAZIONE IL SISTEMA IDROGRAFICO DEL SITO PER CESTIRE AL MEGLIO LA RISORSA IDRICA - PROGETTARE EDIFICI CHE SI ADEGUINO ALL'OROGRAFIA DEL TERRENO - TENERE SEMPRE IN CONSIDERAZIONE L'ENERGIA SOLARE PER OGNI PROGETTO - APPROPRIARE DEI VANTAGGI OFFERTI DALL'ENERGIA TERMICA DEL TERRENO 	RIDUZIONE DI UTILIZZO RISORSE NON RINNOVABILI E RIFIUTI EDILI <ul style="list-style-type: none"> - UTILIZZARE PREFERIBILMENTE I MATERIALI LOCALI A DISPOSIZIONE - CERCARE DI UTILIZZARE MATERIALI RICICLABILI E RICICLATI - RIDURRE LA DISPERSIONE TERMICA - SFRUTTARE LE RISORSE ENERGETICHE A DISPOSIZIONE - APPROPRIARE DEI VANTAGGI OFFERTI DALL'ENERGIA TERMICA DEL TERRENO - PIANIFICARE LE MANUTENZIONI PER AUMENTARE LA VITA UTILE DELL'EDIFICIO 	EDILIZIA ABITATIVA PER IL BENESSERE E LA SALUTE UMANA <ul style="list-style-type: none"> - OTTENERE TEMPERATURE INTERNE E LIVELLI DI UMIDITÀ SECONDO STANDARD ACCETTABILI - ASSICURARE UNA NATURALE VENTILAZIONE ALL'ABITAZIONE - GARANTIRE IL PIÙ POSSIBILE UNIBRACCIAMENTO ALLA ABITAZIONE - SFRUTTARE AL MEGLIO IL RISCALDAMENTO NATURALE E PASSIVO - EVITARE MATERIALI TOSCHI 	RIDURRE INQUINAMENTO DELL'AMBIENTE CIRCOSTANTE LA CITTÀ <ul style="list-style-type: none"> - PROCEDERE ANALISI DI FATTIBILITÀ PER ANTICIPARE E RIDURRE I RISCHI - SVILUPPARE I SISTEMI DI COSTRUZIONE TRADIZIONALI AFFINCHÉ SIANO PIÙ FORTI E FLESSIBILI - TENERE SEMPRE IN CONSIDERAZIONE LE CARATTERISTICHE SPECIFICHE DEI RISCHI DI OGNI LOCALITÀ - INTEGRARE LE MISURE TECNICHE E COMPORTAMENTALI PER LA RIDUZIONE DELLA VULNERABILITÀ
SOCIETÀ SOCIO-CULTURALE	PROTEGGERE IL PAESAGGIO CULTURALE SARDO <ul style="list-style-type: none"> - CAPIRE IL VALORE INTRINSECO DI OGNI LUOGO E LE SUE DINAMICHE - MIGLIORARE LE TECNICHE DI UTILIZZO DELLA TERRA IN MODO DA GARANTIRE SEMPRE LA DIVERSITÀ BIOLOGICA - OTTIMIZZARE LE CARATTERISTICHE DEL TERRENO PRESTANDO ATTENZIONE A CIÒ CHE SI PIANTA E ALLA GESTIONE DEL TERRENO - REGOLARE LE ATTIVITÀ PRODUTTIVE IN BASE AL FUTURO, CON CICLI STAGIONALI ED ECONOMICI 	TRAMANDARE LE CULTURE COSTRUTTIVE TRADIZIONALI <ul style="list-style-type: none"> - AGGIORNARE LE ESPERIENZE COSTRUTTIVE PRATICHE PER MIGLIORARE QUELLI EMPIRICI - RICONOSCERE IL VALORE DELLE MAESTRANZE LOCALI E DELLA "MEMORIA COSTRUTTIVA" - COINVOLGERE LE GENERAZIONI PIÙ GIOVANI NEI PROCESSI COSTRUTTIVI - RICONOSCERE I VALORI E LE CONOSCENZE DELLE REGOLE NELLE ATTIVITÀ TRADIZIONALI - FACILITARE LA PARTECIPAZIONE DELLE COMUNITÀ LOCALI NEL PROCESSO DECISIONALE 	INCENTIVARE SOLUZIONI INNOVATIVE E CREATIVE <ul style="list-style-type: none"> - SVILUPPARE UN'INTELLETTUALITÀ COLLETTIVA - INCORAGGIARE SOLUZIONI DIVERSE NEI SISTEMI DI COSTRUZIONE - INTEGRARE INFLUENZE DA ALTRE CULTURE COSTRUTTIVE - FAVORIRE LA SPERIMENTAZIONE, TESTAZIONE E I NUOVI PROCESSI DI COSTRUZIONE - ESPLORARE LE TECNICHE DI COSTRUZIONE IN SEGUITO ALLE ESPERIENZE, ATTRAVERSO PROCESSI DI PROVA ED ERRORE 	RICONOSCERE VALORI INTANGIBILI <ul style="list-style-type: none"> - TRASMETTERE I VALORI CULTURALI E LA STORIA DEL LUOGO - INCORPORARE I VALORI SOCIALI - COSTRUIRE CARATTERI COMUNITARI E IL SENSO DI APPARTENENZA - COSTRUIRE LE ESPRESSIONI SIMBOLICHE DEI LUOGHI - VALORIZZARE I PROCESSI EDILIZI E PRODUTTIVI COME ATTI CULTURALI 	INCORAGGIARE LA COESIONE SOCIALE <ul style="list-style-type: none"> - PROMUOVERE LE RELAZIONI INTERGENERAZIONALI - ATTRIBUIRE UN VALORE ALLO SVILUPPO DEL BENESSERE COLLETTIVO - MIGLIORARE L'IMPEGNO COMUNITARIO E I PROCESSI DI PARTECIPAZIONE - SVILUPPARE GLI SPAZI D'INCONTRO PER LA COMUNITÀ - COSTRUIRE IN HABITATURE COMUNE I LUOGHI DI MERCATO
ECONOMIA (CICLO ECONOMICO)	SUPPORTARE L'AUTONOMIA ENERGETICA E COSTRUTTIVA <ul style="list-style-type: none"> - CONDIVIDERE LE RISORSE - USARE MATERIALI E RISORSE LOCALI ACCESSIBILI - PROMUOVERE LA MANOVLANZA LOCALE - INCORAGGIARE LA PRODUZIONE A SCALA URBANA E NON SOLO TERRITORIALE - MIGLIORARE IL PROCESSO DI CONTROLLO DI QUELLO CHE ACCADE ALLA COMUNITÀ 	PROMUOVERE LE ATTIVITÀ LOCALI <ul style="list-style-type: none"> - PROMUOVERE LA "URBAN FARMING" E LA PRODUZIONE LOCALE - MIGLIORARE I PICCOLI CIRCUITI E IL LAVORO LOCALE - PROMUOVERE L'USO COLLETTIVO DEGLI SPAZI - INCLUDERE SPAZI PRODUTTIVI A SCALA URBANA E NON SOLO TERRITORIALE - VALORIZZARE I PRODOTTI DI ARTIGIANATO (CREATI CON MATERIALI LOCALI) 	OTTIMIZZARE GLI SFORZI COSTRUTTIVI <ul style="list-style-type: none"> - OTTIMIZZARE L'USO DEI MATERIALI - ASSICURARE DIMENSIONI APPROPRIATE ALLE COSTRUZIONI - VALORIZZARE LA SEMPLICITÀ DELLE TECNICHE NEL PROCESSO COSTRUTTIVO - RIDURRE GLI SFORZI PER I TRASPORTI - INCORAGGIARE L'USO DI MATERIALI A BASSA TRASFORMAZIONE 	AUMENTARE LA VITA DEGLI EDIFICI <ul style="list-style-type: none"> - PREVENIRE LA SOSTITUZIONE REGOLARE DEI COMPONENTI DEGLI EDIFICI - PREVENIRE L'EROSIONE DEGLI ELEMENTI DELLA COSTRUZIONE - PIANIFICARE LA MANUTENZIONE - PROGETTARE EDIFICI FLESSIBILI PER POSSIBILI MODIFICHE E CAMBI DI DESTINAZIONE D'USO - COSTRUIRE STRUTTURE RESISTENTI E DURATURE 	SALVAGUARDARE LE RISORSE <ul style="list-style-type: none"> - UTILIZZARE MATERIALI RICICLABILI - CANTIERE L'APPROVVIGIONAMENTO DELL'ENERGIA RINNOVABILE - SVILUPPARE SISTEMI DI COSTRUZIONE ADEGUATI ALLE CONDIZIONI LOCALI - MIGLIORARE I SISTEMI DI VENTILAZIONE, RISCALDAMENTO E ILLUMINAZIONE NATURALE



L'architettura per le aree interne: Aquilonia tra identità urbana e paesaggio

Giancarlo Stellabotte

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore in architettura, ICAR 14, giancarlostellabotte@gmail.com

Negli ultimi anni si è assistito ad un crescente interesse circa il tema delle 'aree interne' del nostro Paese, ovvero quei territori marginalizzati caratterizzati da scarsa efficienza dei servizi essenziali e da trend di decrescita demografica apparentemente inarrestabili, che, tuttavia, risultano essere fortemente segnati dalla disponibilità di numerose risorse spesso dimenticate. La nascita di programmi politici come la Strategia Nazionale per le Aree Interne o di esperienze come Arcipelago Italia, dimostrano l'importanza assunta dal dibattito odierno che ha per oggetto le sorti di questi territori, e dei valori che essi incarnano come patrimonio. Diventa quindi cruciale, nel panorama contemporaneo, chiedersi quale sia il ruolo che tale patrimonio può assumere in un processo di valorizzazione e sviluppo di quei territori interni e, soprattutto, riflettere sul concetto stesso del termine, nella sua accezione più ampia e trasversale, come insieme di valori materiali e immateriali, costruiti e naturali, umani e culturali, atti alla definizione dell'identità di un luogo.

La ricerca riportata in questo contributo fa parte dell'elaborazione di una tesi che inquadra la questione delle aree interne e che ha per oggetto l'area interna campana dell'Alta Irpinia, con la finalità di individuare temi progettuali legati all'interpretazione di valori ed identità di un caso specifico, quello del Comune di Aquilonia.

Aquilonia, un centro minore tra due identità

A differenza della maggior parte dei centri minori che compongono lo 'spazio fisico' del Paese, Aquilonia – ed altri pochi casi simili – si distingue grazie alla sussistenza di una duplice e radicata natura: come città di fondazione e come paesaggio.

Il violento terremoto del Vulture del luglio 1930 comporta la distruzione di molti centri della parte orientale della provincia di Avellino. All'indomani del sisma, l'allora governo fascista avvia un processo di ricostruzione atto alla messa in sicurezza delle piccole cittadine colpite. In alcuni casi, tuttavia, tale processo diviene occasione per sperimentare un approccio differente. Per alcuni centri estremamente danneggiati come l'antico borgo di Carbonara, la ricostruzione in situ non risulta possibile a causa della natura franosa dei terreni di fondazione e per tale motivo

ne viene decretato il trasferimento e la ricostruzione in altro luogo. La necessità diviene occasione, possibilità di costruire un nuovo centro – Aquilonia – seguendo la visione urbana propria dell’immaginario fascista, nella forma di una città di fondazione che si esprime attraverso un preciso disegno urbano. La nuova Aquilonia viene modellata attraverso i caratteri delle nuove città del Ventennio, ma, diversamente da esse, fa fronte alla annosa questione della ricostruzione post-sisma configurando un sistema urbano singolare. Il disegno della città si compone di un impianto a scacchiera governato da due assi – longitudinale con andamento ovest/est e trasversale con andamento nord/sud – di cui quello minore diviene piazza e centro civico del paese.¹ Le particolarità della struttura cittadina di Aquilonia risiedono in due elementi principali: la contrapposizione tra la matrice fascista dell’impianto e il carattere vernacolare delle architetture che lo compongono, ed il fatto di aver integrato al tessuto urbano le cosiddette ‘casette asismiche’ – strutture tecnologicamente innovative destinate all’accoglienza della popolazione sfollata. La lettura morfologica della città restituisce l’intenzione di concepire l’opera di rifondazione a partire dalle stesse ‘casette’ ed in funzione di esse, non come frammento di città marginalizzato ma come elementi ordinatori e regolatori. Tali caratteristiche sono esplicative della forte identità urbana della cittadina, e costituiscono i valori indispensabili alla comprensione del luogo e all’ipotesi di possibili trasformazioni dello stesso.

Se il nucleo della città di fondazione segna l’identità urbana di Aquilonia, l’eterogeneità e la ricchezza naturalistica segnano il valore paesaggistico del territorio comunale. In riferimento all’intera superficie territoriale, il centro abitato occupa una limitata porzione posizionata nella parte centro-settentrionale dell’ambito comunale, il quale è invece maggiormente caratterizzato dalla presenza di elementi naturalistici. I rilievi collinari costituiscono la quasi totalità, e sono caratterizzati dalla presenza di zone di pascolo e di un importante patrimonio agricolo votato alla coltivazione del grano, la derrata più importante, la cui produzione assume un valore fondamentale per la cultura materiale e tradizionale del luogo e dei suoi abitanti. I rilievi vengono mitigati nella parte meridionale del

Comune dalla presenza del fiume Ofanto, il principale dell’Alta Irpinia, che modifica la morfologia dell’area al punto da inibire l’intervento antropico e lasciare inalterato il patrimonio boschivo, parte del ‘SIC Bosco di Zampaglione’. Nella logica di un’idea di patrimonio fortemente trasversale, interpretare il territorio di Aquilonia significa riconoscere la ricchezza di tutti gli elementi che assumono valore in ragione della loro consistenza e del loro significato. Di conseguenza il patrimonio costruito caratterizzato da edifici rurali e masserie storiche e le rovine dell’antico borgo di Carbonara – oggi parco archeologico –, insieme con il lago artificiale di San Pietro-Aquilaverde ed il tracciato della ferrovia storica Avellino-Rocchetta S. Antonio, costituiscono un insieme di elementi che costruisce un’unica entità paesaggistica che definisce il territorio.

Aquilonia-città e Aquilonia-paesaggio sono due sistemi che si sovrappongono ed intersecano, in un rapporto di relazioni che è frequente ritrovare, in generale, nelle aree interne. Aquilonia si definisce come centro minore caratterizzato dalla sua identità, ma allo stesso tempo è parte di un tutto più ampio e imprescindibile, l’Alta Irpinia, un sistema geografico, territoriale e patrimoniale, al quale approcciare ragionando secondo una visione multiscale ed interpretativa.

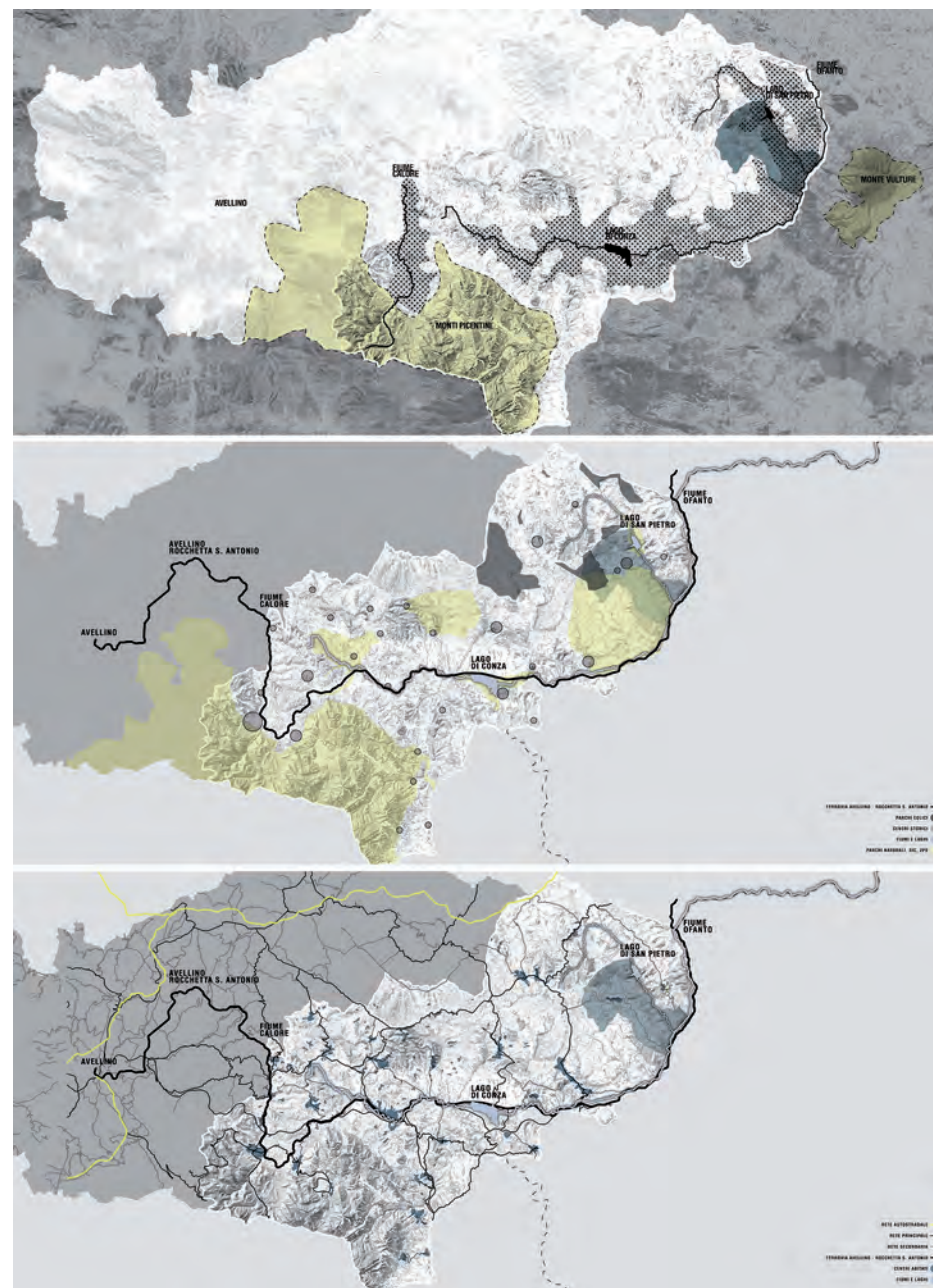
L’Alta Irpinia come contesto territoriale ed area pilota

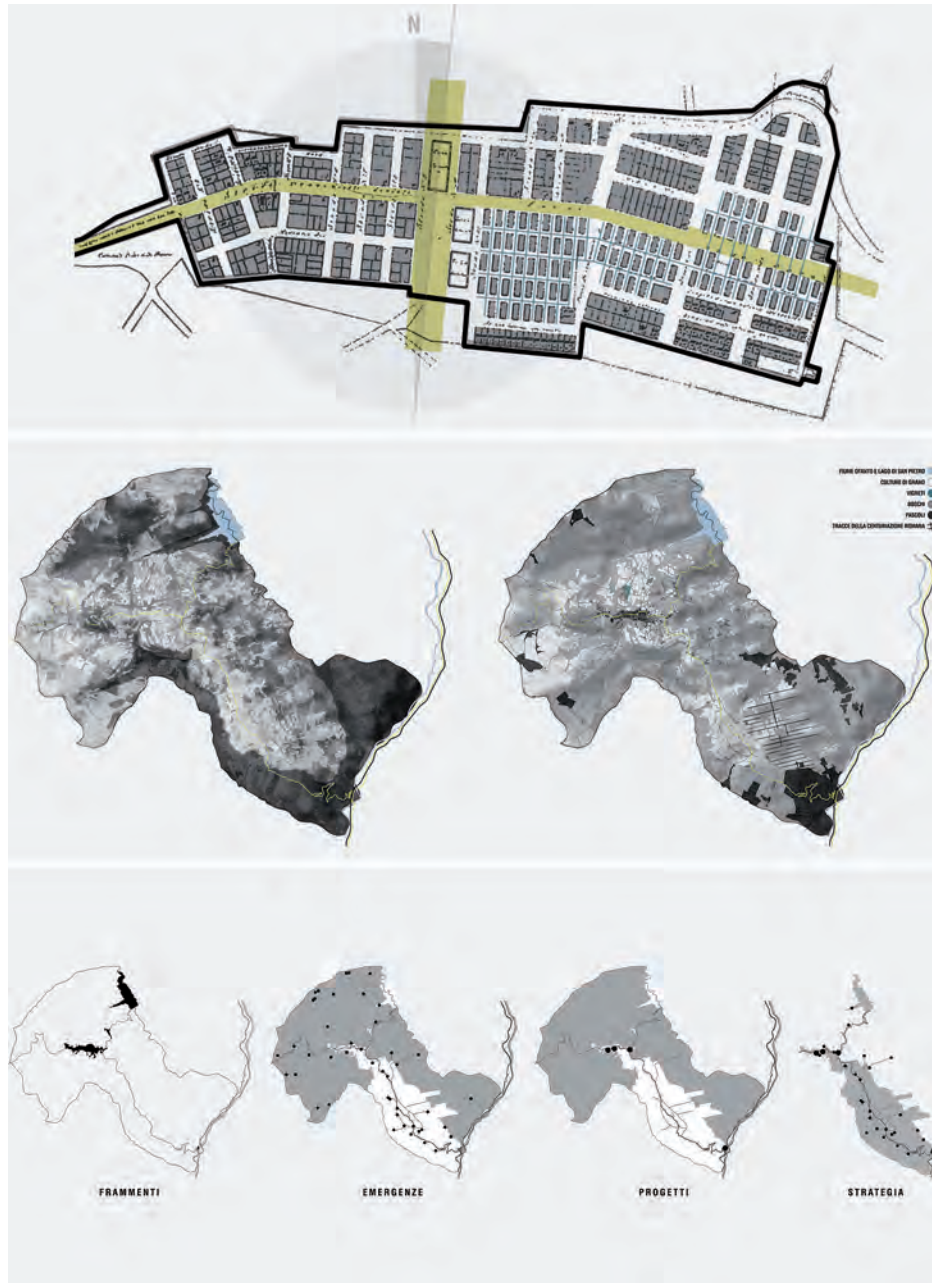
L’individuazione dei temi progettuali e di una strategia per il Comune di Aquilonia passa, anzitutto, per l’interpretazione del contesto territoriale in cui esso si trova. L’Alta Irpinia rappresenta dunque un ampio campo di indagine con il quale confrontarsi per comprendere le relazioni che sussistono tra i piccoli centri ed il territorio stesso, mettendo in evidenza i caratteri e le risorse di questo paesaggio e le infrastrutture che lo percorrono. Così, nella lettura del sistema geografico dell’Alta Irpinia, si è riconosciuta l’esistenza di differenti temi che esulano da una visione a grande scala, bensì si legano, in modalità differenti, alle realtà che lo costituiscono. L’interpretazione proposta per tali temi si avvale di un approccio multiscale, atto a mettere a sistema elementi differenti in diversi luoghi, a partire da quelli che sono i fattori che riguardano la condizione fisica del territorio dell’Alta Irpinia e dei suoi centri, passando

per le rilevanze paesaggistiche e le risorse agricole, culturali, materiali e storiche di cui quest'area è pregna, fino ad arrivare alle componenti infrastrutturali. Nella fattispecie, la ferrovia Avellino-Rocchetta S. Antonio ed il fiume Ofanto, rappresentano i principali elementi infrastrutturali – in un senso esteso del concetto – che tengono insieme differenti parti del territorio dell'Alta Irpinia e che assumono un valore importante nella definizione stessa del paesaggio e della tradizione storico-culturale. Non a caso dalla data della sua dismissione, nel 2010, la ferrovia storica ha visto l'avvicinarsi di numerose iniziative con l'obiettivo di valorizzare l'opera attraverso un utilizzo sostenibile e turistico, legato a doppio filo con la volontà diffusa e condivisa dalla comunità di rilanciare il territorio. Il legame che si è instaurato nel corso del tempo tra comunità e territorio – in termini anche di riconoscimento dei valori intrinseci dell'area – diviene a sua volta risorsa capace di arricchire il 'patrimonio' complessivo, nonché un'occasione da cogliere nell'ambito di un'ipotesi di sviluppo. Ciò è riscontrabile anche nel fatto che la stessa Strategia Nazionale per le Aree Interne ha selezionato, in Campania, l'Alta Irpinia come 'area pilota'² su cui sperimentare le politiche di sviluppo dettate dal programma, in ragione delle caratteristiche e delle risorse del territorio e, soprattutto, in riferimento all'organizzazione socio-amministrativa ed alla coesione comunitaria che la contraddistingue.

Strategia ed intersezioni: interpretare valori attraverso un progetto per frammenti

Ciò che è emerso dalla lettura e dall'analisi degli elementi che caratterizzano Aquilonia e l'Alta Irpinia si riassume nella consapevolezza che l'approccio a questi territori può avvenire tenendo conto dell'imprescindibilità che lega i due sistemi differenti. Si propone di considerare il patrimonio costituito dalla summa delle singole entità come un insieme eterogeneo di materiali necessari utili alla costruzione di un progetto per frammenti. Un insieme di valori, riconoscibili e riconosciuti, che assumono forza se il progetto diviene mezzo interpretativo capace di intersecare saperi di differente natura. Per tale motivo, l'individuazione di una strategia di sviluppo per Aquilonia muove dal quesito che riguarda il





comprendere entro che termini la valorizzazione del singolo centro possa o meno prescindere dallo sviluppo complessivo del contesto in cui ricade. La strategia elaborata si è costruita attraverso il riconoscimento dei caratteri propri del centro e del territorio ad ampia scala, in un processo orientato verso l'individuazione di potenziali temi per Aquilonia sottesi alla possibilità di una messa in rete multiscale. Così la strategia progettuale individua e mette a sistema 'frammenti' eterogenei del territorio comunale facendone emergere specifici temi progettuali. Questi riguardano alcuni interventi sul tessuto urbano – in riferimento alla riconfigurazione del fronte meridionale cittadino e a delle operazioni sulle 'casette asismiche' –, la valorizzazione del territorio coltivato attraverso l'ipotesi di un parco agricolo che tiene insieme i frammenti stessi, e la reinterpretazione della ferrovia dismessa e la sua stazione, ripensando al suo ruolo come nuovo fulcro del territorio e come elemento di sviluppo legato a logiche di valorizzazione connesse all'intera Alta Irpinia. In generale, si crede che l'approccio al progetto in un territorio complesso come questo – parte di un tema cruciale come quello delle aree interne – possa essere caratterizzato da una metodologia critica, aperta e capace di intercettare pratiche diverse, tenendo conto delle condizioni in essere e delle potenzialità connesse al patrimonio che tali condizioni costituiscono.

Didascalie

Fig. 1: Schemi di lettura e analisi dell'Alta Irpinia: morfologia, risorse, infrastruttura

Fig. 2: Lettura morfologica del piano di fondazione di Aquilonia; schema morfologico e delle risorse; strategia progettuale

Bibliografia

1. Marina, Rosi (1995), "La nuova Aquilonia degli anni 1930", in Teresa, Colletta (a cura di), *Storia dell'urbanistica / Campania III: centri dell'Irpinia*, Roma, Kappa.
2. Strategia Nazionale per le Aree Interne (2017), *Documento di Strategia - Area pilota Alta Irpinia*, pubblicazione online Bollettino Ufficiale Regione Campania

Patrimoni fragili e feriti: la ricostruzione tra cultura materiale e innovazione

Giovangiuseppe Vannelli

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 12 - ICAR 14, giovangiuseppe.vannelli@unina.it

Il contributo si riferisce ad una ricerca a caratterizzazione industriale in itinere nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Architettura dell'Università 'Federico II' di Napoli.

Tale ricerca si propone di indagare su una possibile risposta alla condizione emergenziale di ricostruzione post-sisma investigando quel punto liminare tra temporaneità e permanenza in architettura.

Le riflessioni condotte trovano un punto di partenza nelle vicende che hanno interessato l'Italia negli ultimi decenni: esperienze differenti che però mostrano tutte come sia una questione centrale la mancanza di una strategia di lunga durata che faccia del temporaneo un'occasione più che una mera risposta all'emergenza.

Il processo ovviamente complesso, gli attori molteplici, il rapporto con la condizione emergenziale vissuta dalle comunità definiscono uno scenario critico e delicato rispetto al quale questa ricerca si propone di definire un possibile modello processuale utile ad affrontare tale complessità.

Patrimoni fragili e feriti: tra macerie, rovine e progetti

«L'architettura è stata ripetutamente trasformata dalle tragedie. Eventi drammatici come i grandi terremoti e gli tsunami, hanno determinato importanti trasformazioni nel mondo dell'architettura e hanno introdotto considerevoli cambiamenti nel modo di progettare»¹.

Nel territorio italiano le profonde ferite causate dai terremoti sono state principalmente inflitte a territori già di per sé fragili perché soggetti al fenomeno dello spopolamento dei centri minori. Quest'ultimo ha determinato nel corso del tempo la mancata cura di ingenti patrimoni – al plurale perché notevolmente diversificati nell'esprimere valori identitari di questi paesaggi – che rischiano di andare perduti perché la condizione di fragilità risulta notevolmente aggravata dalle ferite del sisma.

Allorquando eventi calamitosi come i terremoti determinano fratture e ferite nei paesaggi, si pone l'ingente questione della ricostruzione con un progetto che si propone quale occasione per ripensare al paesaggio, all'urbano, all'architettura ricostruendo al contempo l'identità di luoghi e le comunità.

A valle di un disastro, vi è una prima mutazione relativa all'epifanica definizione di un paesaggio di macerie che gioca un ruolo fondamentale perché fatto di «segni»² che ricordano l'evento traumatico e una seconda che riguarda la concezione di un paesaggio futuribile, un'idea di città che si evolve in relazione alle istanze relative alla risposta al disastro. Si può dire dunque che il *post-traumatic urbanism*³ ed il progetto di ricostruzione cercano di lavorare con le macerie e con le nuove occasioni che la città offre per poter ripensare la città di domani.

In questo contesto post emergenziale il progetto non può che esser fatto per fasi e ri-cicli poiché riutilizzare è un dovere morale – rispetto ai principi dell'economia circolare e della sostenibilità – e ciò lo si può fare solo rispettando i tempi di sedimentazione ed elaborazione del disastro. Lo stesso concetto di maceria racconta di un atteggiamento psicologico che muta ed evolve. La maceria e la rovina si riferiscono pressoché allo stesso 'fatto' ma ciò che ne sancisce la definizione appropriata è una percezione intima di quella stessa cosa. Appena avvenuto il disastro tutto è 'in macerie', quando intercorre una distanza sufficiente da quell'evento traumatico le macerie divengono rovine, si nobilitano nella loro accezione di testimonianza, non più macchiate da una sorta di onta legata al disastro bensì segnate da un valore di fierezza legato al ricordo.

La temporaneità: un paradigma transitorio per una città senza cicatrici

Le macerie-rovine sopracitate sono elemento fondativo per il progetto di ricostruzione: in quanto tracce, in quanto parti da ricostruire, in quanto materiale di riciclo on-site. Il progettista è dunque chiamato a rimettere in gioco, attraverso il progetto, «risorse urbane e nuove possibili configurazioni spaziali, per una ricostruzione sicura e di qualità, tale cioè da garantire il rilancio delle funzioni vitali che il sisma inevitabilmente interrompe»⁴. Perché ciò possa 'prender forma' appaiono come necessari processi temporanei, incrementali ed evolutivi per evitare condizioni simili al caso de L'Aquila, dove «l'emergenza post-sisma è stata affrontata con modalità inedite proponendo un enorme programma di nuove

costruzioni da portare a termine nei tempi dell'emergenza [...] quartieri durevoli, che di fatto non sono né temporanei né definitivi, ma uno strano insieme delle due cose»⁵. L'operazione certamente necessaria di rispondere all'emergenza con edifici sicuri ad alta densità e confortevoli ha prodotto nella realtà un incremento del comparto residenziale eccessivo rispetto alle necessità, in quanto calcolato sulle persone bisognose di un alloggio temporaneo in attesa della ricostruzione o riparazione dell'abitazione originaria, e non sulle carenze abitative del Comune in tempi 'normali'. La realizzazione dei quartieri C.A.S.E., con la prerogativa della permanenza, ha prodotto una moltiplicazione delle periferie, il rallentamento della ricostruzione del centro storico e il rischio concreto di un futuro spopolamento: cicatrici difficilmente sanabili per la città. Pare dunque necessario ragionare su previsioni strategiche che possano favorire adattamenti successivi relativi a fasi del processo di ricostruzione e che possano consentire dei ri-cicli sia alla scala architettonica, sia sull'impianto urbano colpito dal sisma, sia sul sistema insediativo scelto nel post-emergenza.

Nodo centrale della questione è la necessità di una strategia di lunga durata per un 'progetto aperto' che si ponga come fine ultimo una circolarità dell'economia, uno spreco minimo di risorse e processi di *up-cycle* e *up-grade* che rispondano di volta in volta alle diverse fasi e alle relative istanze. La temporaneità in architettura si propone quindi come risposta sistemica per affrontare gli sviluppi futuri delle città in ragione di insediamenti flessibili e adattabili nel tempo che sappiano assecondare le dinamiche sociali e demografiche e rispondere a nuovi modi di abitare la città⁶.

Una innovazione dialogante: un 'deposito in-sito' tra customizzazione e cultura materiale

La temporaneità, inoltre, deve esser considerata quale dispositivo per un graduale innesto di elementi di innovazione che se impiantati in quantità eccessive o in tempi troppo ridotti verrebbero rigettati dall'organismo urbano. Un tema centrale nel progetto di ricostruzione di questi patrimoni fragili e feriti è certamente il rapporto tra cultura materiale

– «che è per usa natura ripetitiva, diffusa, sedimentata, e per questo assimilata e accettata»⁷– e innovazione possibile che dia risposta alla distruzione causata dal disastro e che proietti questi luoghi verso il futuro. Il contributo indaga la possibilità di impiegare sistemi *off-site* in *ColdFormed Steel* particolarmente appropriati a rispondere ai temi della temporaneità, dell’adattività e del riciclo necessari per un progetto di reinterpretazione e ricostruzione di questi patrimoni che sia strutturato per fasi e ipotizzato per *up-grade* successivi al fine di definire scenari sostenibili. L’impiego di sistemi *off-site* in C.F.S. è alla base della proposta di un ‘deposito in-sito’ che fa riferimento alla possibilità offerta da tali sistemi – per i requisiti di reversibilità e componibilità– di divenire materia da impiegare nelle diverse fasi della ricostruzione con logiche incrementalì ed adattive consentite dalla costruzione a secco.

L’impiego di tali sistemi consente, inoltre, di ragionare su una customizzazione degli elementi prefabbricati che apre possibili scenari anche per indagare le istanze inerenti la cultura materiale dei luoghi. In questa direzione, il progetto, coadiuvato e gestito mediante processi digitali *bim-based*, punta a velocizzare e a semplificare la realizzazione con processi *file to factory*, a favorire l’interoperabilità degli attori, la gestione circolare della costruzione e la strutturazione di una visione processuale del progetto relativa alle diverse fasi della temporaneità.

Di interesse da esplorare è dunque il possibile rapporto che intercorre tra processi di *mass customization* – basati su logiche di differenziazione e personalizzazione proprie dell’industria 4.0 – e quei *rural worlds* sempre maggiormente indagati dove la cultura materiale non è stata ancora intaccata dai processi pervasivi e invasivi della globalizzazione: quei territori dove è forse possibile sperimentare una nuova attualizzazione della cultura materiale in una “cultura materiale-digitale”.

Il tema della *mass customization* è proposto come uno dei nodi principali per una possibile offerta specifica della produzione in C.F.S. La logica dell’assemblaggio consentita dalla componibilità insita nel sistema costruttivo diviene portante nell’individuazione di possibili cataloghi offerti ad un’ampia azione progettuale che può fare dell’interoperabilità – tra produttore, progettista e utente – un punto di forza.





Una ricostruzione per “frammenti”

«Il progetto è sempre un frammento di avvenire»⁸ ed in questa logica si considerano la temporaneità, l'uso di componenti flessibili e un processo incrementale. Il progetto di Alejandro Aravena *Elemental* sembra confermare e condurre in avanti l'assunto gregottiano e pare, inoltre, ben raccontare di un approccio possibilistico, processuale ed evolutivo. Il progetto dell'architetto cileno non propone una soluzione conclusa nel tempo, bensì offre alla comunità un 'sistema hard' che fa da base per i successivi completamenti e modifiche, possibili e auspicabili, i quali saranno al contempo risposta a necessità individuali e rappresentazione comunitaria di una collettività che si appropria di un sistema 'infrastrutturale' costruito sia in suo soccorso sia in suo supporto. La collettività è dunque resa attiva e partecipa anche negli aspetti più pratici della ricostruzione e ciò favorisce anzitutto la sua stessa ricostituzione ma anche un senso di appartenenza crescente nei confronti di quelle nuove residenze spesso rigettate dalle società ospitate poiché considerate 'altro da loro'.

Si propone così una logica che vede in un 'deposito in-sito' una chiave innovativa relativa al processo di ricostruzione. La temporaneità si tramuta in un deposito materiale – le costruzioni emergenziali costruite con sistemi *off-site* – che si prevede venga ri-ciclato in tempi diversi in funzione delle necessità.

Gli intenti delle attuali ricerche spingono verso strategie volte a «potenziare il catalogo dei sistemi costruttivi con nuovi sistemi evoluti, che facciano riferimento a principi di fabbricazione digitale, di costruzione *off-site* e *off-grid*, in attuazione a obiettivi di sostenibilità, flessibilità d'uso, reversibilità, trasportabilità, semplicità costruttiva e basso costo [al fine di] costruire ipotesi di processo di tipo bottom-up in grado di innescare la partecipazione attiva delle comunità alla costruzione della città temporanea nei termini finora definiti»⁹. Si affermano, dunque, come portanti in un processo di ricostruzione post-disastro l'utilizzo di componenti industriali adattabili e facilmente riciclabili e/o reimpiegabili così come l'adozione di procedure che prevedano modularità, componibilità e prefabbricazione¹⁰. Deve essere quindi una visione strutturata sulla lunga

durata a divenire l'elemento portante nelle strategie per l'emergenza e la ricostruzione in virtù dei principi dell'economia circolare e della gestione integrata.

Esperienze degli ultimi decenni rendono evidente come l'assenza di questi principi e quindi la mancata definizione di un 'progetto aperto' abbiano anche confermato quanto «finora abbiamo subito tutti i difetti dell'uniformità [della prefabbricazione] senza essere stati capaci di profittare di alcuni suoi vantaggi»¹¹.

«Il sistema/modello che si intende proporre è un 'sistema aperto' realizzato con tecnologie a secco e, come tale adattabile a diversi scenari e contesti, non solo di spazio ma anche di tempo. Infatti proprio la natura tecnologica del sistema, stratificata e senza l'uso di giunti bagnati, ammette una rapida ed economica manutenzione/sostituzione delle parti, allungando la vita stessa del manufatto»¹². Pare essere opinione ormai diffusa quella che vede nella prefabbricazione le potenzialità necessarie per rispondere positivamente alla condizione di post-disastro a vantaggio di sistemi edilizi temporanei che quindi non intralcino i processi di ricostruzione dei centri abitati danneggiati dalla catastrofe.

Dunque si deve tendere alla definizione di un insieme sistematico di «azioni di programmazione, progettazione, costruzione e de-costruzione e re-introduzione delle risorse in un ciclo produttivo, che sia il più possibile aderente alla realtà industriale e alle regole del sistema produttivo»¹³. Tale sistema dovrebbe essere posto alla base di processi di lunga durata che possano evolvere da una temporaneità di breve durata a fasi più prolungate sino ad arrivare all'auspicata permanenza.

Note

¹ Kengo, Kuma (2018), "Il principio di Localizzazione. Una teoria generale su come le tragedie influenzino l'Architettura", in *Abitare la Terra*, n. 48, p.9.

² Cfr. Alberto, Ferlenga (2014), "Segni", in Alessandra, Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, Quodlibet, Macerata.

³ Cfr. Adrian, Lahoud. (2010), "Post-traumaticurbanism", in *AD Architectural Design*, n. 207.

⁴ Orazio, Carpenzano (2018), "Progetti di riattivazione post-sisma", in *Abitare la Terra*, n. 48, p. 39.

⁵ Nina, Bassoli (2010), "2010, L'Aquila un anno dopo il terremoto", in *Lotus*, n. 144, p. 47.



- ⁶ Peter, Bishop e Lesley, Williams (2012), *Temporary city*, Routledge, Abington.
- ⁷ Guido, Nardi, (1994), “La cultura del progetto in architettura oggi”, in Rosalba, La Creta e Carlo, Truppi (a cura di), *L'architetto tra tecnologia e progetto*, FrancoAngeli, Milano, p. 126.
- ⁸ Vittorio, Gregotti (1991), *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ⁹ Roberto, Ruggiero (2018), “La città dell'attesa. Tra emergenza e ricostruzione”, in *Agathòn*, n. 4, p. 148.
- ¹⁰ Cfr. Antonio, D'Auria (2014), *Abitare nell'emergenza. Progettare per il post-disastro*, Edifir, Firenze.
- ¹¹ Ernesto Nathan, Rogers (1958), *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano.
- ¹² Mariagiulia, Bennicelli Pasqualis (2014), *Case temporanee. Strategie innovative per l'emergenza abitativa post-terremoto*, FrancoAngeli, Milano.
- ¹³ Roberto, Bologna e Carlo, Terpolilli (2005), *Emergenze del progetto. Progetto dell'emergenza. Architetture con-temporaneità*, Motta Editore, Milano.

Didascalie

Fig. 1: Lo skyline. L'Aquila, luglio 2019.

Fig. 2: La fede e la ricostruzione. Chiesa di San Francesco, Falerone.

Fig. 3: Le comunicazioni. Buca per le lettere di Falerone.

Fig. 4: Gli spazi pubblici, messi in sicurezza. Falerone.

Bibliografia

Marc, Augé (2004), *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.





diffite

diffite

La paroi est en terre de
jusqu'en en l'autre fin pleural
d'ailleurs en parallèle de
l'issue en face. les gorges sont
- ce qui il y a d'origine c'est en a-b

1- petit amoncellement
de pierres et de cailloux
de la région
de la région

S₂ Patrimonio: Città e paesaggio

S_{2,9} Teorie e metodi di azione sul Patrimonio

S₂ Patrimonio: Città e Paesaggio

In questa sessione s'indaga il ruolo del Progetto di Architettura nella sua capacità di rinvenire e riconoscere ordini e relazioni preesistenti e persistenti alla scala della città e del territorio: antropico, naturale e costruito. Una interrogazione sulla capacità del Progetto di Architettura di riconoscere relazioni strutturali per la messa in valore dei sistemi natura-paesaggio-città.

S_{2,9} Teorie e metodi di azione sul Patrimonio

La sotto-sessione “Teorie, metodi e pratiche di azione sul patrimonio” intende riflettere sulla dimensione teorica che sovrintende l'intervento sul patrimonio urbano e territoriale e sulla definizione di possibili metodologie operative ad alto grado di generalità. L'approccio interdisciplinare e una osservazione multiscalare possono intervenire nella costruzione di un criterio metodologico consapevole? Quali questioni pongono in termini di composizione e di lavoro sulla forma? È possibile trarre modalità di intervento generalizzabili da casi-studio peculiari?

Daniela Buonanno, Carmine Piscopo

Diritto alla città e spazi collettivi. Il caso Napoli

Michele Caja

Il patrimonio storico tra identità e sua riproducibilità

Barbara Coppetti, Sandra Maglio

Ordinario I Straordinario

Esercizi di ricomposizione dell'esistente

Dario Costi

Upgrading urban design

Il Progetto Urbano Strategico e la sfida collettiva della città 4.0

Alberto Cuomo

Interdisciplinarietà e autonomia

Sebastiano D'Urso, Grazia Maria Nicolosi

Prolegomeni al progetto d'architettura per non vedenti

Luca Galofaro

Le mostre di architettura come spazi di intersezione dei saperi

Esther Giani

Sconfinamento di saperi. L'architettura fa ancora parte delle (belle) arti?

Claudio Marchese

Identità-Relazionalità. Un binomio per rendere le architetture Patrimonio

Anna Bruna Menghini, Vito Quadrato

Sinergie disciplinari per il "progetto del patrimonio" nella dimensione territoriale

Umberto Minuta

Paesaggio tra memoria e identità

Giancarlo Motta, Andrea Alberto Dutto

Il progetto di architettura nella prospettiva politecnica: macchine, dispositivi, manuali

Cristiana Penna

Per un'architettura dei macro-paesaggi

Efisio Pitzalis

Salto di scala

Anna Maria Puleo

Tra antico e nuovo, il progetto architettonico a scuola

Valentina Radi

Via Vitruvio: sguardi all'orizzonte, incontri, costruzione e progetto

Concetta Tavoletta

Architettura Prammatica

Vincenzo Valentino

Paesaggi post-organici

Massimo Zammerini

Il progetto di Architettura come intersezione di esperienze

Patrimonio pubblico, architettura e collettività. Il caso Napoli

Carmine Piscopo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore ordinario, ICAR 14, carmine.piscopo2@unina.it

Daniela Buonanno

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottore di ricerca, ICAR 14, daniela.buonanno@unina.it

Da pubblico a collettivo

In origine c'erano i beni pubblici, di proprietà dello Stato o degli Enti locali. Poi, con argomentazioni sempre più stringenti, si è parlato di beni comuni. Il concetto ha diverse declinazioni di significato a seconda che lo si affronti in ambito giuridico, civile, politico o amministrativo, ma il punto di partenza comune riguarda l'innovativo (per quanto fondativo) rapporto che lega l'esistenza di questi beni alle collettività di riferimento che in essi si riconoscono.

Legame, che è di fatto già presente nella normativa vigente, dalla Costituzione al Codice Civile, in cui, la distinzione tra proprietà demaniale e proprietà pubblica, in particolare quella dei beni indisponibili, è rappresentata dal loro carattere e valore intrinseco, funzionale agli interessi collettivi, talora configurabile come diritto di fruizione diretta da parte dei cittadini.

Ma è con la Commissione Rodotà, istituita con decreto del Ministero della Giustizia nel 2007, che viene riconosciuto il concetto giuridico dei beni comuni quali «beni sottratti alla logica dell'uso esclusivo», che devono essere cioè «gestiti al fine primario di soddisfare i diritti fondamentali della collettività, costituzionalmente garantiti e informati al principio di uguaglianza e solidarietà, anche nell'interesse delle generazioni future» (Mattei, 2011).

Si tratta dei cosiddetti beni comuni "necessari", ai quali inizia a contrapporsi, in ambito politico, sociologico e anche urbanistico, l'affermazione e il riconoscimento del concetto di beni comuni "emergenti".

A differenza dei primi, che riguardano sia le componenti materiali, quali gli ecosistemi naturali, l'acqua, le risorse non riproducibili, che quelle immateriali, le forme della conoscenza, il capitale sociale, i legami affettivi tra gli individui e di conseguenza i luoghi in cui queste relazioni si costruiscono (la casa, il quartiere, la città, il territorio), gli "emergenti" riguardano, invece, i beni esclusivamente materiali, che possono essere amministrati grazie alla cura di comunità di riferimento, al fine di offrire servizi di interesse pubblico, entro cui trovano possibilità di svolgimento le capacità e le specificità dei singoli e della collettività.

Inteso in questo senso, il valore di un bene non risiede unicamente

nell'oggetto architettonico in sé, ma anche in ciò che esso rappresenta; la partecipazione attiva dei cittadini alla trasformazione della città rende "più urbano" ogni spazio, perché crea legami sociali, coinvolge parti della società e risponde alle proiezioni dei cittadini, degli abitanti, che portano avanti istanze legate non solo al benessere della collettività, quanto, anche, alle destinazioni civiche e al destino di alcuni luoghi, consapevoli che l'interesse del singolo non può che essere subordinato al bene comune e al prevalente interesse pubblico (Settis, 2013).

L'esperienza amministrativa della città di Napoli

A Napoli, esperienze di questo tipo rappresentano una realtà, da tempo, in svolgimento. Attraverso atti e delibere, costituzionalmente orientati, il Comune di Napoli ha inteso riaffermare l'idea di Città come primo "bene comune", come principio secondo il quale ogni azione dovrà essere orientata alla realizzazione di un orizzonte collettivo, mediante processi di neomunicipalismo e di democrazia partecipativa.

In coerenza con questa impostazione, nel 2011, l'Amministrazione de Magistris ha modificato il proprio Statuto Comunale, introducendo, tra le finalità, gli obiettivi e i valori fondamentali della Città di Napoli, la categoria giuridica del "bene comune".

Nel 2012, il Comune ha inoltre approvato il Regolamento delle Consulte per la Disciplina dei beni comuni, quali beni di appartenenza collettiva, fissando nei punti della delibera del 18 gennaio 2013 i Principi per il governo e la gestione dei beni comuni della Città di Napoli secondo la quale "ogni cittadino deve concorrere al progresso naturale e spirituale della Città". Un percorso, questo, le cui radici affondano nel recepimento e nell'approvazione da parte del Comune della Convenzione di Aarhus, dove si sancisce la condanna ogni forma astratta di pianificazione auto-referenziale, divenuta in seguito parte essenziale del Regolamento del Consiglio Comunale.

Non, dunque, una centralità fondata unicamente sulla nozione di "reddito finanziario", nozione che ha contraddistinto storicamente le assegnazioni dei beni del patrimonio pubblico, quanto, anche, l'idea secondo cui il "reddito sociale", con i suoi usi civici, è parte integrante del "reddi-

to economico", in quanto parte essenziale del benessere sociale e delle proiezioni delle collettività insediate.

Nel 2014, il Comune di Napoli ha adottato due delibere aventi in oggetto il recupero alle collettività dei beni abbandonati, di proprietà pubblica e di proprietà privata, che hanno attivato un dibattito in Italia e che pongono al centro dell'azione amministrativa il prevalente interesse collettivo, sulla base di regolamenti di uso civico.

In linea con questo spirito, ancora, sono state approvate le due delibere, del 2015 e del 2016, relative all'approvazione della Dichiarazione di uso civico e collettivo urbano dell'Asilo Filangieri, e all'individuazione di sette spazi di rilevanza civica ascrivibili nel novero dei beni comuni.

Non, dunque, un sistema di "assegnazioni" a collettivi (associazioni o comitati), quanto la "restituzione" alle collettività di un bene, di un patrimonio, che le appartiene.

Con questo spirito, il Comune ha successivamente approvato, nel 2017, una ulteriore delibera tesa a orientare l'uso sociale del patrimonio pubblico, riconoscendolo quale attrezzatura di interesse comune e, dunque, orientato alla proiezione dei bisogni collettivi: dall'emergenza sociale, all'abitare temporaneo, alla rigenerazione di luoghi di culto, all'accoglienza e inclusività, fino alla realizzazione di un programma teso all'agricoltura sociale e alla "produzione di terra".

Bagnoli, Vele, area ex Nato

Questa modalità di partecipazione diretta dei cittadini è stata sperimentata dall'Amministrazione comunale anche per la trasformazione di grandi aree urbane, in cui, ai tavoli istituzionali, il Comune ha portato, attraverso la partecipazione concreta, le istanze di chi abita e di chi vive quei territori, formalizzando, attraverso momenti assembleari e di lavoro, il potenziale collettivo.

È il caso del progetto di riqualificazione dell'area delle Vele di Scampia, presentato al Governo e finanziato attraverso il Bando per la riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie delle città metropolitane, che nasce dalla collaborazione tra il Comune di Napoli, i Dipartimenti di Ingegneria e Architettura dell'Università Federico II, e dal

confronto contestuale con i comitati storici e le associazioni attivamente impegnate sul territorio. La definizione dell'ipotesi di demolizione delle vele A, C, e D, e di trasformazione della vela B per funzioni pubbliche nasce da continui confronti e momenti e incontri assembleari. È così accaduto, per la prima volta nella lunga sequenza di piani e progetti che hanno caratterizzato l'area di Scampia, che tra i firmatari del progetto, accanto alle Istituzioni e a Dipartimenti universitari, vi fossero anche i Comitati e le Associazioni attive sul territorio, tra cui i rappresentanti del Comitato Vele Scampia.

Anche nel caso dell'area ex Italsider di Bagnoli, il progetto presentato da Invitalia nel 2016, a seguito del commissariamento dell'area in virtù della Legge 164/2014 (c.d. Legge Sblocca-Italia), è stato rimodulato nell'ambito dell'Accordo Interistituzionale sottoscritto a luglio 2017 da Governo, Regione e Comune, affinché trovassero spazio i temi a lungo discussi nelle assemblee con la città: spiaggia pubblica, lungomare attrezzato (in controtendenza rispetto a quanto sta accadendo nel resto delle città europee in materia di trasformazione dei waterfront), eliminazione della colmata, creazione del parco, recupero e riqualificazione dell'archeologia industriale, ecc.

È, ancora, il caso dell'ex area NATO, dove la spinta alla riappropriazione del luogo, da sempre negato alla città per la sua funzione extra-territoriale, ha dato vita alla sottoscrizione di un Protocollo con il Comune di Napoli, finalizzato all'individuazione dell'area quale attrezzatura sociale. Un atto formale con il quale l'Amministrazione, facendosi garante di un complesso processo di partecipazione, ha saputo evidenziare la volontà condivisa di restituire al complesso l'originaria funzione sociale, recuperandone la fruibilità pubblica, reintegrandolo nel tessuto di relazioni della vita urbana e riaprendolo alla città.

Queste sperimentazioni rappresentano un modo attraverso il quale non si vuole solo dare ascolto alle proposte dei cittadini, delle associazioni e di tutti i soggetti interessati, ma si vuole anche definire la trasformazione delle diverse aree, attraverso modelli di partecipazione che portano la collettività a sentirsi, e ad essere, autrice delle scelte di trasformazione.





La Piazza del Popolo e il Patrimonio disvelato

Un ulteriore esempio, condotto su rapporti di scala interistituzionali e di accordi pubblico-pubblico, è rappresentato dal Progetto di riqualificazione di Piazza del Plebiscito e dei suoi spazi ipogei.

Non è noto a tutti, infatti, che nel breve spazio di continuità tra l'invaso di Piazza Plebiscito, il colonnato, gli ambienti sottostanti il porticato e la chiesa di San Francesco di Paola e i suoi spazi ipogei, si incrociano quattro differenti Enti proprietari (il Comune, il Demanio, il Fec, la Curia) che vanno a sommarsi agli usi ministeriali dei palazzi Salerno (Ministero della Difesa) e della Prefettura (Ministero dell'Interno), posti ai lati dell'emiciclo.

Il progetto è il risultato di un complesso iter amministrativo, sviluppatosi nell'ambito di un Tavolo Tecnico, costituitosi presso la Prefettura, e di cui fanno parte il Comune di Napoli, la Curia, il Provveditorato alle OO.PP, la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, l'Agenzia del Demanio e il FEC, che ha portato, a gennaio 2017, ciascuna Istituzione presente a compiere un passo indietro per valorizzare e restituire il sito alla città, mediante la sottoscrizione un Protocollo d'Intesa.

L'accordo ha posto le basi per la realizzazione di un progetto condiviso e integrato di riqualificazione della Piazza che, in coerenza con gli strumenti di tutela del territorio e in relazione alle sue caratteristiche storiche, architettoniche, si articola su tre temi: l'uso dell'ipogeo, lo spazio pubblico della piazza, i locali del colonnato.

Nel primo caso, la caratteristica e singolare spazialità architettonica a spirale della sala ipogea, che ricorda in piccolo quella del Guggenheim Museum, suggerisce *de facto* la destinazione d'uso, prevalentemente espositiva e museale degli stessi. Gli ambienti risalgono al periodo murattiano e come tali sono l'unica testimonianza di quell'idea di Foro del Popolo, e di natura d'uso pubblico, che l'edificio e la Piazza dovevano avere nelle volontà di trasformazione del nuovo sovrano. Ridare valore a questa identità originaria ha significato prevedere nel progetto una destinazione totalmente pubblica di questi spazi, rappresentandoli alle collettività e destinandoli e attrezzandoli per accogliere installazioni ed

esposizioni museali, che coinvolgano i numerosi giovani artisti napoletani e internazionali, al fine di amplificare le possibilità di relazione e socialità, e creare percorsi e spazi per la condivisione e il confronto tra le persone, le cui dinamiche sociali sono in continuo mutamento.

I lavori di restauro e di completamento degli ambienti sono in via di ultimazione da parte del Provveditorato alle Opere Pubbliche della Campania, nell'ambito del progetto di *"Restauro e recupero funzionale del complesso demaniale monumentale di S. Francesco di Paola"*, promosso dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti.

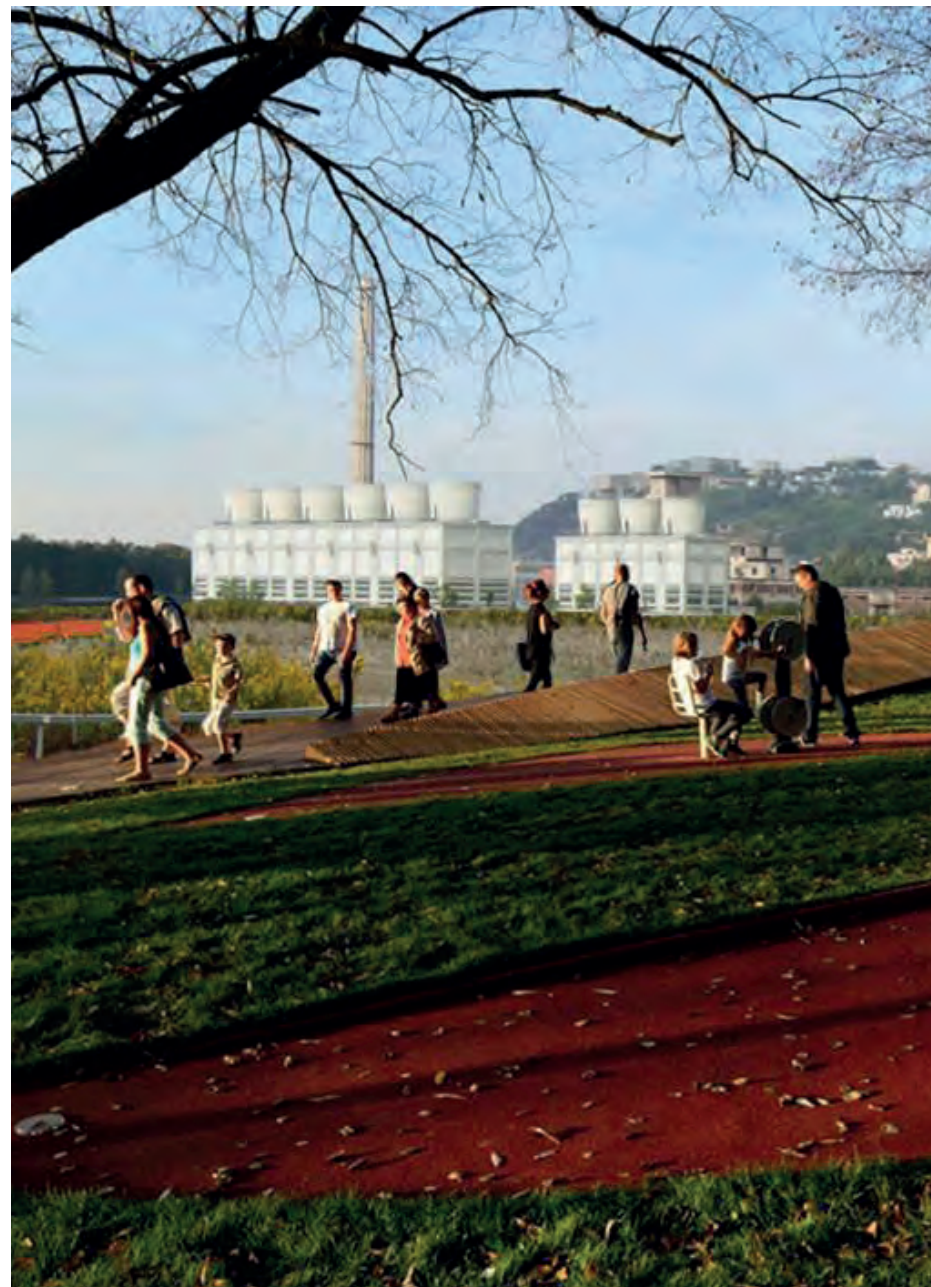
Terminati i lavori, i locali saranno consegnati a titolo gratuito dall'Agenzia del Demanio al Comune di Napoli che provvederà alla realizzazione del progetto attraverso la pubblicazione di un bando per l'affidamento di servizi culturali di gestione e di sviluppo del museo.

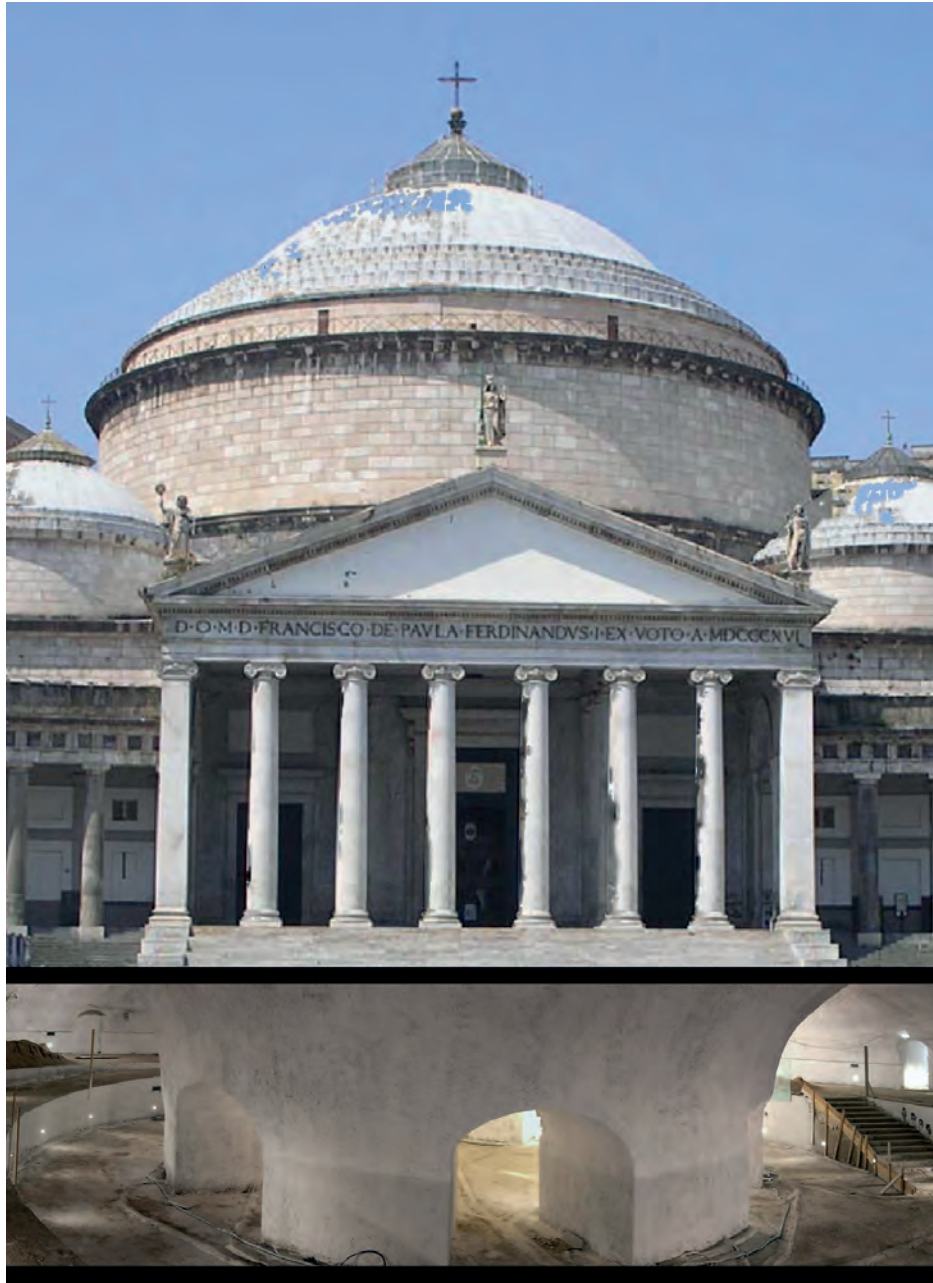
Per quanto riguarda, invece, il singolare e caratteristico scenario urbano di Piazza del Plebiscito, il progetto prevede la possibilità di organizzare, nel rispetto del suo patrimonio storico, artistico e paesaggistico, esposizioni temporanee di opere d'arte, spettacoli, manifestazioni sportive, eventi informativi e di divulgazione, legate alla ricerca medico-scientifica, mostre, ma anche attività minori e più continuative da intendersi quali estensioni di quelle che saranno allocate nelle botteghe esistenti sotto il colonnato.

Perseguendo l'obiettivo di un'effettiva rivitalizzazione dell'emiclo e di un suo maggiore uso pubblico per i locali del colonnato, il progetto ha proposto di rivedere le attuali destinazioni d'uso a favore di attività in grado di rendere viva la partecipazione dei cittadini e dei turisti, sia durante il giorno che durante le prime ore della sera.

Su queste basi, il Fondo Edificio Culto proprietario dei locali ha lanciato una manifestazione pubblica d'interesse, che si è conclusa con l'aggiudicazione provvisoria di sei degli otto locali messi a gara.

L'iter di costruzione, discussione e approvazione di questo progetto, fortemente voluto dal Comune di Napoli, è durato più di due anni e mezzo e ha coinvolto tutta la città, studiosi, ricercatori, giornali locali, e numerosi cittadini che, organizzati in associazioni, hanno potuto esprimere le loro opinioni attraverso numerose assemblee e incontri pubblici.





Il progetto ha dimostrato quanto il patrimonio pubblico sia di fatto uno, così come percepito dalle collettività, sebbene la sua gestione sia attribuita a differenti Enti.

L'Accordo di valorizzazione sottoscritto per Piazza del Plebiscito dimostra quanto sia possibile dare vita a innovativi modelli di partenariato pubblico-pubblico, con l'unico obiettivo del raggiungimento del prevalente interesse pubblico.

È in questo senso, che la percezione del patrimonio pubblico, da parte delle collettività, spinge le amministrazioni a lavorare nella direzione del passaggio da "pubblico" a "collettivo".

È questo il senso dei commons, allorchè si è disponibili a leggere e progettare il patrimonio come tale, in accordo con le convenzioni europee e con quanto le trasformazioni di senso stanno orientando.

Didascalie

Fig. 1: ReVELation. Vele di Scampia, un fotogramma prossimo al cambiamento. L'immagine è stata presentata alla mostra "Metropoli Novissima", a cura di C. Gambardella, per la Fondazione Annali dell'Architettura, ed è stata realizzata da Carmine Piscopo, Daniela Buonanno, Renata Ciannella con Nicola Malpede e Renato Mastrogiovanni.

Fig. 2: Ieri l'esercito oggi i cittadini. Un luogo simbolo di guerra riconvertito a simbolo di pace e restituito alla collettività.

Fig. 3: Il Parco Pubblico di Bagnoli, una immagine di progetto. Foto inserimento di Daniela Buonanno.

Fig. 4: Piazza Plebiscito e i suoi spazi ipogei. Immagine di Daniela Buonanno.

Bibliografia

Andrea Branzi (2006), *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Milano, Skira.

Ugo Mattei (2011), *Beni Comuni. Un manifesto*, Bari, Laterza editore.

Salvatore Settis (2013), *Il paesaggio bene comune*, Napoli, la scuola di Pitagora Editrice.

L'opera d'architettura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Michele Caja

Politecnico di Milano, DABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, professore associato, ICAR 14, michele.caja@polimi.it

Il patrimonio a scala architettonica e urbana coinvolge questioni attuali e controverse: da un lato, legate a questioni di conservazione, valorizzazione, riuso e trasformazione; dall'altro, a quelle di identità, ricostruzione e riproducibilità. Il patrimonio, in questo secondo senso, può essere visto più come un termine di riferimento ideale, prima ancora che come dato di fatto concreto. La revisione critica, introdotta a partire dagli anni '50, dei principi insediativi propugnati dal Moderno – secondo i quali la città sopravvissuta ai danni bellici poteva a piacimento essere cancellata – è nata proprio dalla riscoperta della sua temporalità, intesa come sovrapposizione di distinte soglie e livelli storici, da analizzare con tecniche simili a quelle della stratigrafia archeologica. La dialettica tra vecchio e nuovo intesa come rapporto tra preesistenze, nell'accezione data da Ernesto Nathan Rogers, e progetto si è da qui fondata sul principio di reversibilità del nuovo intervento, mantenuto riconoscibile rispetto al reperto storico, senza alcuna intenzione mimetica. Nella riscoperta delle permanenze formali, Rossi ha d'altra parte mostrato come la forma dei monumenti resista nell'impianto urbano, nonostante le trasformazioni funzionali e volumetriche a cui sono sottoposti nel corso del tempo. Questo ha rivelato come i monumenti della storia non siano congelati all'epoca della loro costruzione, ma come questi siano un'opera in fieri, in grado di modificarsi nel tempo in rapporto al mutare delle esigenze richieste: un teatro romano può divenire una piazza circondata da case medievali o un sistema di compatti isolati, come nel caso di Lucca o Firenze, o un palazzo rinascimentale, come nel caso di Palazzo Orsini a Roma – esempio non a caso impiegato da Giorgio Grassi per legittimare il suo rapporto con l'antico –, senza che la sua forma scompaia all'interno della pianta della città.

Per quanto ancora oggi sottoposto ad interventi di trasformazione, il patrimonio storico è considerato per lo più come manufatto radicato ad un luogo e allo stato attuale in cui si trova, in cui le preesistenze vengono intese come elementi da conservare quali spoglie ed eventualmente integrare all'interno di un nuovo manufatto, che per forme, materiali e dettagli costruttivi deve evidenziare la sua differenza e individualità. Secondo tale accezione in questi interventi di integrazione è teoricamente

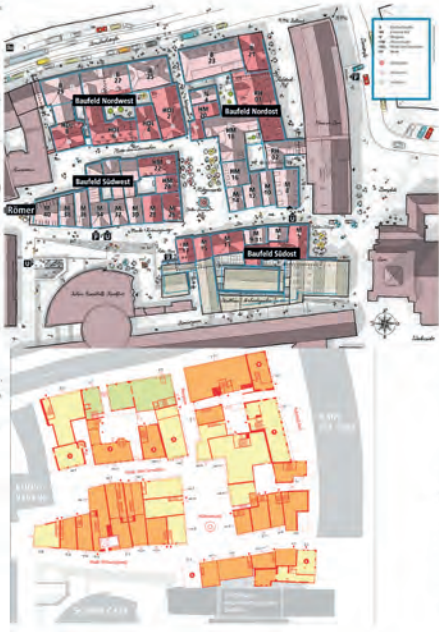
tutto possibile, basta che questi non siano mimetici o che cerchino di riportare la condizione frammentaria dei reperti ad un loro presunto stato compiuto originario. In questo atteggiamento trovano un accordo, per quanto in modi diversi, le posizioni rogersiane delle preesistenze con quelle del restauro critico, teorizzato in Italia da Marco Dezzi Bardeschi. Esiste però un'altra posizione, secondo la quale il reperto storico non è considerato come frammento, ma come parte di un edificio che può essere riportato al suo stato originario. Un monumento antico o un brano di tessuto urbano non solo esistono ancora idealmente nella memoria collettiva, ma concretamente nei documenti storici e nell'iconografia ancora reperibile. In questo senso, attraverso un procedimento di ricostruzione critica, il patrimonio storico sopravvissuto di fatto, per quanto in forma frammentaria, può essere riportato alla sua condizione compiuta grazie alla presenza di documenti in grado di testimoniare la sua immagine storica originaria. Secondo tale visione più idealizzata, il patrimonio sopravvive nel corso del tempo attraverso la documentazione scritta e rilevata dall'iconografia storica o, in caso esistano, attraverso i disegni di progetto. Grazie ai quali, la sua condizione attuale incompleta, manomessa o cancellata – che sia una semplice casa scomparsa, un monumento pubblico o un quartiere urbano – è considerata solo come una fase del suo lungo percorso nel tempo, che può essere ripristinata in forme più o meno fedeli nello stesso luogo. In questo caso subentrano motivi diversi in grado di legittimare tale operazione, spesso radicati alla memoria collettiva degli abitanti di una città in cerca di una loro identità andata perduta nel corso del tempo, piuttosto che alla volontà di auto-rappresentazione sociale e politica. Spesso gli architetti, così come gli artigiani ed artisti coinvolti, subentrano solo successivamente a un dibattito pubblico, che spesso fa uso della partecipazione collettiva come strumento per indagare la reale volontà di una determinata comunità. Oltre ai rischi di impiegare questo procedimento partecipativo in forme ideologiche, con l'intento di trovare il consenso politico, è interessante vedere come questo atteggiamento abbia spesso innescato violente reazioni critiche nel dibattito architettonico, in nome del principio di autenticità e non falsificabilità di un'opera storica. In questa critica si esprime

una visione modernista, secondo la quale tutto è possibile tranne ripristinare il patrimonio storico nelle sue forme originarie. Contro tale idea di autenticità, ancora fortemente legata ad una dialettica antitetica tra vecchio e nuovo, alcuni interventi realizzati recentemente restano esempi più o meno riusciti di un possibile modo di confrontarsi in continuità con l'eredità concreto-fisica del patrimonio storico scomparso. I casi del Dom Römer di Francoforte, del castello di Potsdam e Berlino, piuttosto che degli isolati intorno alla pure ricostruita Frauenkirche di Dresda sono solo alcuni esempi evidenti di questo atteggiamento ricostruzionista. E' certo che dietro tali operazioni vi siano interessi più ampi, in parte legati all'intrattenimento di un turismo globalizzato, appassionato di attrazioni storiche, indipendentemente che siano originali o repliche. Per un certo turismo di massa il centro storico di Venezia o quello di Firenze non è poi tanto diverso da quello ricostruito nel dopoguerra di città come Danzica, Varsavia o Münster, o in casi più recenti come Elbing¹. Inserire una città all'interno delle rotte del turismo culturale internazionale diviene strategico per il rendimento economico di una città e allo stesso tempo amplia il pacchetto da proporre ad un turismo sempre più affamato di mete culturali e storiche. Non è un caso che la città di Francoforte abbia investito tanti soldi e sforzi, secondo un attento e calcolato obiettivo strategico, coinvolgendo un gran numero di studi più o meno rinomati di architettura, per rilanciare la città a livello globale non solo come capitale della finanza mondiale, ma come uno dei nuovi vecchi centri di attrazione turistica nel contesto europeo².

Esiste poi un terzo modo di porsi nei confronti del patrimonio storico, inteso come modello concreto da replicare in altri luoghi, per quanto lontani dal punto di vista culturale e geografico. Anche qui subentrano motivi e interessi diversi, non solo di tipo commerciale, in parte legati a questioni di prestigio culturale e all'istituzione di luoghi simbolici in megalopoli di nuova formazione prive di qualsiasi identità storica. In questo caso il principio dell'imitazione e dell'invenzione di precedenti storici, per lo più mai esistiti, in forma di collage di citazioni storiche riprese da ambiti storici e stilistici lontani nel tempo e spesso estranei al luogo, diviene il fondamento di tali interventi di riuso del patrimonio

Rebuilds are colored red, new buildings are pink, the townhouses gray/blue. The following projects are built/under way for the future quarter:

- Rebuild/Restore (R)**
- R01: Replica of Jander & Müller, Frankfurt am Main, DR info page
 - R02: New build by Kromann Architects, Frankfurt, DR info page
 - R03: New construction by Eckart Negeer, Saarbrücken, DR info page
 - R07: New building by Bensch, Berlin, DR info page
 - R79: New building by Lauer + Jung Architects GmbH, Chemnitz, DR info page
- Rebuild the Lärchenallee (RL)**
- RL01: Replica of the "Old Eastgate" (Benno von Malenkamp), Frankfurt am Main, DR info page
 - RL02: Replica of the "Old Eastgate" (Benno von Malenkamp), Frankfurt am Main, DR info page
 - RL03: Replica of the house "Little Neuenberg" (Benno von Malenkamp), Frankfurt am Main, DR info page
- Green (G)**
- G01: New construction of Van den Malen, architect: Götting, Chemnitz, DR info page
 - G02: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G03: Replica "Zur Lohse", Dornburg, DR info page
 - G04: New construction of Van Ey Architects, Berlin, DR info page
 - G05: Replica "Kaiser-Schlüter", Prof. Hans Kuthof, Berlin, DR info page
 - G06: New construction of Van Ey Architects, Berlin, DR info page
 - G07: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G08: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G09: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G10: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G11: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G12: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G13: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G14: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G15: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G16: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G17: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G18: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G19: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G20: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G21: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G22: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G23: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G24: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G25: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G26: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G27: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G28: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G29: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G30: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G31: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G32: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G33: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G34: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G35: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G36: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G37: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G38: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G39: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G40: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G41: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G42: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G43: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G44: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G45: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G46: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G47: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G48: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G49: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - G50: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
- Market / (Construction) (M)**
- M01: Replica of the "Green Lane" (Benno von Malenkamp), Frankfurt am Main, DR info page
 - M02: New building of three-story architecture, Berlin, DR info page
 - M03: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M04: New construction of architect Tilmann Altmann, Berlin, DR info page
 - M05: New construction of Van Ey Architects, Berlin, DR info page
 - M06: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M07: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M08: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M09: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M10: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M11: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M12: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M13: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M14: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M15: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M16: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M17: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M18: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M19: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M20: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M21: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M22: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M23: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M24: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M25: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M26: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M27: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M28: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M29: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M30: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M31: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M32: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M33: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M34: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M35: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M36: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M37: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M38: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M39: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M40: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M41: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M42: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M43: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M44: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M45: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M46: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M47: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M48: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M49: New building by Götting, Chemnitz, DR info page
 - M50: New building by Götting, Chemnitz, DR info page



DOM RÖMER FRANKFURT

The new DomRömer Quarter will...

- cover an area of 7.000 m² and give 200 people a new home in around 90 apartments
- provide around 30 ground floor premises for catering establishments, craftsmen and trade
- 35 houses are being constructed on the historical city layout with a living attention to detail: 15 reconstructions and 20 new buildings, incorporating typical style elements of Frankfurt's old town, together create a residential area that is typical of an old city centre with a successful mixture of old and new. Around 200 people will make this their new home. As in the past, the quarter will also house little shops, restaurants, premises for local craftsmen and picturesque squares. The new DomRömer Quarter will be a lively residential area and a meeting place for both residents of the city and visitors.
- The new "Stadhans am Markt" will make the quarter even more attractive. It is designed as an event venue and meeting point for all residents. It is built over the Archaeological Garden, providing not only protection but also housing a large and freely accessible exhibition area where these important historical remains are given an excellent presentation.



Colosseo, o al veneziano Convento della Carità ispirato alle forme della domus antica. Più tardi, nel Settecento, il conte Algarotti esportava i palazzi palladiani nelle facciate degli isolati barocchi della Potsdam fridericiana, così come Schinkel trasformava puntualmente il centro di Berlino secondo l'ideale di un Atene sulla Sprea. Non è un caso, quindi, che proprio in questa città Aldo Rossi abbia potuto realizzare un frammento di Palazzo Farnese.

Le analogie che si possono fare non riguardano solo la scultura classica, ma anche, ad esempio, la riproduzione delle opere musicali, in cui ciascuna versione risulta una versione più o meno fedele, a seconda del talento e delle intenzioni del suo interprete, di un partito dato originale. Così, prendendo le difese del Castello di Berlino ricostruito da Franco Stella, Peter Stephan, teorico di architettura della FHP Potsdam, fa riferimento all'analogia con la composizione musicale e la sua natura essenzialmente riproducibile in base all'originale: "Sarebbe sbagliato definire il ripristino del castello di Berlino come una ricostruzione o addirittura una copia. Non si tratta di ripristinare lo stato di fatto precedente alla guerra, ma piuttosto, di riprodurre il suo stato originario. La parola latina *re-producere* significa letteralmente: riproporre, presentare qualcosa nuovamente. Si tratta, semplicemente, di realizzare, per una seconda volta, la grandiosa invenzione di Schlüter. (...) L'architettura concettuale barocca, nella sua pura fase progettuale, è altrettanto insoddisfacente di un dramma o di un brano musicale che non viene rappresentato. Il rifiuto di rendere di nuovo accessibile l'architettura di Schlüter in forma tridimensionale, sarebbe assurdo come negare al pubblico il suono della musica facendo riferimento alla sola partitura. La riproduzione dei castelli di Berlino e Potsdam risulta essere a noi anche più facile della riesecuzione di un brano di musica barocca. In effetti, non solo abbiamo a disposizione il progetto (la partitura) e le conoscenze generali sulle tecniche artigianali dell'epoca (le pratiche musicali storiche), ma anche un'eccellente documentazione dell'opera, sulla base di immagini e documenti d'archivio."⁶ Secondo tale ragionamento, che di per sé non fa una piega, diviene dunque ammissibile riprodurre un monumento o un brano di città, se ben documentato, non solo nello stesso luogo, ma

anche in altri luoghi. Non solo, secondo tale accezione, il monumento, in questo senso, è slegato dal momento storico in cui è sorto, ma anche dal contesto in cui si è insediato. In quanto versione riproducibile, un monumento o un pezzo di città possono sorgere altrove in forme più o meno identiche. Rispetto all'impiego da parte del periodo eroico del Moderno del principio di serialità e riproducibilità prevalentemente applicato all'edilizia residenziale sociale, sulla base di un processo industriale di standardizzazione e tipizzazione fondato sulla nota analogia lecorbuseriana tra casa e macchina e secondo il principio di minimizzazione spaziale (*Existenzminimum*), sembrerebbe oggi possibile riprodurre il patrimonio storico per motivi più complessi, motivato secondo ragioni di tipo simbolico, culturale o altro.

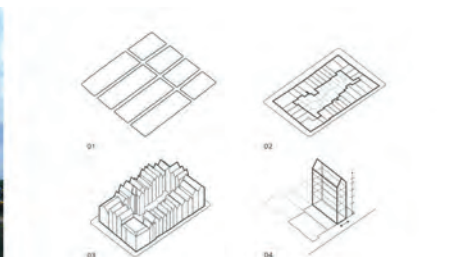
Questo atteggiamento nei confronti del patrimonio ereditato, che non lo considera rispetto all'aura storica che ha conquistato nel corso del tempo, si pone a favore di un'idea di questo secondo il principio razionale di riproducibilità tecnica, oggi più che mai avanzata e sofisticato dal punto di vista delle tecnologie a disposizione. Basti pensare all'uso delle stampanti 3d per la riproduzione degli elementi scultorei del Castello di Berlino (completate a mano da veri scultori, per ridare l'effetto grezzo e irregolare degli originali), o anche delle Guglie del Duomo di Milano, ricostruite come pezzi sostituivi degli originali usurati su progetto del Politecnico di Milano (Dipartimento ABC).

Restano in questi casi aperte inquietanti, per quanto ineludibili, domande. Quali sono e chi li fissa i principi e le linee guida attraverso cui attuare tali processi riproduttivi, in bilico tra copia e reinterpretazione? Quali sono i vincoli sul patrimonio storico, esistono diritti di copyright nei suoi confronti, e se sì, chi ne sono i detentori? Saranno in grado tali processi di appropriazione del patrimonio storico a riprodurre, non solo dal punto di vista formale, l'identità di altri luoghi?

Note

¹ W. Nerdinger, *Costruzione e ricostruzione della continuità storica*, in *Ricostruzione*, «Aión», n. 21, pp. 16-23, 2018.

² P. Sturm, P. Cachola Sturm, *Die immer Neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900* (a cura di), Frankfurt a.M./Berlin, 2018.



³ B. Engel (a cura di), *Historical versus Modern. Identity through Imitation?*, Berlin, 2018.

⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), Torino 1966.

⁵ S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable Classic. The Greek canon and its mutations*, Milano 2015.

⁶ Peter Stephan, *I castelli urbani di Berlino e Potsdam. La ricostruzione dal punto di vista della teoria architettonica*, in A. Burg, M. Caja (a cura di), *POTSDAM&ITALIEN. Perdita e ricostruzione della cultura architettonica*, FHP Potsdam, in corso di pubblicazione.

Didascalie

Fig. 1: Castello di Berlino, Catalogo elementi decorativi (da Berliner Extrablatt, n. 92, sett. 2019).

Fig. 2: Dom Roemer Areal, Francoforte: Flyer con tipologie case (elaborato da: Sara Rigamonti, Daniela Laganà, Martina Camesasca, Diogo Ferreira - Thematic Studio, 2019-20, Prof. M. Caja).

Fig. 3: Dall'alto: Elbing, Old Town, Polonia (dal 1997); Anting New Town, Shanghai (2001-2006); Hallstatt (Austria) / Hallstatt, Bolou (Cina, 2011-2012); Tucson, Mercado District (USA, 2004-2017) (da: Engel, 2018).

Ordinario | Straordinario. Esercizi di ricomposizione dell'esistente nella scuola pubblica

Barbara Coppetti

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, ricercatore universitario tipo B, ICAR 14, barbara.coppetti@polimi.it

Sandra Maglio

Politecnico di Milano, DASTU - Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, assegnista di ricerca, ICAR 14, sandra.maglio@polimi.it

Cosa possiamo considerare oggi come patrimonio? Ha senso includere nel patrimonio pubblico anche edifici ordinari, immobili privi di qualità architettonica o culturale specifica, talvolta addirittura sbagliati, mal progettati, oppure scaduti, come nel caso di alcune strutture prefabbricate? L'oggetto del contributo della ricerca che si presenta fa riferimento al patrimonio scolastico pubblico in Italia e trova le sue ragioni nell'ambito del programma di ricerca Una Scuola Condivisa.

La premessa necessaria è relativa alla considerazione che esso risulti oggi in moltissimi casi, datato, obsoleto e superato dal punto di vista tecnico-impiantistico, prestazionale e strutturale. Riteniamo però sostanziale aprire una riflessione sulla perdita di rispondenza delle strutture scolastiche alle mutate esigenze della contemporaneità.

Tutti gli spazi dell'apprendimento hanno subito radicali trasformazioni. Non è più la biblioteca lo scrigno del sapere e l'enciclopedia oggi, rispetto alla voluminosa Treccani o all'imponente Larousse, è disponibile direttamente sullo smartphone. Ebbene, oltre al degrado fisico di edifici deteriorati dal passare dei decenni si aggiunge l'irruzione delle tecnologie, di internet, del digitale, in luoghi – le scuole pubbliche – ove si fa fatica ad attrezzare e mantenere nel tempo le aule di informatica.

Architettura e pedagogia, animate da una aggiornata antropologia, non possono che lavorare insieme per una radicale revisione delle strutture fisiche ma anche educative e di pensiero, che coinvolgono le scuole pubbliche e, più in generale, gli spazi dell'apprendimento.

In ambito strettamente disciplinare, il tema del patrimonio scolastico pubblico con cui ci troviamo a fare i conti, pone una domanda iniziale: con quali strumenti la progettazione architettonica può trasformare l'esistente e perseguire nuovi valori e aggiornate qualità? Dov'è il limite tra demolizione/ricostruzione ex-novo e rigenerazione/aggiornamento di un edificio in molti casi anonimo e privo di qualità proprie?

Dunque tra conservazione e demolizione dell'esistente si colloca quella vastissima gamma di interventi di progettazione architettonica di rigenerazione e di rinnovamento del patrimonio, che si interfacciano e interagiscono con l'innovazione pedagogica e le componenti sociologiche indispensabili a coinvolgere le fasce sociali più deboli.

Progettare una nuova identità

«C'è, nello spazio, un sentimento che ci avvolge insieme all'anima degli uomini e delle cose.»¹

Nell'eterogeneo panorama contemporaneo, la domanda a cui la progettazione architettonica dovrebbe dare risposta è relativa al rilancio del ruolo della scuola come luogo cardine nella crescita delle future generazioni. Il ruolo identitario dell'istituzione scolastica pubblica ha assunto oggi tratti di criticità in numerose realtà sia consolidate che di margine mentre parallelamente, la realizzazione di nuovi plessi scolastici esito di interessanti concorsi di progettazione, ha dato forma a un'idea di scuola costruita sulle relazioni con gli spazi del quartiere e con i suoi abitanti, connessa con la città e con il contesto urbano.

E' possibile pensare alla scuola come "landmark" riconoscibile nella città, come luogo di relazione per la comunità e punto di riferimento per coloro che abitano il quartiere? Non solo per i ragazzi, i loro genitori e le insegnanti, ma per tutti i cittadini?

Il progetto di architettura deve certamente farsi portatore di un processo di modificazione e di trasformazione capace di dare nuova vita anche a quei luoghi ordinari appunto, in cui l'idea di firmitas, utilitas e venustas vitruviana è stata orientata prevalentemente verso una sola condizione d'uso e di funzionalità a discapito di una complessità articolata tra solidità, bellezza e poeticità dei luoghi dell'abitare.

Se come sosteneva Heidegger riprendendo Hölderlin «poeticamente abita l'uomo su questa terra»² allora è legittimo ripensare e trasformare anche quei luoghi ordinari, privi oggi di un'identità spaziale specifica e privi di riconoscibilità. La necessità del progetto di architettura è riposto nella possibilità di migliorare le condizioni di ciò che esiste e di ciò che rappresenta comunque un luogo emblematico e istituzionale nel panorama urbano.

Lavorare oggi sul patrimonio esistente, come il patrimonio scolastico pubblico implica necessariamente un cambio di paradigma, un ribaltamento delle logiche puramente figurative per poter ripensare gli spazi in relazione ad una didattica e ad un approccio pedagogico differente. Ridisegnare i luoghi dell'apprendimento in modo tale che le potenzialità

del Minore e quelle di tutta la Comunità - intesa come il contesto in cui il Minore vive esperienze tras-formative- siano orientate all'autorealizzazione del sé, significa pensare ad aggiornati contesti/spazi di vita e di benessere.

La qualità degli spazi dell'abitare assume un ruolo attivo sia per la crescita armonica del Minore che per l'efficacia del lavoro dell'insegnante/educatore, favorendo l'espressione delle potenzialità di ciascuno, in accordo col proprio ruolo educativo e sociale.

In questo contesto opera il progetto *Una scuola condivisa, per una cultura della felicità*.³

Esso propone un'ambiziosa collaborazione tra pedagogia e architettura attraverso la sperimentazione di un modello di didattica orientato alla felicità del minore, sul fronte pedagogico, e la realizzazione di puntuali progetti di rinnovamento degli spazi scolastici, sul fronte architettonico. Nel Comune di Rho tre scuole campione che hanno ad oggi aderito al progetto di ricerca, assieme allo spazio Comunità MAST, sede di alcune associazioni che lavorano nel terzo settore nel territorio rhodense, posto nell'edificio degli ex-macelli cittadini. Sia le scuole campione sia lo spazio Mast presentano caratteri architettonico-spaziali molto modesti e numerose criticità dal punto di vista energetico-strutturale oltre che tecnico-impiantistico.

Eppure il presupposto di fondo è quello di ricercare, attraverso un unitario progetto d'architettura, condizioni migliorative dello stato degli immobili e dei luoghi in cui sono collocati. La sfida dell'architettura (al di là di ogni valutazione meramente economica comunque avviata) è in questo caso immaginare una nuova identità per spazi oggi anonimi e ordinari che diventano prezioso e straordinario patrimonio per i cittadini che quotidianamente ne fanno uso.

Ripartendo da una ricognizione di casi studio significativi e da una ricerca tipologica capace di delineare le modalità con cui la scuola ha costruito nel tempo i propri spazi fisici, è possibile riconoscere delle invariati capaci di costruire architetture per abitare e non solo contenitori privi di identità e di qualità?

La ricerca avviata nelle scuole di Rho ha come proposito quello di modi-

ficare attraverso il progetto di ricomposizione dell'esistente l'architettura e il paesaggio di questi luoghi, con l'obiettivo che questi possano diventare punto di riferimento per le comunità locali, non esclusivamente come istituzioni scolastiche ma come veri e propri centri civici in grado di attivare relazioni più ampie, aprendo questi luoghi durante tutto l'arco della giornata senza limitarli al solo orario scolastico. Intervenire dunque sull'innovazione della didattica significa ripensare e rilanciare il ruolo dell'istituzione scolastica in un contesto in cui l'abbandono scolastico minorile ha raggiunto il 12% degli alunni.

Ma significa anche dotare il territorio rhodense di nuovi spazi per attività diurne e serali, coinvolgendo le fasce più deboli in corsi e laboratori immersi in un contesto d'apprendimento fluido. Il modello a cui si fa riferimento è quello di Scuola Aperta e Diffusa, luogo democratico di crescita, teatro di incontri, scambio e arricchimento ove sperimentare relazioni di senso. Attraverso una regia condivisa, inclusiva e partecipata si intende rispondere concretamente alle esigenze di cambiamento date dalla contemporaneità senza venir meno al mandato educativo della scuola. Il confronto con le amministrazioni scolastiche, con insegnanti, con bambini, ragazzi, con i genitori e con tutta la Comunità educante, diventa quindi fondamentale nell'idea profonda che il progetto di architettura debba rispondere ad un principio di necessità reale e debba costruire luoghi riconoscibili per le persone.

Pensando al progetto come strumento critico nell'espressione di un giudizio rispetto al contesto in cui si interviene, sia esso a volte anche contraddittorio e ordinario, l'architettura diventa l'esito di quel « possibile necessario »⁴ di cui parla Vittorio Gregotti, risultato di un percorso individuale ma anche risposta di un'aspirazione collettiva nell'intento di definire un miglioramento della qualità dell'abitare lo spazio.

«Patrimonio dunque non è solo ciò che si eredita ma anche ciò che riusciamo a far diventare tale nel nostro presente, conferendogli valore. E' il complesso di segni di quello che possiamo vedere e che sono portatori di un'intelligenza, è la capacità di costruire narrazioni come luoghi di una mitologia collettiva entro cui ciascuno possa identificarsi.»⁵





Note

- ¹ Ludovico, Quaroni (2019), *I volti della città*, Roma, Edizioni di Comunità.
- ² Martin, Heidegger (1976), “Costruire, abitare, pensare”, in Gianni, Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, trad. it., Milano, Mursia Editore.
- ³ Vincitore del Bando Nuove Generazioni 2017 contro la povertà educativa minorile: CoopeRho e Associazione La Fucina per il radicamento al territorio; Comitato Scientifico: prof. Monica Guerra, prof. Francesca Antonacci Dipartimento di Scienze Umane_Università Bicocca; prof. Barbara Coppetti per il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani_Politecnico di Milano; Università Cattolica del Sacro Cuore per il monitoraggio e la valutazione degli impatti. Con arch. Sandra Maglio Assegnista del Dipartimento di Architettura e Studi Urbani_Politecnico di Milano.
- ⁴ Vittorio, Gregotti (2014), *Il possibile necessario*, Milano, Bompiani.
- ⁵ Carmen, Andriani (2010), “Introduzione”, in Carmen, Andriani (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare*, Roma, Donzelli Editore, pag.XX.

Didascalie

Fig. 1: Georges Bataille, Il labirinto, 1935-36

Fig. 2: BDR Bureau project, Fermi Secondary School, Torino 2016-2019

Existing building _ ph@Francesca Cirilli, refurbishment of a school ph@Simone Bossi, <http://www.bdrbureau.com/portfolio/fermi-secondary-school/>

Bibliografia

- Carmen, Andriani (2010), “Introduzione”, in Carmen, Andriani (a cura di), *Il patrimonio e l'abitare*, Roma, Donzelli Editore.
- Francesca, Antonacci, Monica, Guerra (a cura di) (2018), *Una scuola possibile. Studi ed esperienze intorno al Manifesto Una scuola*, Milano, Franco Angeli.
- Francesca, Antonacci, Monica, Guerra (a cura di) (2016), *Dietro le quinte. Pratica e teorie tra educazione e teatro*, Milano, Franco Angeli
- Vittorio, Gregotti (2014), *Il possibile necessario*, Milano, Bompiani.
- Martin, Heidegger (1951), “Costruire, abitare, pensare”, in Gianni, Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, trad. it.(1976), Milano, Mursia Editore.
- Ludovico, Quaroni (2019), *I volti della città*, Roma, Edizioni di Comunità.
- Beate,Weyland, Alessandra, Galletti (2018) , *Lo Spazio che educa. Generare un'identità pedagogica per gli ambienti dell'infanzia*, Reggio Emilia, Editore Junior Spaggiari.
- Beate,Weyland, Sandy, Attia , Kuno, Prey (2018) , *Progettare scuole insieme. Tra pedagogia, architettura e design*, Milano, Edizioni Guerini.

Upgrading urban design Il Progetto Urbano Strategico e la sfida collettiva della città 4.0

Dario Costi

Università degli Studi di Parma, DIA - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, professore ordinario, ICAR 14, dario.costi@unipr.it

A Parma la riforma dei Piani di studio appena approvata dai Corsi di laurea in Architettura incentrata su temi come Rigenerazione urbana e Sostenibilità, la riflessione sui nuovi doveri del mestiere dell'architetto sempre più orientato ad un lavoro interdisciplinare e collettivo, la definizione di nuove direzioni di lavoro nel contesto territoriale da parte delle città e delle Pubbliche Amministrazioni legate alla crescita di una maggiore consapevolezza etica (e alle collegate esigenze di intervento su temi come ambiente, mobilità, consumi, inquinamento), la ricchezza di contributi che il Dipartimento di Ingegneria e Architettura ha offerto con le molte discipline interessate, sono alcune delle ragioni che hanno suggerito l'attivazione di un Laboratorio sulla città sostenibile della quarta rivoluzione industriale che abbiamo denominato *Smart City 4.0 Sustainable LAB*. Da alcuni anni infatti molti docenti di Architettura, tra loro e con il supporto dei colleghi di ingegneria, hanno iniziato un percorso di integrazione delle tematiche di ricerca condividendo interessi ed esperienze sul comune denominatore della città contemporanea.

Questa dinamica dipartimentale ha trovato una sintesi nella proposta che abbiamo condiviso e che si avvale di una intensa esperienza in ambito disciplinare. Da tempo due linee prevalenti di azione integrate orientano infatti la nostra ricerca applicata: la *Partecipazione* e il *Progetto Urbano Strategico*. Dal 2007 grazie a Parma Urban Center abbiamo attivato un luogo permanente di discussione sulla città che ha prodotto 24 mostre e oltre 180 incontri e occasioni di dibattito nell'ex oratorio di San Quirino, recuperandolo come rovina praticabile e riaprendolo a tutti con le semplici ma decisive forze dei volontari.

In questo ambito il lavoro didattico e di ricerca coordinato di *Parma Città Futura* (2014-2017) è un precedente significativo: ha avviato un percorso di condivisione e di lavoro coordinato che ha visto convergere sul tema della città oltre cinquanta docenti di tutto l'Ateneo che hanno lavorato insieme organizzando e aprendo alla città 10 tavoli di discussione con il coinvolgimento di 66 tra Enti, Associazioni e Istituzioni e 135 partecipanti. La recente presentazione del Libro bianco per la città è stata

così l'occasione per molti dei docenti universitari coinvolti di rilanciare la possibilità di mantenere il network di lavoro che si è coagulato in questa occasione. L'inserimento nel piano di Studi della Laurea Magistrale del Laboratorio di sintesi (per i laureandi in progettazione) dal titolo *Laboratorio di progetto urbano strategico sostenibile* individua nelle tematiche del Laboratorio di ricerca proposto una analoga prospettiva di lavoro didattico su cui formare i futuri architetti.

Il Laboratorio di Ricerca *Smart City 4.0 Sustainable LAB* nasce così a Parma con l'intenzione di riaffermare la centralità del progetto urbano nella sua dimensione strategica come sintesi e luogo di convergenza delle azioni di Rigenerazione urbana per la città contemporanea¹.

Diciamolo con chiarezza.

Oggi il progetto urbano non solo non guida questa trasformazione ma ne è solitamente escluso. Non è, in moltissimi casi, neanche contemplato.

Non dobbiamo nasconderci infatti che le dinamiche di trasformazione della città contemporanea sono sempre meno toccate dalla mano degli architetti e che la progettazione architettonica e urbana è regolarmente lontana dalle dinamiche reali di intervento.

Le Pubbliche Amministrazioni cercano direttamente gli esperti di discipline iperspecialistiche come le varie branche dell'ingegneria dell'informazione per farsi consigliare e realizzare progetti pilota, mentre molti grandi gruppi economici dei settori dell'illuminazione e dell'energia propongono ai Comuni i loro interventi di sistema che prevedono un ammodernamento della dotazioni e la gestione futura della utenze.

In questo scenario di grande incertezza ma anche di grandi potenzialità penso che la Progettazione architettonica e urbana possa assumere nuovamente un ruolo che ha svolto per secoli ma che ha perduto da tempo. Un ruolo che deve essere aggiornato alle sollecitazioni contemporanee e alle innovazioni tecnologiche che oggi dobbiamo integrare e che stiamo invece solo vedendo affermarsi da lontano, in maniera frammentaria e parziale.

La messa a punto del *Progetto Urbano Strategico* che abbiamo affinato a partire da *Parma Città Futura* e l'impegno recente per orientare e governare l'elaborazione di indirizzi di attuazione per la *città della quarta rivoluzione industriale* sono due azioni collegate e conseguenti che intendono recuperare questa mancanza e mettere a disposizione del territorio una visione ampia, culturale e integrata per la sua trasformazione il più possibile consapevole e strategica.

La metodologia del *Progetto Urbano Strategico* (PUS) è strumento di elaborazione di uno scenario architettonico complessivo per la città contemporanea.

La costituzione di un sistema di spazi e parchi pubblici alternativo alla viabilità carrabile esistente come telaio di luoghi per le persone che attraversano e vivono la città e la reinvenzione delle identità urbane trasformate in *idee di città* su cui concentrare sforzi e investimenti sono i due obiettivi principali su cui si concentrano gli studi architettonici e urbani previsti dal PUS. I progetti dimostrativi per un insieme connesso di aree di intervento in cui concentrare funzioni di eccellenza si pongono l'obiettivo di delineare una strategia di intervento coordinata per attuare la Rigenerazione Urbana e rendere la città più attrattiva e competitiva.

Il PUS rappresenta quindi uno strumento aggiuntivo alla pianificazione convenzionale e si basa sulle potenzialità che l'architettura ha di prefigurare uno scenario di trasformazione alle Pubbliche Amministrazioni, alla popolazione, agli stakeholder del territorio, ai possibili finanziatori pubblici e agli investitori privati.

I Casi documentati di Parma Città Futura, per Sorbolo e Mezzani, i lavori in corso per Albareto e per Formigine, le proposte elaborate per Carpi, Andria, Molfetta e Conversano documentano un recente filone di ricerca applicata che coinvolge le discipline interessate alla città al servizio delle Pubbliche Amministrazioni e con interessanti riflessi didattici.

A valle di queste verifiche sperimentali e di una serie di occasioni di confronto come i recenti Master su Rigenerazione Urbana e Smart City e i Corsi di Alta Formazione con i dipendenti pubblici delle regioni Puglia,

Emilia Romagna e Sardegna ho elaborato una metodologia di lavoro per la Rigenerazione Urbana Strategica che sarà presto oggetto di una pubblicazione dedicata.

Da queste esperienze sul campo deriva l'idea di sperimentare un Laboratorio di ricerca più ampio, aperto a tutte le discipline interessate a collaborare sotto la direzione scientifica ed il coordinamento della progettazione architettonica e urbana.

Il Laboratorio sulla Smart City si articola su base regionale ed è di natura trasversale sia per le discipline coinvolte sia per la provenienza dei partecipanti da tutta la Regione Emilia Romagna² (ad oggi 45 gruppi di ricerca e oltre 290 ricercatori che si sono dichiarati disponibili dalle Università di Parma, Modena e Reggio, Bologna e Ferrara). È stato pensato con l'intenzione di dare risposte utili al territorio, riaffermando la centralità del progetto urbano nella sua dimensione strategica come sintesi e luogo di convergenza delle molte discipline interessate e disponibili.

Il Laboratorio si articola su tre livelli: il Comitato scientifico, il network interdisciplinare e interateneo ed il gruppo di lavoro.

Il Comitato scientifico regionale che ad oggi raccoglie i rappresentanti delle migliori competenze riconosciute degli Atenei della Regione e di Lepida, la società pubblica per la infrastrutture digitali, diventerà presto internazionale allargando le adesione ai più interessanti interlocutori che potremo individuare a scala globale.

Il Network della ricerca si amplierà a livello regionale attraverso una call aperta ai docenti dei vari Atenei e costituirà una rete informata delle iniziative che si attiveranno e che potrà interagire con il contesto o dando un contributo puntuale sui progetti pilota che partiranno o proponendone di nuovi.

Il gruppo di lavoro prevede poi un motore di ricerca attivo negli Atenei con il gruppo di dottorandi dedicati a questo tema (con i loro relatori e correlatori) ed altre figure che potranno affiancarsi a loro.

Dal 1 Novembre 2019 dieci dottorandi, borsisti e assegnisti dalle Università dell'Emilia Romagna (Piacenza, Parma, Modena e Reggio Emilia, Bologna e Ferrara) sono al lavoro per ragionare e verificare sul campo





attraverso progetti pilota indirizzi integrati per la città contemporanea intelligente e sostenibile.

La Progettazione architettonica e urbana attraverso la direzione scientifica del Laboratorio di Ricerca e la presenza di due di questi dottorandi assume la responsabilità di guidare questo processo, promuove e orienta il lavoro immaginando che la rigenerazione urbana possa attuarsi facendo collimare molti livelli di ragionamento: possa interpretare la riflessione recente sull'etica urbana come verifica incrociata di discipline come la filosofia e il diritto, possa contemplare le proposte in termini di identità storica e culturale anche nella prospettiva di ragionare in termini di attrattività e di promozione del contesto e comprendere nella propria azione le tecnologie oggi disponibili, a partire da quelle della mobilità automatica e dell'Ingegneria dell'informazione.

Il lavoro, promosso da questi tre livelli della ricerca, verrà orientato su 8 direzioni di lavoro.

La prima riguarda la ricerca universitaria che compirà uno sforzo autenticamente interdisciplinare attivando stabilmente un dialogo tra settori finalizzato a dare risposte alle esigenze della città e ad interpretarne le potenzialità. L'obiettivo di questa direzione è la definizione di una metodologia di intervento per intervenire sulla città contemporanea che verrà elaborato grazie ad applicazioni a casi studio proposte dai Comuni e dagli Enti del territorio.

La seconda riguarda proprio il supporto alle Pubbliche Amministrazioni per l'elaborazione di progetti pilota. I Comuni sono chiamati ad individuare temi emergenti nel loro contesto da studiare come casi studio utili all'elaborazione degli indirizzi. L'esito sarà avere un supporto tecnico-scientifico per la risoluzione delle esigenze urbane da loro individuate e al contempo sostenere l'avvio del Laboratorio di Ricerca attraverso l'attribuzione di borse di studio o assegni di ricerca.

La terza interessa gli Enti e gli stakeholder del territorio che potranno concordare con il Laboratorio temi di loro interesse da affrontare sia per migliorare i loro servizi e le loro attività sia per derivare indirizzi di carattere generale che potranno essere raccolti nella metodologia di intervento. Anche in questo caso l'obiettivo di questa direzione sarà avere

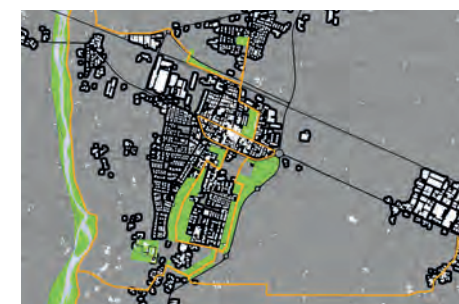
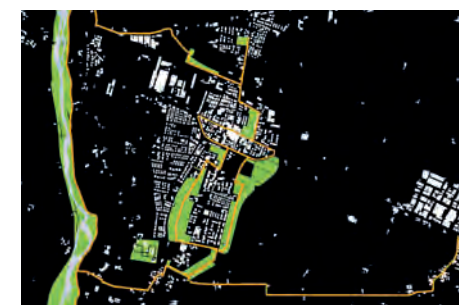
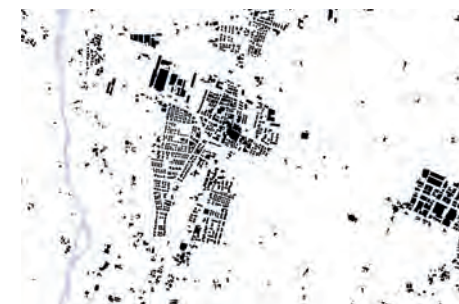
un supporto tecnico-scientifico per innovare le azioni dei soggetti interessati e, al contempo, supportare il Laboratorio di Ricerca.

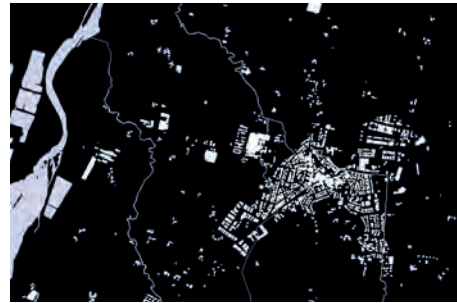
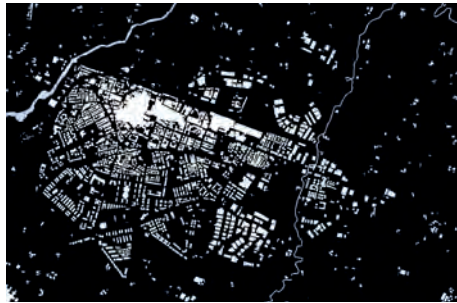
La quarta riguarda la consapevolezza del decisore pubblico sia di natura amministrativa sia tecnica che potrà svolgere un percorso di aggiornamento sulle strategie di intervento per la città contemporanea. Una Scuola di formazione sulla città contemporanea per le Pubbliche Amministrazioni potrà essere strumento prezioso per far crescere la conoscenza sulle tematiche urbane e sostenere il dialogo tra Pubbliche Amministrazioni e Università del territorio.

La quinta intende aprire un dialogo con le Aziende e gli operatori economici attivi nelle città che potranno collegarsi al Laboratorio di ricerca concordando una direzione di lavoro congiunto attraverso azioni come i *ClustER* (tavoli congiunti di ricerca applicata promossi dalla Regione Emilia Romagna). L'esito di questo lavoro sarà la verifica operativa dei temi di ricerca, l'innovazione delle imprese del settore e la messa a disposizione del territorio delle competenze acquisite.

La sesta riguarda l'aggiornamento dei professionisti che potranno ampliare le proprie competenze affiancando il lavoro del Laboratorio di ricerca e partecipando ad un Corso di Alta formazione sulla città contemporanea che potrà essere attivato e collegato alle altre azioni parallele. La partecipazione ai bandi europei sarà un obiettivo del gruppo di lavoro che provvederà a federare Università, Comuni, Enti, Aziende, Lepida in un network organizzato per competere e dialogare a livello internazionale e costituirà la settima direzione di lavoro attivando una sinergia di sistema tra i vari soggetti istituzionali, ottenere fondi, stabilizzare il lavoro del Laboratorio di ricerca, radicarlo nel territorio e aprirlo a rapporti internazionali.

L'ottava ed ultima direzione di lavoro riguarda la documentazione e divulgazione scientifica che verranno affiancate da programmi dedicati di *Partecipazione* e sensibilizzazione delle comunità insediate. In collaborazione con gli *Urban Center* e i *Laboratori urbani* della Regione Emilia Romagna delle città verranno avviate azioni coordinate di discussione pubblica del lavoro di ricerca applicata sui casi studio nelle varie fasi di elaborazione.





Note

¹ Il Laboratorio di Ricerca viene fondato a Parma nel Dicembre del 2017 da 10 docenti di Architettura e Ingegneria e presentato nella sua configurazione ampliata al coinvolgimento dei ricercatori di Parma il 26 Marzo del 2018.

² Il protocollo d'intesa tra Università di Parma, Regione Emilia Romagna e Lepida per il Progetto triennale per l'ampliamento del Laboratorio di ricerca e la costruzione di un Centro di Ricerca e di formazione sulla città contemporanea intelligente e sostenibile nell'ambito del Laboratorio di Ricerca Smart City 4.0 Sustainable LAB è stato approvato il 20 Maggio 2019

Didascalie

- 1 Parma Città Futura, Masterplan e disegno degli spazi pubblici
- 2 Parma Città Futura, Progetto Petiot / Tardini per il quadrante Sud Est
- 3-4 Lo studio dei vuoti urbani per la ricerca di Sassuolo, Sant'Ilario d'Enza, Fidenza e Collecchio attraverso 4 livelli di lettura e interpretazione della città

Pieni e vuoti: la città costruita

Vuoti e pieni: la città del suolo libero e le potenzialità degli spazi intermedi

La nuova strategia di mobilità lenta e le trame di fruizione ciclopedonale

L'integrazione dolce possibile tra città, infrastruttura e campagna

Bibliografia

D. COSTI (2018), "Architettura per la città 4.0. Ricerca per immagini" in G. BERTELLI (a cura di), *Paesaggi fragili*, Roma, Aracne Editrice.

D. COSTI (2018), *Lungo l'argine maestro, Il Progetto Urbano Strategico per I paesaggi della golena del Po a Mezzani*, Collana Strumenti n. 9, Parma, MUP Editore.

D. COSTI (2016), "Limiti della democrazia e spazio del progetto (urbano strategico)", in G. R. CELLINI (a cura di), *La domanda di architettura. Le risposte del progetto*. Atti del VI Forum ProArch – Roma 29-30 settembre 2017, Architettura documenti e ricerche, Collana della Associazione ProArch Associazione nazionale dei docenti di progettazione architettonica ICAR 14-15-16.

D. COSTI (2018), *Sorbolo Edu City. Il Progetto Urbano Strategico partecipato per la città dei corretti stili di vita*, Collana Strumenti n. 8, Parma, MUP Editore.

D. COSTI (2017), "Progetto per la città 4.0" in I. CORTESI e V. CAPPIELLO (a cura di), *Il progetto al centro*, Siracusa, LetteraVentidue.

D. COSTI (2016), *Parma Città Futura. Volume I. Il progetto urbano strategico per una idea di città, vol. 1*, Collana Strumenti n. 5, Parma, MUP Editore.

D. COSTI (2016), "Per un laboratorio permanente di progettazione urbana strategica", in *DOMUS La città dell'uomo*, vol. 1007, novembre 2016 pp. 16-19, pubblicato in edizione cinese/inglese anche in *DOMUS Great Cina*, n° 117, aprile 2017 pp. 32-35.

Interdisciplinarietà e autonomia

Alberto Cuomo

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC - Dipartimento di architettura, professore emerito, ICAR 14, alcuomo@hotmail.com

Il tema del progetto quale luogo di intersezione di saperi diversi si incrocia necessariamente con la questione dell'autonomia disciplinare, ovvero con quella della relazione tra i sistemi di conoscenza che attraversano il progettare e la specificità dei processi di formalizzazione. È noto come nel dopoguerra l'impegno nella ricostruzione conduca l'architettura a perseguire la “continuità” con i principi sociali e i metodi che avevano animato il cosiddetto “movimento moderno”, sebbene questo, nelle diverse esperienze, avesse già manifestato l'incapacità di offrire i propri disegni al mondo. Lo sviluppo scientifico e tecnologico, l'espansione urbana con la complessità dei temi che la investono e la riscoperta delle tradizioni costruttive, determinano però, con la critica al funzionalismo, l'abbandono delle visioni moderniste per un approccio plurale al progetto, da redigere nel concorso di specialismi diversi coordinati dall'architetto. Negli anni sessanta si fa strada pertanto l'idea di poter preordinare i dati, le informazioni, le istruzioni, le risorse, le materie, le conoscenze da immettere nel processo progettuale prevedendo e controllando le relative connessioni. Gli architetti iniziano a guardare per questo alle teorie computazionali e non è raro trovare sullo scaffale del progettista i libri di Wiener sulla cibernetica o la rivista dell'IRI fondata nel 1953 da Leonardo Sinigaglia, «Civiltà delle Macchine», che si prefigge il dialogo tra le discipline umanistiche e quelle tecnico-scientifiche.

Nelle facoltà di Architettura si diffonde il testo di Christopher Alexander, del 1964, dal titolo “Note sulla sintesi della forma” che, dedicandosi alla metodologia dell'urbanistica, nell'aspirazione a ricercare una continuità tra forma architettonica e forma urbana e nella razionalizzazione dei nessi funzionali, introduce, attraverso l'uso del calcolo combinatorio, anche l'interazione tra specialismi diversi al fine di offrire risposte alla complessità che coinvolge tanto la trasformazione della città che la realizzazione di un “bricco da thé”, da non affidare alla “intuizione” del progettista-artista quanto alla ottimizzazione delle relazioni tra i diversi componenti, materiali e immateriali, convergenti nell'attività progettuale. Il testo dell'Alexander, non a caso pubblicato in una collana diretta da Giancarlo De Carlo, riconosce i beneficiari della città,

del quartiere, dell'edificio, tra i componenti del progetto e delle sue modificazioni, precludendo ai metodi attuali dell'open source che utilizzano il computer, ovvero i programmi informatizzati e gli interventi a distanza che esso consente. Sono gli anni dell'arte programmata e della teoria dell'opera aperta proposta da Umberto Eco che promuovono l'interruzione della forma, secondo i modi dell'avanguardia, e l'esposizione del congegnarsi dell'opera al fine della partecipazione attiva dei fruitori o, secondo i propositi del "gruppo 63", o della "neo-avanguardia", al fine di innescare una presa di possesso popolare dei linguaggi, mediante opere rivolte a interagire con il pubblico, come è per i giochi di Enzo Mari o il "Il gioco dell'oca" di Edoardo Sanguineti. Ed è indicativo del modo di interpretare l'oggetto architettonico come dispositivo in cui si compongono agenti differenti che Vittorio Gregotti, l'unico architetto interno al "gruppo 63", leggendo la "cosa" architettura in chiave fenomenologica (Merleau Ponty), ne *Il territorio dell'architettura* (1966), si soffermi sui singoli "materiali", concreti e culturali, la geografia, il paesaggio, la storia, la razionalità, le funzioni, il tipo, la produzione edilizia, che concorrono alla sua identificazione e realizzazione, messi in parentesi nella loro singolarità e, pertanto, propri anche a discipline e conoscenze diverse. Gregotti dà corso al suo volume interrogandosi sulla "autonomia del fare progettuale", inteso questo come un operare con proprie regole sedimentate nel corso della storia, distinto dalla messa in opera costruttiva. Una autonomia che, da un lato, si esercita nell'attivazione di procedure progettuali sempre più stringenti rispetto alle previsioni realizzative del progettato, regolate quindi da metodologie scientifiche che includano l'interazione delle diverse competenze messe in gioco, secondo l'illustrazione di alcune matrici computerizzate di un progetto di Alexander, e dall'altro in un agire, a sua volta scientifico, che non rinunci all'invenzione intuitiva, artistica, accesa, nel riferimento allo strutturalismo e alla linguistica, dalla conoscenza delle relazioni storicizzate tra forme, significanti, e significati (usi, funzioni, valori sociali). La doppia posizione di cui narra Gregotti appare adeguarsi all'oscillare del pendolo di Eco tra la filosofia analitica, la sua attenzione alla concreta pratica del dire da sotto-

porre ad analisi logico-scientifiche, e lo strutturalismo con le indagini sui modi formali dei linguaggi in cui si rivela l'anima, l'organizzazione sociale e lo strutturarsi dei poteri. Ed è a questo secondo modo di interpretare l'autonomia dell'architettura che sembra richiamarsi Aldo Rossi allorché, nel 1966, pubblica *L'architettura della città*. Anche qui l'architettura è definita scienza, e tuttavia Rossi assimila il savant, chi scientificamente riconosce e traccia le regole della sua costruzione e della costruzione urbana cui è inestricabilmente connessa, all'artista che le reinventa di volta in volta in presenza dei modi complessi con cui la città si propone alla sua analisi e al suo intervento, tanto più che essa, seguendo Levi Strauss, «ha in comune con l'opera d'arte il fatto di nascere dalla vita incosciente», collettiva invece che individuale, essendo "oggetto di natura e soggetto di cultura». Non solo, ma per lui, oltre ogni interdisciplinarietà, è la "forma", gli specifici modi del suo allestimento tra norme storicizzate e invenzione, a sintetizzare i valori, storici, economici, sociali, conoscitivi, estetici, oltre agli elementi che concorrono alla sua definizione, qual è ad esempio il "tipo", fondamento dell'architettura costituitosi «secondo delle necessità e secondo delle aspirazioni alla bellezza». Con una sorta di capriola, Rossi capovolge il tratto "analitico", positivista, della sua analisi, rivolta a rilevare scientificamente i "fatti" urbani, i modi concreti in cui l'uso trasforma la città e i suoi elementi singolari, in una modalità strutturalista propensa ad analizzare il linguaggio nella sua autonomia significativa e, in definitiva, dall'interno dello stesso linguaggio, in un modo di intendere l'architettura, secondo l'espressione di Dino Formaggio per l'arte, come "architettura dell'architettura" o, secondo la sua stessa definizione "architettura analoga" per la "città analoga".

L'idea dell'autonomia dell'architettura in Rossi non implica un isolamento dell'architetto nella torre d'avorio della sua ricerca ma possiede altresì un portato politico nella considerazione che essa deve trovare in sé stessa l'impegno con la storia offrendo, come era stato per Boullée o Le Corbusier, da un lato, disegni alternativi a quelli della classe dominante nella costruzione della città e, dall'altro, con l'uso di norme e forme razionali, una possibile alfabetizzazione dei cittadini ai

fini della loro appropriazione dei luoghi.

Ezio Bonfanti, nel 1969, con il saggio *Autonomia dell'architettura*, riprende sulla rivista «Controspazio» il tema posto da Rossi, riferendolo generalmente all'arte, alla sua capacità liberatoria, oppressa per chi si dedica al progetto architettonico cui viene sottratto il suo oggetto specifico, «la città: sia nella possibilità del suo controllo generale e sintetico, nell'urbanistica, sia in quella della sua costituzione additiva - quando l'architettura è sistematicamente sommersa dalla speculazione», sì che la professione di autonomia per l'architetto sia, fuori da valori ideologici, un concreto modo «d'invocare la liberazione della città all'architettura». Risuonano in Bonfanti i concetti posti da Luciano Anceschi nel testo del 1936 *Autonomia e eteronomia dell'arte* acquistato, come annota Marco Biraghi, proprio nel 1969. L'anno del saggio di Anceschi è cruciale per la riflessione sull'arte essendo lo stesso di quello di Benjamin sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* e de *La poesia*, di Croce, in parte revisionistico rispetto alle posizioni estetiche professate all'inizio del secolo.

La riflessione dell'Ancheschi è, oltretutto, negli anni sessanta-settanta, molto attuale (v. *Intenzioni* 1976) in quanto propria alle posizioni dei "neoavanguardisti", rivolti a costruire dall'interno dei linguaggi la contestazione politica all'establishment culturale, sociale ed economico, essendo il "gruppo 63" costituito in gran parte dai poeti e dagli scrittori partecipi dell'antologia de *I Novissimi*, cresciuti all'ombra de «Il Verri», la rivista fondata e diretta dall'estetologo milanese. Se il testo di Benjamin è del tutto critico rispetto all'*art pour l'art*, per indicare all'attività artistica il necessario impegno politico, il saggio dell'Ancheschi, che ne segna la recisione con l'estetica crociana, indica nell'autonomia dell'arte il necessario polo dialettico dell'eteronomia, onde non cadere nel "dogmatismo" della poesia pura (idealismo) o in quello opposto della perdita del carattere estetico (realismo), potendosi riconoscere l'arte, attraverso gli esempi diversi analizzati nel testo, proprio in una autonomia in sé eteronoma affermata in un frangente storico in cui «una volontà di difesa contro l'indiscrezione di una politica invadente dava forza morale ad un principio che la realtà dell'arte esprimeva

da se stessa per se stessa». Lo stesso Croce, in quell'anno, pur nel ribadire come l'arte sia pura e, autonoma, manifestazione dello spirito, priva quindi di altre dimensioni se non quella estetica, nel rilevarne la storicità, la intende infine comunque espressione legata alle condizioni sociali e alle conoscenze del tempo.

Gregotti, Rossi, Patetta sono allievi di Rogers, partecipi della rivista «Casabella continuità» dove scrive il filosofo Enzo Paci, come Anceschi allievo di Banfi e del suo "razionalismo critico" interpretato nella coniugazione del pragmatismo di Dewey con la fenomenologia di Husserl. Se pertanto Croce, nell'interesse per le esperienze artistiche post-classiche, fa emergere una latente critica alla concezione hegeliana dell'arte, rivelando, si direbbe, un idealismo di marca schellingiana, è Enzo Paci che, nel 1958, dedica l'intero numero 48 della sua rivista «Aut aut» a Schelling. Ed è in questo autore che si chiarisce la relazione tra il complesso delle conoscenze di un'epoca e il proprio dell'arte, o dell'architettura. Differentemente da Hegel, per Schelling l'assoluto non si realizza dialetticamente e progressivamente nella storia, essendo tutta la storia, dei fatti e del sapere, in esso compresa, sì che l'arte postclassica, moderna, pure caratterizzata dalla perdita della sua flagrante esposizione, invece che manifestare il decadimento romantico nelle affezioni della singolarità, come è nella teorizzazione hegeliana, si produce quale gesto attivo, ambito del *divenire*, della evocazione e dell'avvento, ancora, dell'infinito nelle sue forme finite, estrinsecazione della libertà del soggetto rivolto a rendere lo spirito attraverso ed oltre la coltre delle limitate conoscenze del mondo. E qui la superiorità dell'arte rispetto ad ogni modo conoscitivo, nella misura in cui, se i diversi saperi sono sempre delimitati nei loro concetti, l'arte, quella moderna, l'architettura, traspropria le stesse acquisizioni del conoscere verso il pieno manifestarsi dell'infinito, essendo il suo proprio, al contrario che in Hegel, il quale ne legge la perdita dell'ideale ed il rendersi ai particolarismi soggettivi, nella capacità di far emergere nel particolare, delle stesse affezioni del soggetto e delle cognizioni scientifiche e filosofiche offerte dall'epoca, lo spirito, in un primato che, fondato sulla libertà dell'artista, invoglia alla libertà dell'intera umanità la quale,

oltre le conoscenze settoriali delle scienze, fonda su queste, proprio attraverso essa, una nuova mitologia che la interpreti riconducendola al luogo iniziale del farsi del mondo, al Principio unitario indifferente ad ogni particolarità e di esse comprensivo. Se si elide il senso metafisico che Schelling offre all'assoluto interpretandolo quale spirito del tempo può dirsi si manifesti una concezione dell'arte che la intende sintesi in cui si rende ogni particolare ed ogni delimitata conoscenza dell'epoca e, nel caso dell'architettura, le stesse acquisizioni conoscitive che concorrono alla sua formalizzazione, così come è nell'insistenza di Patetta sull'architettura quale arte, mediata forse dalla fenomenologia di Paci e Anceschi e dal loro ricorso all'idealismo schellinghiano.

Per quanto il dibattito tra i modi specifici del comporre e le conoscenze altre che vi concorrono sia distante nel tempo, è significativo che diversi autori, tra cui Eisenman e Aureli, abbiano posto, di recente, il tema dell'autonomia. Naturalmente il fronte tra autonomia ed eteronomia rispetto al passato appare spostato in presenza del controllo informatizzato del progetto. Vale a dire che gli specialismi, anche quelli che intervengono nel fare progettuale, il calcolo statico, la chimica-fisica dei materiali, gli aspetti economici, sono giunti a un livello di elaborazione talmente sofisticato da determinare decisioni complesse trattabili spesso solo attraverso l'uso delle combinatorie informatizzate, tanto da potersi dire che, in ultima istanza, sia la macchina più che l'architetto l'artefice della sintesi di ogni input progettuale e dell'intersezione dei saperi che concorrono alla definizione formale, relegando il progettista, come ha rilevato Rem Koolhaas, ad un ruolo accessorio, quasi pleonastico.

Sul carattere impositivo della tecnica contemporanea ha scritto da tempo Martin Heidegger ritenendo che sia nella poesia, nell'arte, custodita la "salvezza" o, secondo Pierre Levy, pure fautore dell'intelligenza collettiva promossa dall'informatica, la possibilità di interpretarla in termini liberatori e non coercitivi. In questo senso l'architettura potrebbe riscattarsi dall'ulteriore servaggio della tecnica che le impone le forme tratte dalle diverse combinazioni parametriche riscoprendo il suo storico senso di ars, res aedificatoria, oltre le astratte teorizzazioni sul

"progetto come ricerca".

Il cantiere, la costruzione concreta di un manufatto, appartengono al progetto ed è il campo reale della sua sperimentazione nelle relazioni con altre competenze e discipline. L'aver escluso, in Italia, i docenti di progettazione architettonica dalla pratica della costruzione ha determinato un grave gap nella stessa conoscenza dei dispositivi progettuali e, probabilmente, è anche nella rivendicazione di un ritorno al cantiere che si pone la problematica che qui si affronta..

Prolegomeni al progetto d'architettura per non vedenti

Sebastiano D'Urso

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, ricercatore universitario, ICAR 14, sdurso@dau.unict

Grazia Maria Nicolosi

Università degli Studi di Catania, DICAR - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, dottoranda, ICAR 14, nicolosi Grazia@unict.it

La città e il paesaggio in generale come anche l'architettura non sono sempre alla portata di tutti. Esistono ampie porzioni di società che non sono considerate come possibili beneficiarie del progetto d'architettura sia alla scala dell'edificio che a quella urbana e paesaggistica. Infatti l'architettura pensata solo come esperienza visuale si preclude ai ciechi e anche a certi ipovedenti. La riduzione del paesaggio, della città e soprattutto dell'architettura che li compone a mera esperienza visuale corrisponde a una visione semplificata del progetto. Che questo accada per mere ragioni scientifiche, così come negli studi condotti nell'ambito delle scienze neurologiche, non significa però che le strutture cerebrali lavorino in maniera separata e non interagiscano tra di loro¹. Il riduzionismo scientifico delle neuroscienze è strumentale alla comprensione del funzionamento del cervello umano mentre la percezione della realtà resta complessa e integrata. Il rapporto tra la percezione della realtà e la realtà stessa è stato ed è ancora motivo di studio e di posizioni culturali: dal purovisibilismo alla psicologia della Gestalt si è sempre considerata la vista come senso dominante sia nella percezione che nella creazione della realtà, in particolare di quella artistica. Autori come Arnhem e Marangoni, più o meno negli stessi anni a metà del XX secolo, scrivono le loro teorie in merito al dominio del senso della vista nella percezione dell'opera d'arte. Ciò nonostante, va considerato anche che, per usare le stesse parole di Gillo Dorfles, «non è l'organo di senso a determinare e condizionare la sensibilità artistica dell'individuo o la sua capacità creativa, ma tutto l'insieme della sua personalità globale»². Nel caso particolare dell'architettura il fatto artistico è fortemente legato allo spazio creato per le attività dell'uomo che ne è, allo stesso tempo, artefice e misura. Secondo l'interpretazione spaziale dell'architettura indicata da Bruno Zevi è infatti l'uomo che crea e percepisce lo spazio a partire dalla geometria, per la quale bastano le tre dimensioni euclidee, mentre in termini psicologici oltre alla dimensione temporale andrebbero aggiunte n altre grandezze sensoriali e culturali. Pertanto abbracciare la complessità del progetto d'architettura impone l'abbandono di un approccio solipsistico o al massimo endogamico a favore di un orientamento dialogico che includa altri saperi e altre conoscenze.

La sociologia per esempio gioca un ruolo di basilare importanza nella comprensione dello spazio, che autori come Georg Simmel definiscono dell'interazione umana, che avviene sempre attraverso i sensi. Tuttavia anche dall'ottica sociologica la vista³, rispetto agli altri sensi, sembra dominare nello spazio delle interazioni umane. Questo dominio però non è assoluto e si riconosce che assieme all'udito anche gli altri sensi⁴ concorrono a stabilire quelle relazioni che fanno di uno spazio geometrico un luogo caratterizzato da un'atmosfera e in cui possano abitare le emozioni. Quest'ultimo giro di parole introduce due termini – atmosfera ed emozioni – che interessano tutti i sensi. In architettura a chiedersi se le emozioni hanno una forma è stato Richard Neutra che si è interessato, per lo meno in termini speculativi, di contemplare per intero l'esperienza sensoriale⁵. Quindi l'architettura è vista sì come un fenomeno visivo ma anche acustico, tattile, soggetto alla forza gravitazionale, energetico, olfattivo, gustativo, emotivo, ovvero polisensoriale.

Per Peter Zumthor uno spazio architettonico è di qualità quando racchiude in sé quell'atmosfera che riesce a coinvolgere emotivamente. Zumthor detta nove prolegomeni alla progettazione che sono da guida alla creazione dell'atmosfera⁶.

Entrambi questi architetti sono consapevoli che l'architettura quando interessa alla stessa maniera tutti i sensi può soddisfare la società sia sul campo sociale che poetico.

Nel padiglione svizzero di Hannover realizzato in occasione dell'Expo del 2000, Zumthor evoca le immagini e i ricordi della propria infanzia facendo 'respirare' la qualità mutevole del legno e facendone sentire il suono. Nel progetto della cappella di Bruder Klaus invece lavora per contrasti. L'odore di legno bruciato è confermato dalla ruvidezza e rotondità delle cavità lasciate in negativo dai pali di legno abilmente arsi. Garantendo un approccio multidisciplinare in entrambi i progetti vista, tattilità, odore ed espressione acustica contribuiscono alla creazione dell'immagine da evocare. Percorrendo uno dei possibili sentieri tracciati all'interno del bosco di bambù del Parc de la Villette di Parigi il visitatore, a un certo punto, si ritrova immerso all'interno di un'oasi sonora: Le Cylindre Sonore di Bernhard Leitner. Posta a un livello inferiore rispetto

alla quota principale del parco, la forma concava di una doppia parete cilindrica, creando una cassa di risonanza, porta il fruitore a fermarsi, ascoltare e contemplare i suoni - delle voci provenienti dai tre altoparlanti sapientemente posizionati, dell'acqua che scorre tra le colonne, del silenzio - prima di continuare il proprio percorso. Luigi Bandini Buti si è occupato invece in modo diverso della percezione sensoriale nel design per tutti⁷, che ha declinato, insieme a Giulio Ceppi e Andrea Stella, nel progetto per l'Autogrill di Villorosi est a partire dalla considerazione che ogni individuo è una singolarità e pertanto è errato progettare pensando che le persone si comportino in maniera standard. Il design per tutti tende quindi a soddisfare le esigenze di tutti e non a standardizzarle. La multisensorialità può scaturire o dalla sensibilità dei progettisti, come nel caso degli architetti Zumthor e Leitner o da un approccio multidisciplinare, come nel caso dell'ergonomo Buti, dell'architetto Ceppi e del cittadino Stella, costretto da un incidente su una sedia a rotelle. Tuttavia, nel progetto multisensoriale l'approccio multidisciplinare può essere superato da quello transdisciplinare, che vede i differenti saperi mettersi in discussione non limitandosi solo a dare il loro contributo ma aprendosi a cambiare le proprie posizioni scientifico-culturali in funzione di quelle degli altri.

Una recente esperienza progettuale, condotta con la Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti (UICI) di Catania all'interno del corso di architettura e composizione architettonica II del quarto anno di ingegneria edile-architettura, ha imposto un approccio multisensoriale al progetto d'architettura.

La richiesta è stata quella di progettare un centro divertimenti per ciechi e ipovedenti ma aperto a tutti, ovvero ad accompagnatori, familiari e a chiunque altro volesse passare del tempo divertendosi giocando a contatto con la natura e con l'arte. Per poter svolgere al meglio il compito concordato con l'UICI si è intrapreso un intenso confronto con la presidente dell'associazione – una pianista e maestra di pianoforte non vedente – e con diversi assistenti, portatori differenti di bisogni e necessità inedite per noi. Dopo una prima conoscenza delle esigenze da dover affrontare e data la loro peculiarità, si è deciso di raffrontarsi con sape-

ri che lavorano più con gli altri sensi che con la vista. Il compositore-ricercatore che si occupa di analizzare i paesaggi sonori dell'ambiente che ci circonda così come il botanico attento agli odori e ai sapori della natura sono diventati guide per il progetto. Alla stessa maniera un importante contributo in termini di sensibilità alla multisensorialità è venuto dal mondo dell'arte e del design.

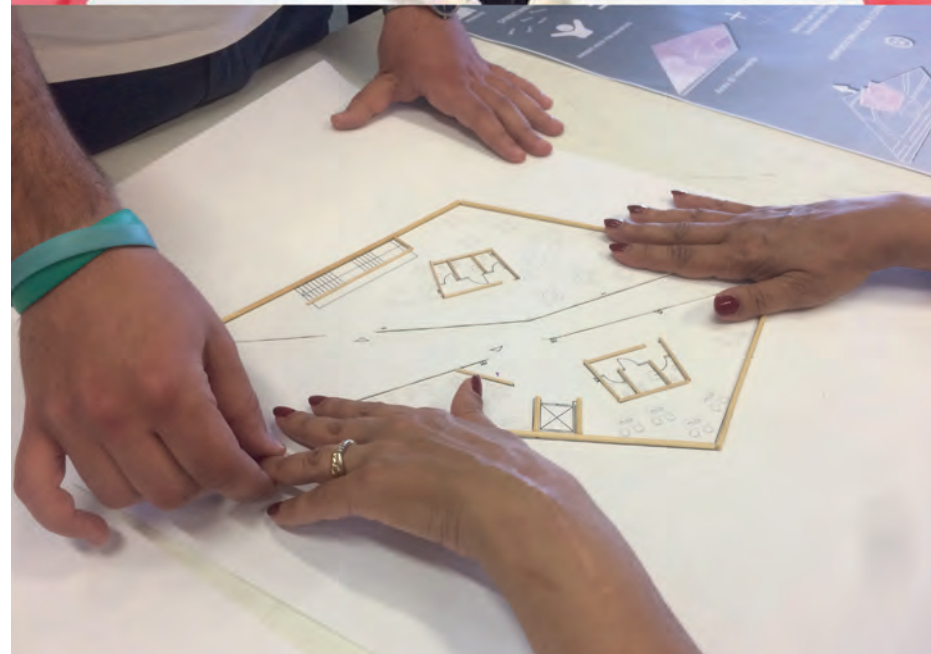
L'incipit alla progettazione è stato dato da Mauro Marcantoni, presidente nazionale della UICI, che fa notare come «un cieco può insegnare a guardare la realtà con occhi nuovi, a instaurare un rapporto più sano e armonioso con gli altri sensi, a svelare il vero significato delle cose allontanandosi dalle retrovie di un mondo presidiato quasi ossessivamente dalla rappresentazione»⁸.

Il confronto diretto con un cieco ha però fatto la vera differenza sia in termini di pregiudizi che di conoscenza. Tre importanti lezioni sono state date durante gli incontri con i componenti della UICI di Catania.

La prima lezione è stata data dalla presidente dell'UICI che ha dimostrato come un cieco possa 'sentire' lo spazio con la facoltà dell'ecolocalizzazione, che consente di percepire lo spazio grazie all'effetto di ritorno dei suoni che rimbalzano sugli oggetti. La presidente, accompagnata a braccetto da un allievo, ha misurato l'aula in cui si svolgeva la lezione, a lei prima sconosciuta, con il solo ausilio del suono della voce e dei passi. Da qui l'idea di coinvolgere un esperto di suoni con il quale abbiamo imparato a riconoscere i principali segnali del paesaggio sonoro dentro cui siamo immersi. Tutti insieme si è fatta una attenta passeggiata sonora in silenzio percorrendo il campus universitario e registrando i suoni con un microfono ad alta fedeltà. L'ascolto della registrazione in aula ha rilevato e rivelato una infinità di suoni di carattere e di natura diversa che non si era percepita durante la passeggiata.

La seconda lezione dataci sempre dalla presidente è la confessione di avere come obiettivo di raggiungere il massimo grado di autonomia rendendo ottimale il rapporto tra le caratteristiche del proprio limite e quelle delle barriere dell'ambiente. La sorpresa di scoprire che anche un cieco può guidare un'automobile ha ridotto molte distanze pregiudiziali.

La terza lezione è quella dell'accompagnatore che vorrebbe svolgere





un ruolo più attivo e interattivo nel rapporto con l'accompagnato.

Gli incontri-lezioni con il compositore e con il botanico hanno svelato con il primo, gli orizzonti sensoriali che solo un'educazione all'ascolto può dare e con il secondo, la dimensione dinamica del progettare con componenti vivi.

Ognuna di queste lezioni ha guidato e informato il progetto svolto dagli allievi che hanno risposto con soluzioni multisensoriali sin dalla rappresentazione delle idee. I progetti sono stati quindi pensati e anche rappresentati per essere percepiti con tutti i sensi. Così i modellini di studio sono stati realizzati per essere toccati, odorati e anche mangiati. Alla stessa maniera i disegni hanno conquistato la terza dimensione reale con bassorilievi o incisioni facili da percorrere con le mani. Resta il limite delle convenzioni della rappresentazione che può essere superato con un maggiore dialogo con le relative discipline. Le discipline della rappresentazione in questo senso si sono aperte alle nuove tecnologie che consentono anche ai non esperti di comprendere lo spazio. Le nuove tecnologie – dalla realtà virtuale a quella aumentata – però prediligono sempre il senso della vista. La criticità emersa può diventare un orizzonte multidisciplinare di ricerca.

Nei progetti gli spazi sono stati misurati e organizzati in funzione della percezione sensoriale totale dei fruitori che nel caso di mancanza, temporanea o permanente, di uno dei sensi potranno sempre ricorrere ai rimanenti. Si è compresa quindi l'importanza della ridondanza. Ogni informazione è stata infatti tradotta in modo da essere acquisita con il numero maggiore di sensi possibile.

Infine gli utili scambi di esperienza tra il mondo dell'arte, i rappresentanti della UICI e gli allievi si sono concretizzati in una performance multisensoriale per l'edizione 2019 del rito della luce della Fiumara d'arte di Antonio Presti che ha avuto per tema *l'eresia della bellezza*.

La prova che il percorso intrapreso può portare a risultati sempre più accurati e multidisciplinari l'ha data la verifica finale con la presidente della UICI, che ha messo in evidenza insieme agli esiti positivi anche i limiti ancora da superare e le barriere da abbattere. Tra questi ultimi, i limiti della rappresentazione tecnica, la difficoltà di saper ascoltare e saper

comunicare e non ultime le barriere al cambio di paradigma culturale rispetto al concetto di normalità e di disabilità. La disabilità infatti non è solo una condizione di coloro che presentano menomazioni fisiche, mentali, intellettive o sensoriali durature ma dipende dalla interazione tra le persone, tutte, e le barriere ambientali che impediscono la loro partecipazione piena ed effettiva nella società in condizioni di uguaglianza. Questi limiti possono essere superati con una maggiore sensibilizzazione e cultura che si può costruire metodologicamente con un continuo scambio disciplinare.

Note

¹ Cfr. Eric R., Kandel (2017), *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 33-34.

² Gillo, Dorflès (2003), *Discorso tecnico delle arti*, Milano, Christian Marinotti, p. 16.

³ Cfr. Georg, Simmel (2019), *Lo spazio dell'interazione*, Roma, Armando editore.

⁴ Ibidem.

⁵ Cfr. Richard J., Neutra (2015), *Progettare per sopravvivere*, Roma/Ivrea, Edizioni Comunità.

⁶ Cfr. Peter, Zumthor (2007), *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa.

⁷ Cfr. Luigi, Bandini Buti (2013), *Design for all. Aree di ristoro. Il caso Autogrill*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.

⁸ Mauro, Marcantoni (2014), *Vivere al buio. La cecità spiegata ai vedenti*, Trento, Erickson, pp. 104-105.

Didascalie

Fig. 1: Le mani degli allievi guidano quelle della presidente della UICI nella lettura dei modelli e dei disegni resi accessibili ai sensi del tatto, dell'olfatto e del gusto. Il modello in alto è infatti anche commestibile mentre il disegno in basso è in rilievo.

Fig. 2: Fruttori della performance multisensoriale realizzata per il Rito della luce 2019 della Fiumara d'arte di Antonio Presti presso la Piramide 38° parallelo di Mauro Staccioli in Motta d'Affermo. I partecipanti erano invitati a scoprire il contenuto dei sacchi mediante l'uso di tutti i sensi fuorchè della vista.

Bibliografia

Rudolf, Arnheim (2012), *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli.

Luigi, Bandini Buti, Mario, Bisson, Cristina, Boeri, Gisella, Gellini e Salvatore, Zingale (2012), *Progetto e multisensorialità. Come gli oggetti sono e come ci appaiono*, Milano, Franco Angeli.

Bryan C., Pijanowski, Luis J., Villanueva-Rivera, "Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape", in *BioScience*, Volume 61, Issue 3, March 2011.

Matteo, Marangoni (1953), *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano, Garzanti.

Marshall, McLuhan (2015), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.

Juhani, Pallasmaa (2005), *The Eyes of the Skin – Architecture and the Senses*, United Kingdom, Wiley-Academy.

Oliver, Sacks (2011), *L'occhio della mente*, Milano, Adelphi.

Peter-Willem, Vermeesch (2012), *Less vision, More Senses - Towards a Multisensory Approach in Architecture*, Netherlands, Katholieke Universiteit Leuven.

Bruno, Zevi (1993), *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi.

Peter, Zumthor (2007), *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa.

Le mostre di architettura come spazi di raccolta dei saperi. Allestire_Curare

Luca Galofaro

Università di Camerino, SAAD - Scuola di Ateneo di Architettura e Design, professore associato, ICAR 14, luca.galofaro@unicam.it

L'architettura nasce da un'intersezione di saperi, ma prima di trovare la sua forma compiuta nel progetto costruito è concettualmente legata al reimpiego di figure e forme contenute nella nostra memoria. Queste figure costruiscono la nostra immaginazione.

L'intersezione dei saperi è quindi prima di tutto una pratica inconscia, un processo di accumulazione, che l'architetto affronta con strumenti diversi. Una mostra è lo specchio della nostra immaginazione.

L'architettura nasce da un'intersezione di saperi, ma prima di trovare la sua forma compiuta nel progetto costruito è concettualmente legata al reimpiego di figure e forme contenute nella nostra memoria. Queste figure costruiscono la nostra immaginazione.

Le immagini contenute nella nostra memoria sono il materiale che l'architetto usa per costruire l'architettura. Queste immagini hanno un valore materiale, il loro cambiamento avviene con il passare del tempo, l'intersezione dei saperi è quindi prima di tutto una pratica inconscia, un processo di accumulazione, che l'architetto affronta con strumenti diversi.

Uno di questi strumenti è il saper guardare all'architettura attraverso la costruzione di una mostra. Una mostra è un punto di osservazione privilegiato per capire la relazione che esiste tra tempi e luoghi diversi della storia dell'architettura.

Per analizzare questo processo vorrei raccontare la costruzione di due edizioni della Biennale di Architettura di Orleans che hanno lo scopo di rendere evidente questo percorso ¹.

Nella prima (*Camminare nel Sogno degli altri*) è stata la relazione tra i pezzi a costruire il significato, nella seconda (*Anni di Solitudine*) la relazione tra i diversi modi di guardare dei curatori invitati a costruire un percorso di senso. Due sguardi che lavorano in continuità tra di loro. Le mostre infatti sono un percorso di ricerca della durata di sei anni.

Aby Warburg sosteneva che cultura, idee e conoscenze viaggiano nel tempo attraverso luoghi diversi, le sopravvivenze infatti caratterizzano la storia della nostra cultura. La nostra memoria è lo spazio in cui queste immagini sono conservate.

Per il filosofo francese Henri Bergson esistono due tipi di memoria: quella volontaria e quella spontanea. La prima recupera al momento più opportuno la serie delle immagini sedimentate, generalmente per esigenze pratiche direttamente all'ambiente. La seconda invece sfugge al controllo dell'intelligenza e porta all'emergere di associazioni mentali involontarie, simili a quelle dell'immaginazione e del sogno. Le immagini evocate dalla memoria spontanea sono solitamente immagini del passato sulle quali l'individuo ha riposto un particolare importanza emotiva. Una mostra deve creare significato attraverso l'accostamento di queste immagini.

Le immagini compongono un Atlante: *The Atlas of images was thus workroom of a thinking that was always potential, inexhaustible about images and their fate*².

In questo modo l'architettura sembra non essere mai uguale a se stessa, si trasforma e riscrive per infinite volte la propria storia per frammenti.

Una mostra è una miscela di espressioni, una sovrapposizione di linguaggi, continuamente alterata dalla discontinuità. Il filo comune tra le opere esposte è la necessità di rompere con qualsiasi coesione linguistica e rappresentazione: non sono interessato al linguaggio. Sono interessato alla complessità espressiva dei saperi diversi, non ho cercato una sintesi formale, ma concettuale della realtà.

La Biennale d'architettura d'Orléans è una biennale di collezioni che rifiuta di presentare l'architettura in un modo tradizionale, attraverso oggetti finiti, gli edifici. Cerca di raccontare l'inizio del processo di costruzione e non la fine di questo processo. Costruire un'idea di mondo a volte mette a disposizione del pubblico qualcosa di diverso, la reale possibilità di condividere un percorso di costruzione di senso. Gli architetti e gli artisti invitati nel loro procedere verso la costruzione del progetto seguono pratiche diverse, il progetto infatti è prima di tutto per loro un percorso mentale di costruzione di un luogo allo stesso tempo immaginario e reale. Infatti nel progettare come nel sognare non si segue mai una narrativa lineare, entrambi i processi sono caratterizzati da un'esigenza del vagabondare.

In entrambe le mostre la collezione di architettura ha un significato speciale

La presenza della collezione di architettura nelle mostre (Frac Centre Orleans, MAXXI Roma) mi ha permesso di avere nello stesso tempo e sullo stesso piano di lettura temporalità lontane: memoria e attualità. Solo attraverso la collezione custodita in un museo siamo infatti in grado di conoscere la nostra contemporaneità.

Occorre Re-inventare, inventare di nuovo e ancora, il museo è il medium, il medium come insieme di regole, convenzioni, automatismi che derivano dalla sostanza linguistica del mezzo usato, non tanto dalla sua struttura interna presunta oggettiva, dovuta alle sue caratteristiche materiali, quanto dai caratteri dell'uso che se ne fa, dalla forma che si dà loro³.

Il musicista John Cage ha sempre sostenuto di non essere un compositore che sente mentalmente la musica, e che tenta subito dopo di trascriverla, ma ha affermato più volte di elaborare dei concetti e delle strutture, e solo dopo averli fatti eseguire si è reso conto della loro qualità sonora. Con l'architettura succede la stessa cosa, se ne comprende il vero significato solo dopo averla realizzata. Fino a quel momento la sua materialità è definita attraverso l'immagine e non sempre queste due realtà coincidono. Queste mostre indagano il limite tra queste due diverse materialità; l'immagine dell'architettura e lo spazio costruito dell'architettura. Nella Biennale Years of solitude la musica di Cage, accoglie il visitatore e costruisce uno spazio fisico in cui diverse realtà si confrontano tra di loro.

La collezione del Frac è spesso presentata come un viaggio attraverso l'utopia sperimentale, quella del Maxxi invece racconta un'utopia del reale, nel corso del tempo hanno entrambe avuto nel loro contesto la capacità di creare le basi di ciò che realmente veniva costruito. Ma l'utopia così rappresentata ci dice poco sul futuro, o su quello che rappresenta un'idea di futuro. E' invece estremamente utile per capire il presente dei cosiddetti architetti dell'utopia, i loro mondi, e ancora più importante per misurare il tempo che stiamo vivendo. L'utopia descrive luoghi inesistenti tanto quanto desiderabili, il desiderio di

un futuro richiamato sempre a riscattare il presente. Il futuro, come la crisi del sistema che rappresenta è oggi uno dei principali dispositivi del potere, utilizzato per manipolare le nostre azioni e i nostri pensieri. Credere che il futuro si possa sempre cambiare mentre il passato no, è semplicemente fermo in un punto della nostra memoria. Niente di più sbagliato, Benjamin ha osservato che attraverso il ricordo noi agiamo sul passato lo rendiamo nuovamente possibile e per questo attraverso la lettura del passato riusciamo ad accedere al presente.

Camminare nel sogno degli altri è stata una mostra sulla conoscenza, sul desiderio di architettura e non sull'architettura come fatto concreto. *Years of solitude* è una nuova metafora attraverso la quale cercare di definire il paesaggio che definisce l'ambito in cui l'architettura diventa forma, una forma instabile fatta di una moltitudine di idee e pensieri prima che di linguaggi da sempre in contrasto tra loro.

Per quanto siano abitate le nostre città ci costringono a vivere in modo diverso. Siamo parte della folla ma allo stesso tempo viviamo una condizione di totale isolamento, l'architettura in un certo senso è diventata un dispositivo attraverso il quale regolare i nostri rapporti con l'altro. Se pensiamo alla città di Macondo, dove la realtà si confonde con la fantasia. E se consideriamo questa città, frutto dell'invenzione di Garcia Marquez, come una metafora dell'architettura, una reinvenzione senza fine dello spazio e del tempo della memoria, allora Macondo ci appare come uno spazio vissuto che racconta di noi, della nostra solitudine nel mondo che cambia.

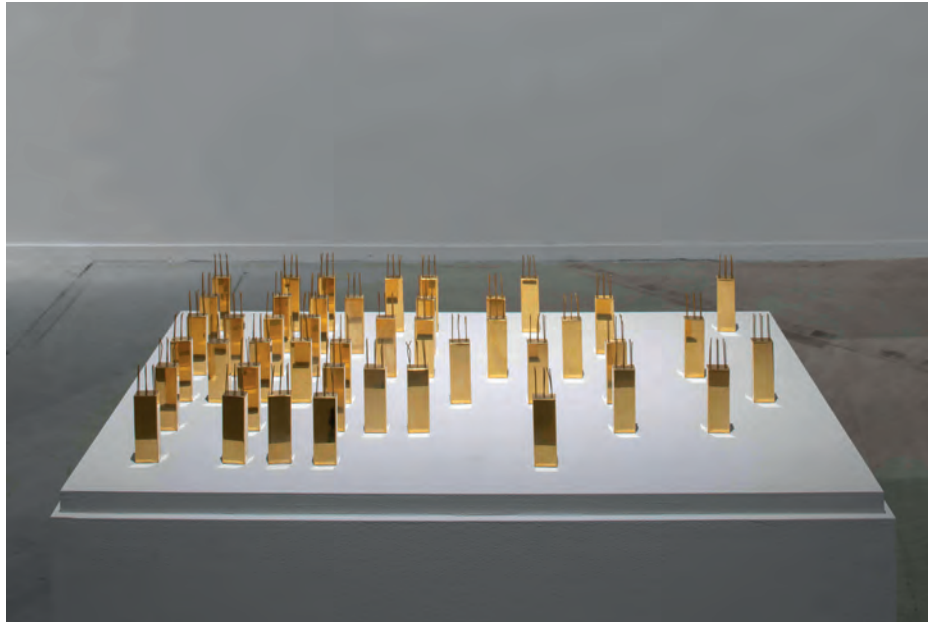
Nella prima biennale era la relazione tra i pezzi a costruire il significato oggi è la relazione tra i diverse modi di guardare dei curatori invitati a costruire il paesaggio della solitudine.

La solitudine è una condizione mentale prima che fisica, che si riflette sull'abitare. Un passaggio obbligato prima di arrivare ad affrontare il prossimo capitolo. L'ultimo di questa trilogia di esposizioni, la Biennale del 2021 che si occuperà del mondo reale.

Attraverso queste tre mostre il museo diventa il luogo perfetto per indagare l'intersezione di saperi.

Secondo la mia concezione infatti una mostra di Architettura è





un'Architettura e viceversa.

Un progetto di architettura mette in scena spazi, oggetti e vita. Una mostra trasforma questi spazi in opportunità di immaginare altri spazi. Senza soluzione di continuità dobbiamo essere capaci di indagare la città, la casa dell'uomo e alla fine la casa dell'anima. In questo modo l'architettura diventa interpretazione del senso della vita.

Una costruzione di una nuova mitologia dell'abitare. Se l'architettura non può più essere lo strumento della costruzione di un nuovo futuro, dovrà essere intesa come dispositivo attraverso il quale rivelare la condizione umana.

Ci troviamo a seguire una narrazione non lineare, come il protagonista del film *la Jetée* (1962) che è stato scelto per viaggiare tra passato e futuro.

Il volto di una donna sulla rampa di lancio dell'aeroporto di Orly e la contemporanea uccisione di un uomo è l'unica immagine sopravvissuta ad una misteriosa guerra. Parigi è distrutta. Il mondo è inabitabile, invaso da radiazioni mortali. Coloro che sono scampati alla guerra vivono sottoterra e tentano in tutti modi di trovare una soluzione ai loro problemi di sopravvivenza. Hanno bisogno di cibo, medicine e risorse di energia per continuare a vivere. Sotto la supervisione di inquietanti scienziati alcuni prigionieri vengono usati come cavie per esperimenti di viaggi nel tempo con lo scopo di ottenere delle generazioni future il mezzo che ha permesso la loro sopravvivenza.

La memoria del protagonista funzionerà da carburante per l'esperimento degli scienziati.

La Jetée è un film anomalo perché costruito attraverso immagini statiche accompagnate da una voce narrante, un unico fotogramma, al centro del film, è animato. La sua visione costringe l'osservatore a guardare in uno specchio la propria solitudine. Ma nonostante tutto gli spettatori cercano di trovare traccia della loro storia.

E' esattamente quello che ci piacerebbe facessero i visitatori di una Biennale, muoversi tra saperi diversi: arte, architetture, cinema, immagini utili per ricomporre un' idea di mondo.

Questo mondo costruisce sistematicamente la nostra solitudine,

l'ossessione di superare la solitudine ci spinge a cercare l'altro attraverso l'ibridazione della cultura e del vivente con la tecnologia, che provoca la dissoluzione dello spazio dell'architettura.

Scrivono Roland Barthes Se dovessi immaginare un nuovo Robinson Crusoe, non lo ambienterei in un'isola deserta, ma in una città di dodici milioni di abitanti, di cui non saprebbe decifrare né la parola né la scrittura: sarebbe questo, credo, la forma moderna del mito.

Vista da questo punto di vista la solitudine è uno spazio, una condizione intermedia tra il dentro e il fuori. La mia riflessione comincia dalla figura eroica di John Hejduk, architetto solitario, scomparso all'alba del nuovo secolo capace di trasfigurare la propria condizione in un'architettura simbolica che sembra rispecchiare il suo desiderio di resistere alle trasformazioni del mondo.

Per Hejduk le architetture sono contenitori di pensieri, che raccontano la vita dopo che il pensiero le abbandona. L'architettura infatti è il risultato di un percorso di conoscenza che si manifesta attraverso la forma. E da quella di un artista Absalon, la cui proposta può definirsi come una vera e propria ricerca sulla riduzione estrema dello spazio architettonico al fine di ottenere la costruzione della solitudine come forma di resistenza. Hejduk inventa simboli e forme per reimmaginare il mondo, Absalon usa la forma per resistere al mondo. Per l'artista, la solitudine non è uno stato di privazione, ma una condizione necessaria per resistere, un confine capace di proteggere l'individuo dalla standardizzazione della vita. Da questo stato di separazione dal mondo fortemente desiderato, nasce una nuova condizione di vita. È la rottura con il mondo che crea una solitudine, fisica ed mentale, che non deve essere letta come una rinuncia, ma come una nuova vita che consente all'artista di creare le condizioni per costruire territori di libertà.

John Hejduk, per parlare di solitudine sceglie Venezia, per mettere in scena un dialogo tra due progetti. Il cimitero delle ceneri del pensiero e la Wall house.

Il cimitero è pensato per grandi scrittori Proust, Dante, Milton, Melville, è il luogo del pensiero e della memoria, forse possiamo considerarlo metafora del museo. La casa invece si trova nella laguna, su un'isola



artificiale. Solo una persona, il visitatore, per un tempo prestabilito di tempo può abitarla, e non sarà permesso ad altri di restare sull'isola durante il suo soggiorno.

Il solitario, attraverso la laguna, guarda al cimitero delle ceneri del pensiero. Questo guardare è il momento esatto in cui l'architettura si mette in mostra e si trasforma in una costruzione di senso, e costruisce il suo futuro nella memoria del visitatore.

Le cellule di Absalon sono spazi diversi che incapsulano un solo corpo. Ma al contrario della casa di Hejduk, pensata per un isolamento temporaneo, e per un attività di osservazione del mondo le cellule di Absalon sono la matrice per la costruzione di una solitudine necessaria per relazionarsi al mondo contemporaneo.

La scelta della solitudine per Absalon favorisce l'emarginazione dalla nostra cultura attuale, così come il rifiuto di tutte le norme standardizzate.

Hejduk, Absalon, raccontano condizioni diverse, il primo definisce un pensiero utopico in cui la solitudine e l'isolamento sono una scelta, riferendosi alla condizione dell'individuo che cerca di isolarsi dal mondo osservando il mondo stesso, il secondo decreta la morte di ogni utopia, racconta la società, il vivere assieme ma isolati.

La solitudine è una condizione imposta dal mondo una situazione sociale ed urbana.

Lo scontro tra saperi da forma a questa solitudine attraverso l'abitare lo spazio.

Note

¹ Due edizioni della Biennale di Architettura di Orleans al Frac Centre val de Loire. Camminare nel Sogno degli altri 2017; Years of Solitude 2019. <http://www.frac-centre.fr/biennales-978.html>

² "Atlas, or the Anxious Gay Science" di Georges Didi_Huberman, Shane B. Lillis, the Chicago Press 2018

³ Rosalind Krauss, "Reinventare il medium, cinque saggi sull'arte" oggi Bruno Mondadori 2004

Didascalie

Fig. 1: Il Biennale di Orleans_ Years of Solitude

Fig. 2: Il Biennale di Orleans_ Years of Solitude

Fig. 3: Il Biennale di Orleans_ Years of Solitude

Fig. 4: Il Biennale di Orleans_ Years of Solitude

Fig. 5: Il Biennale di Orleans_ Years of Solitude

Bibliografia

Gabriel, Garcia Marquez (1967), *Cent'anni di solitudine*, Mondadori.

Sconfinamento di saperi. L'architettura fa ancora parte delle (belle) arti?

Esther Giani

Università IUAV di Venezia, DCP - Dipartimento Culture del Progetto, professore associato, ICAR 14, giani@iuav.it

Nel 1994 Mario Perniola ne *Il sex appeal dell'inorganico*¹ poneva l'attenzione sulla materialità neutrale, sulla fisicità delle percezioni, sulla illimitata disponibilità di risorse messe a disposizione dalle tecnologie, sugli spostamenti delle sensibilità estetiche. Era un quarto di secolo fa: l'avvento del digitale e degli universi percettivi legati alla realtà virtuale erano ancora di là a venire. Ci troviamo ora (2019) ad accettare, nelle nostre Scuole di Architettura, nuove strumentazioni che rendono le rappresentazioni del Progetto potenti, immediate, dinamiche, super-oggettive, aumentate. Ogni studente – millenian – è digitalizzato alla nascita: non si può parlare più di autodidattismo, piuttosto di competenze assorbite in fase iniziale, prima ancora dell'alfabetizzazione.

Queste (ovvie) considerazioni ci aiutano a circoscrivere un cambiamento che appare meno evidente, e solo chi opera nell'insegnamento del Progetto comincia a percepire: l'immaginario dei nostri studenti è diversamente strutturato, il pensiero progettuale si muove e si genera seguendo percorsi logici differenti da quelli di venti anni prima (dell'altro millennio, appunto).

Ideazione e Progetto

I mezzi disponibili per sviluppare, descrivere e rappresentare processi formali non solo sono molto più potenti e immediati del secolo scorso, ma stanno lasciando indietro le tecniche tradizionali di avvicinamento al progetto, soprattutto quando si tratta di temi legati al paesaggio.

Il fenomeno non ha ancora carattere universale, è però sempre più evidente la scarsa confidenza che le nuove generazioni mostrano di avere nei confronti del foglio, cui si preferisce lo schermo del computer con la conseguente assenza di scala, con la perdita delle fasi preparatorie e delle successive approssimazioni.

Non vi è alcuna resistenza verso il progresso tecnologico il quale, da sempre, ha accompagnato il lavoro del progettista, integrando, arricchendo e facilitando le modalità operative di ideazione e di trascrizione del progetto. Pur consapevoli delle opportunità, non sono altresì da sottovalutare nuove minacce le quali, invece, risultano meno evidenti. Citando Einstein: «La perfezione dei mezzi e la confusione dei fini sembra caratterizzare la nostra epoca».

Il pericolo che si segnala riguarda una perdita di contatto con una fase

artigianale del nostro lavoro. Ci riferiamo a un aspetto fondamentale, forse la fase più importante del progettare: l'ideazione, lo stato nascente.

L'ideazione è l'aspetto del nostro lavoro meno documentato, quasi vi sia una certa reticenza a trattare dello stato nascente del progetto. Lo hanno fatto, meglio di noi, altri artisti, pensiamo a Stravinsky, a Raymond Rousset, Edgar Allan Poe.²

Se sulle analisi introduttive al Progetto si è scritto molto, sull'uso che vien fatto degli indizi raccolti e sulla sintesi progettuale – necessariamente legati alle sensibilità soggettive, alle interpretazioni – si dice poco, con difficoltà, e spesso con forzature concettuali costruite *a posteriori*. Il lavoro di prefigurazione del Progetto, il modo con il quale si riesce a giustificare una propria inclinazione verso una famiglia di segni, una propria scrittura del progetto, un linguaggio costruito nel tempo, sono pratiche che, pur appartenendo alle esperienze di tutti noi, sono raramente oggetto di insegnamento. Quasi ci si rassegnasse alla loro intrasmissibilità in quanto patrimonio soggettivo, legato alla individualità culturale dei vari autori. Eppure anche Benedetto Croce poneva, come problema centrale della sua Estetica, il passaggio dalla ideazione alla espressione.³

Questa digressione ci serve per illustrare un aspetto per noi fondamentale: l'arché del pensiero progettuale; l'origine *artigiana* che viene (veniva) propiziata da un lavoro grafico, da elaborazioni di appunti, schizzi preparatori, ragionamenti per figure rivolti a se stessi, così come è testimoniato da tutta la storia dell'Architettura.

Ora, oggi, tra i nostri studenti, c'è il rischio che quel mondo si perda, sostituito da un modo più perentorio – e uniformato – di pensare al progetto, non più attraverso la *mano*⁴ ma per forme immediatamente disponibili, cinicamente messe a punto per facilitare il suo compito, per alleggerire il peso delle responsabilità del gesto.

Saperi Necessari

Nel riconoscere le difficoltà di trasmettere in modo adeguato e strutturato le competenze necessarie ad avviare il progetto - di città, di paesaggio - ricordiamo che nella storia dell'insegnamento progettuale non sono

del tutto assenti sperimentazione che abbiano affrontato queste tematiche. Pensiamo, certo, al Bauhaus di cui quest'anno ricorre il centenario (1919-2019), ma non solo.

Crediamo anche che si debba insistere sulla natura induttiva⁵ del progettare, allontanandosi dagli accademismi deduttivi.

Oggi, che siamo chiamati ad affrontare temi così delicati come quello del Paesaggio - indipendentemente dalle aggettivazioni che lo seguono - sembra importante tornare a riflettere sulla necessità di disciplinare quegli insegnamenti ancillari che proprio in virtù di una presunta marginalità godono di grande autonomia e tendono a ritagliarsi aree di ricerca ultraspecialistiche perdendo il contatto con i fondamenti, con i *saperi necessari*, dati per scontati o considerati come forme di conoscenza minore. E se gli insegnamenti più tecnici assurgono a opzionali-obbligatori, segnaliamo altri saperi marginalizzati e che vanno sbiadendo nella formazione dell'architetto, alimentando (insidiose) frontiere e perimetri disciplinari. Chi opera nel Progetto sa bene che gli sconfinamenti con il mondo delle Arti sono inevitabili, sono necessari. La cultura progettuale deve molto alla figurazione, al teatro, al cinema, alla musica, alle lettere ecc. Non si tratta di acquisire competenze "professionali" ma di alimentare incursioni occasionali, irruzioni virtuose (Le Corbusier, che dedicava tutte le mattine a dipingere, parlava di "furti").⁶ Ogni progettista ha sempre avuto le proprie personali predilezioni, formandosi dei repertori culturali costruiti per analogie, per sintonie, per affinità, alimentando e assecondando la propria sensibilità progettuale. È stato ampiamente dimostrato che questi "accumuli" di conoscenze, segmentate, frammentarie, di provenienza eterogenee, siano state fonti basilari di ispirazione per l'attività progettuale per molti autori.

Sui saperi necessari non si discute mai abbastanza; è sempre e solo sui *confini* che si creano i fenomeni di ibridazione più interessanti.

Quanto evocato riguarda l'insegnamento del Progetto, ma nella professione si riflettono gli stessi rischi: l'allontanamento dalla dimensione *artigiana* del progettare sposta sempre più le competenze verso la disintegrazione del sapere progettuale. Il BIM sembra indispensabile per aggiudicarsi un appalto neanche tanto importante; la realtà aumentata, le analisi ipersofi-

sticate, le maldestre interpretazione del rischio ambientale e del risparmio energetico stanno producendo un pericolosissimo distacco dalle radici del nostro mestiere.

Non stiamo invocando alcun oscurantismo: il mondo sta esaurendo le proprie risorse, vi è un rischio ambientale imminente e forse siamo già oltre il limite di reversibilità del danno, ma la cattiva coscienza, i sensi di colpa, il politicamente corretto, possono essere devastanti se perdono il contatto con la *substantia*.

Non c'è mai stata tanta architettura nella storia dell'umanità quanto in questi ultimi 30 anni! Potremmo aggiungere che non vi è mai stata tanta buona architettura e tanta ricchezza di declinazioni. Un fenomeno di eutrofia che non accenna a diminuire. Al contrario...

Si avverte però una qualche stonatura.

Vi è infatti una diversa polarità, forse più appariscente, che si è andata determinando e che crediamo abbia ulteriormente ridotto e spostato il campo della Architettura. Il riferimento è alle "grandi forme / grandi firme" che stanno popolando i panorami metropolitani di tutto il globo. Entriamo nel campo della spettacolarizzazione dell'architettura e al suo consumo mediatico. E questo è tanto più evidente quando si tratta di scenari legati alla costruzione di luoghi. Non è il caso di soffermarsi nel descrivere questa fase che trova, in alcuni casi, una esemplarità parossistica e paradossale. Tarando bene *cinismo e ipocrisia*⁷ possiamo però affermare che spesso queste spregiudicate espressioni architettoniche, queste sgangherate esibizioni formali, hanno esercitato su molti di noi una forte seduzione pur cercando di mantenere un sobrio distacco critico: è la irresistibile seduzione di una grottesca esuberanza di vitalità formale.

Già in un recente passato ci siamo trovati di fronte al sorgere di nuove forme di espressione, di comunicazione estetica, di spettacolo. Essendo immersi nello stesso segmento temporale non si riesce facilmente a cogliere la dinamica di certe evoluzioni. Quando apparvero i primi dagherrotipi ci fu confusione, il mondo della pittura e la nascente arte della fotografia si confrontavano inizialmente sullo stesso terreno, stessi temi, stessa clientela; successivamente, e non immediatamente, si capì che si trattava di una nuova disciplina con propri paradigmi estetici e differenti strumenti critici.

Azzardiamo una ipotesi: stiamo vedendo nascere, a fianco dell'architettura vitruviana - quella che considera ogni progetto una composizione più o meno equilibrata tra firmitas, utilitas e venustas - una disciplina ancora in formazione, vicina alla nostra ma con diverso genoma e basata su statuti ancora *in fieri*. Non sarà una invasione di campo, questa "nuova" disciplina, non andrà considerata come antagonista né con ostilità. Però bisognerebbe liberarsi da confusioni e ambiguità, e per quanto riguarda l'insegnamento si dovrebbe evitare di accogliere (o di produrre) linee progettuali non confrontabili con gli statuti disciplinari a nostra disposizione. Esistono dei Saperi Necessari sulla cui articolazione possiamo dibattere e discutere *ad libitum*, ma il cui nucleo non può e non dovrebbe essere discusso. Tale nucleo, in un eccesso di conservatorismo, lo individuiamo ancora nella Triade Vitruviana.⁸

Saperi indivisibili: la lezione di Pancho Guedes

*I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long*⁹

Pensiamo che vi siano, nel flusso degli eventi storici, personaggi che, pur non assurgendo a grande notorietà ed evidenza – o per mancanza di opportunità o semplicemente per la propria collocazione geografica – riassumano in sé, nella propria parabola esistenziale, una ricchezza di esperienze culturali, di vicende professionali, di intuizioni teoriche, che ben rappresentano il segmento storico nel quale erano immersi. Nel caso di Amâncio Adam d'Aploim Miranda Guedes (1925-2015) appaiono esemplari alcuni tratti identitari di quella cultura del progetto che descrivevamo come fortemente in crisi, spinti verso un oblio apparentemente inevitabile. La interdisciplinarietà, anzi, la "interculturalità" che costituiva il patrimonio culturale condiviso solo due generazioni addietro fra gli "addetti ai lavori", ora appare come un prescindibile reliquato, superato dal proliferare degli specialismi, dalle competenze settoriali, dal frazionamento dei saperi.¹⁰

Si è già affermato che accettare sconfinamenti tra linguaggi è forse necessario, sicuramente arricchente. È opinione condivisa che la grande ricchezza del lavoro pittorico di Le Corbusier risieda in quella diversità che corrispondeva alle istanze artistiche del XX secolo ma anche, e forse

soprattutto, in una porosità virtuosa che comprendeva tutte le arti applicate, ivi inclusa quella dell'architettura. Lo stato di equilibrio e bilanciamento è l'oggetto della nota *ricerca paziente*: la lenta alchimia che l'architetto crea tra temi continuamente rilavorati e i successivi esperimenti con forme sia del suo tempo sia ricavate da pazienti esercizi.

In altre parole, sosteniamo che in un passato ormai non più recente, l'esercizio di una attività artistica da parte degli architetti costituiva una pratica diffusa: vi era una confidenza abituale tra il disegno di progetto e la libera figurazione. Forse una necessità simbiotica.

Alimentare una pratica compositiva *a latere*, in un campo libero da condizionamenti funzionali offre due opportunità: da un lato perlustrare le possibilità combinatorie, il potenziale compositivo di alcune sequenze di segni, di figure, e dall'altro dare libero sfogo a una inventiva irrazionale, quasi esorcizzando il rischio di accogliere nel progetto impulsi formalistici incontrollati.

Sosteniamo che la pratica era diffusa, cioè non solo Le Corbusier, e naturalmente era ampiamente esercitata dal "diversamente" moderno¹¹ Pancho Guedes, il quale nel 1954 si unisce al Team X dal lontano Mozambico dove viveva, lavorava, costruiva, dipingeva, scolpiva, insegnava. Prolifico autore di progetti a varie scale e di varie discipline (dall'architettura alla grafica editoriale, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia ai murali), non godette del riconoscimento che avrebbe meritato, né in vita né tantomeno dopo la morte. Delle ragioni era lui stesso consapevole: una pulsione irriducibile a sperimentare in contemporanea più linguaggi e mezzi espressivi, passando da una scala all'altra e rendendo difficilmente classificabile la sua opera.¹² Continuò per la sua strada di libertà ponendosi (forse troppo) in anticipo rispetto i tempi, come testimonia il catalogo della mostra "Vitruvius Mozambicanus" (Lisbona, 2009). Pancho Guedes seppe creare un piccolo universo di famiglie, di poesia e ironia, che oggi appare come un patrimonio da recuperare.

Ma non è questa la sede per una disamina biografica. Prendiamo a prestito la sua testimonianza discreta a sostegno della tesi di queste note: il benefico sconfinamento dei saperi nel progetto di Architettura, il cui apparentamento alle (belle) arti è spesso messo in discussione dai programmi formativi.

La forza compositiva che emerge dai quadri e dalle architetture di Pancho Guedes (raccolte in famiglie o libri), il modo con il quale "impagina" le stesure di colore, le figure che, di opera in opera, acquistano evidenza geometrica, potenza di sintesi figurativa, ci pongono di fronte a una attitudine che, lo ripetiamo, appare scivolata nella dimenticanza. Il riferimento non è alla qualità di queste opere ma alla poetica che esse sottendono: una pratica artigianale del lavoro progettuale che sembra appartenere a un segmento storico irrimediabilmente remoto ma che ancora aveva alcuni epigoni solo qualche anno fa. L'immensa opera costruita di Pancho Guedes (soprattutto dal 1954 al 1974) e ancor di più quella solo rappresentata (disegnata, dipinta, scolpita, editoriale) testimonia ancora una volta come il processo artistico sia sussidiario a quello architettonico (indipendentemente dalla scala di studio). La mostra di Lisbona ha reso palese la poliedrica inclinazione dell'autore a utilizzare tutti i mezzi espressivi a sua disposizione per ampliare il proprio orizzonte disciplinare e costruire una propria gerarchia (come pittore e scultore denunciò con la sua opera ingiustizie politiche e sociali) e un obiettivo che lo accompagnerà per tutta la vita: Eclectica, città-arcipelago utopica «dove vi è posto per il bello e il brutto, per il nuovo e la rovina, il naturale e l'artefatto». Il lavoro artistico di questo autore rimanda alla messa a punto di un mondo figurativo legato alle culture che ha incrociato nella sua lunga vita, forse anche alla proiezione in scenari domestici o urbani alla ricerca di uno spazio in equilibrio. L'ipotesi è che così facendo Pancho Guedes sperimentasse, attraverso l'esperienza plastica, in un arco di tempo assai ampio e con una libertà che il progetto architettonico non avrebbe potuto consentirgli, l'utilizzo di forme organiche, le loro matrici geometriche, le opportunità plastiche che possono rivelare.

Sconfinamento di saperi

Questa "appendice" su Pancho Guedes, testimone di una modernità *altra*, si offre come ulteriore opportunità per riflettere sulle pratiche compositive, sulle modalità con le quali si determina la configurazione del progetto dei luoghi, sulla stessa trasmissione e trasmissibilità delle necessarie conoscenze. Anche dalle testimonianze degli allievi, si evince un nodo teorico della didattica del progetto di Guedes: quanto della disciplina compo-

sitiva sia trasmissibile con rigore e obiettività e quanta parte sia invece, inesorabilmente, legata al vissuto soggettivo, alla cultura e alla sensibilità individuale.¹³ Già Le Corbusier forniva una risposta, sciogliendo la questione: separare gli impulsi, ovvero affiancare all'attività progettuale una libera produzione di forme. Questo monito Guedes lo aveva imparato¹⁴ e a sua volta lo proponeva nella programmazione annuale dei curricula universitari. Le arti dovevano essere presenti nella formazione dell'architetto sin dai primi anni e con calibrata oculatezza perché se l'immaginario è certamente lo stesso, i codici linguistici sono differenti e vanno pazientemente appresi. La traduzione degli esiti raggiunti attraversando territori compositivi più liberi e autonomi sarebbe potuta dunque avvenire dopo, con una sintesi che fosse in grado di filtrare, di riconvertire quegli elementi figurativi utilizzabili, polivalenti, recuperando geometrie e principi ordinatori della forma. La strategia prospettata era dunque di una pratica delle arti figurative e plastiche come "agente poetico", un luogo ove coltivare i temi generatori del progetto. Non a caso Pancho Guedes è il primo architetto in Africa che guarda esplicitamente alla cultura (figurativa) africana, proponendo queste incursioni anche ai suoi (stupiti) studenti. Guedes è stato preside della Facoltà di Architettura Wits, il suo impegno in quasi un decennio di direzione è stato proprio formulare programmi che arricchissero le sensibilità degli studenti sudafricani, affiancando gli insegnamenti teorici a quelli più pragmatici di tecnologia e tecnica, i laboratori di architettura a quelli per le arti plastiche e visive, la filosofia alla musica e al teatro, non solo europei e occidentali ma recuperando anche le tradizioni del contesto proprio della Wits, troppo spesso sconosciuto.

Conclusioni

Le due culture, quella accademica e quella professionale, dopo essersi allontanate per contingenze politiche ed economiche, vivono una ulteriore crisi, ciascuna al proprio interno. Nelle Scuole di Architettura, moltiplicatesi a dismisura, si va perdendo il senso di appartenenza a una forma di sapere unitario, pur composto di molteplici conoscenze rivolte al Progetto. I vari settori disciplinari tendono a frammentarsi, anche a causa di nuove riforme universitarie, disperdendosi in ambiti il cui controllo accademico diventa occasione di conflitti interni, dispendiosi e sterili.

Ci sembra di poter affermare che sia importante, in questo segmento storico, individuare delle differenze e lavorare su di esse. Altresì ci sembra improduttivo e perfino controproducente inseguire il mercato (di spettacolarizzazione della forma e del super tecnologico) per cui l'Accademia sarà, per quanto di poco, sempre in ritardo. Ciò che ancora manca è un sistema di competenze unitario e strategico che possa essere formato dalle Scuole di Architettura che dovrebbero promuoversi come i luoghi dove operare una ricomposizione dei saperi. Saperi che si sono andati parcellizzando e specializzando sia per ragioni interne (affermare un proprio diritto identitario accademico) sia per ragioni indotte dalla professione (nuovi ambiti di competenze, nuove opportunità retributive, frammentazione delle competenze). L'allontanamento da una concezione artigiana del mestiere di architetto è inevitabile; la perdita di competenza, la rinuncia alla conoscenza responsabile delle conseguenze del progetto, ha però portato a un indebolimento dei progetti formativi. Ovunque. Il caso di Pancho Guedes è portato come pretesto per ragionare su quali competenze vadano coltivate prioritariamente, quali conoscenze siano indispensabili per il controllo del progetto e per poter esercitare una sintesi tale da garantire la regia dell'intero processo: dalla ideazione alla rappresentazione, dalla scelta dei materiali al rapporto con i luoghi e con la loro storia per la costruzione e tutela dei paesaggi. Paesaggio qui inteso come luogo di intersezione e sconfinamento di saperi. Architettura intesa come composizione, arte tra le arti che rivendica i fondamenti per una professionalità più consapevole. Insistiamo dunque su quanto l'inibizione degli sconfinamenti e una deriva dei saperi legati alle arti possa nuocere alle generazioni che vanno formandosi e come, in particolare, l'allontanamento dalle pratiche figurative si sconti in alcuni ambiti geografici più che in altri. Non ci siamo inoltrati nel considerare le cause ma i soli effetti. L'analfabetismo grafico, la difficoltà di controllare i rapporti geometrici con le costruzioni di base, la scarsa confidenza con gli strumenti, l'imbarazzo con il quale si maneggiano gli stessi supporti cartacei, indica una modificazione antropologica e culturale profonda. La perdita di una sensibilità, una condizione di indigenza ormai diffusa rispetto alla quale dovremmo essere in allarme.

Note

- ¹ Cfr. Perniola M. (2004). *Il Sex appela dell'inorganico*.
- ² Ricordiamo, fra le tante opere: *Poétique musicale* (1942) di Stravinskij, ma anche le pagine di Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), e prima ancora Poe, *The philosophy of composition* (1846); le sperimentazioni di Perec, le riflessioni di Calvino ecc. ciascuno di noi potrebbe produrre nuovi elenchi.
- ³ In Croce troviamo questa accezione, del passaggio dalla ideazione alla espressione, sin dalla sua prima *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), ripresa in *Breviario di Estetica* (1912) e ampliata poi in *Aesthetica in nuce* (1928).
- ⁴ Carnevale G. 1991. "Il pensiero della mano". *Op cit. selezione della critica d'arte contemporanea*, n° 80: 5-16.
- ⁵ Nel capitolo "Spie. Radici di Paradigma indiziario", lo storico Carlo Ginzburg sostiene l'esistenza di un modello epistemologico, o paradigma, operante di fatto in molte discipline disparate anche se non esplicitato da nessuna teorizzazione.
- ⁶ Cfr. Carnevale G. 2017. "Devozioni domestiche". In E. Giani (a cura di), *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo Iuav di Venezia*, 86-88. Crocetta del Montello: Antigua ed.
- ⁷ G. Carnevale. 2014. "Cinismo e Ipocrisia". In *Occasioni di ricerca. Il Nuovo che arretra*, 25-36. Milano: Maggioli ed.
- ⁸ Poiché riconoscendo la capacità di attrazione, l'indubbio successo popolare, una qualche ragione storica e sociale che ne determinano la diffusione, ci troviamo ancora sprovvisti di strumenti critici per valutare la qualità di questa produzione. Ci chiediamo, da docenti, come sia possibile controllare la qualità dei prodotti, con quali paradigmi, con quali statuti scientifici sia opportuno "maneggiare" questi materiali architettonici, e proporli e/o farli maneggiare ai nostri studenti.
- ⁹ *Rivindico per gli architetti quei diritti e quelle libertà che da sempre hanno pittori e poeti* (P. Guedes, Manifesto, 1952). Cfr. Tostões A. 2017. "Fantasy must be brought back into architecture". In *RA: Revista de Arquitectura*, n°19: 19, dove cita l'articolo di Guedes "Mr. Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope" apparso nella rivista *ADA Architecture Design Art* n° 2/1986:19.
- ¹⁰ Cfr. "Saperi necessari". In *Iuav Giornale dell'Università* n° 78/2010.
- ¹¹ Sempre Ana Tostões ci ricorda come «Il desiderio di trovare una modernità "alternativa" rispondeva tanto a una necessità interiore quanto a quella di un intero continente che si risvegliatosi anche grazie alla modernità, era in piena effervescenza. Pancho Guedes fu testimone e attore di un tempo in cui l'architettura si apriva alla cultura popolare, in cui si accettava una *Architettura senza Architetti* e una *Architettura della Fantasia*». Cfr. Tostões A. (2017). *Op. cit.* 20. Cfr. anche P. Gadanho. 2007. "Pancho Guedes. Nachhall einer anderen moderne". In *S AM* n° 3 (1): 4-7.
- ¹² Come dichiara lo stesso Guedes: «per alcuni il Movimento Moderno ha adempiuto i suoi obiettivi e l'architettura è entrata in una epoca di vezzo e classicismo. In realtà, il cancro degli stili torna a incombere su di noi, più mortifero e spaventoso che mai. Altri – noi,

che quotidianamente affrontiamo la solitudine – sappiamo che saremo proscritti fino alla fine dei nostri giorni a meno di non tradire noi stessi». Guedes A. 1962. "Y aura-t-il une architecture?". In *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 102: 42-48.

- ¹³ «I have become a teacher. I have in many ways become independent of clients and builders. I have grown into being an artist, an amateur architect and explorer of the sights and works of other artists makers and inventors. My task is now to scout the birders of architecture and art, to expand their territories, with new ideas and possibilities and signpost them students and myself.» Guedes P. 2009. "Then and now". In *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*, 31. Catalogo della mostra (Museu Collecao Berardo).
- ¹⁴ Guedes A. 1988. "The paintings and sculptures of Le Corbusier". In *Journal of South African Architects*, (gennaio-febbraio): 23-26.

Bibliografia

- AA.VV. 1980. *Sixteen architectures and many other sights*. Catalogo della mostra. Londra: Architectural Association press.
- CARNEVALE G. 1991. *Il pensiero della mano*. In *Op cit.*, n° 80.
- CARNEVALE G. 2014. "Cinismo e Ipocrisia". In G. Carnevale, E. Giani, *Occasioni di ricerca. Il Nuovo che arretra*. Milano: Maggioli ed.
- CARNEVALE G. 2017. "Devozioni domestiche". In E. Giani (a cura di), *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo Iuav di Venezia*. Crocetta del Montello: Antigua ed.
- GADANHO P. 2007. "Pancho Guedes. Nachhall einer anderen moderne". In *S AM*. n° 3 (1).
- GINZBURG. C. 2000. *Miti Emblemici Spie*. Torino: Einaudi.
- GIANI E. (a cura di). 2010. "Saperi necessari". In «Iuav Giornale dell'Università» n. 78.
- GIANI E. (a cura di). 2017. *Sconfinamenti. Opere di Le Corbusier allo Iuav di Venezia*. Crocetta del Montello: Antigua ed.
- GUEDES A. 1962. "Y aura-t-il une architecture?". In *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 102.
- GUEDES A. 1985. "Vitruvius Mozambicanus: as vinte e cinco arquiteturas do excelente, bizarro e extraordinário Amâncio Guedes". In *Arquitetura Portuguesa* n° 2 (1).
- GUEDES A. 1986. "Mr. Tito Zungu. Master of the Decorated Envelope". In *ADA Architecture Design Art*, n° 2.
- GUEDES A. 1988. "The paintings and sculptures of Le Corbusier". In *Journal of South African Architects*, (gennaio-febbraio).
- GUEDES A. 2009. "Then and now". In *Vitruvius Mozambicanus*. Catalogo della mostra. Lisbona: Museu Collecao Berardo.
- PERNIOLA M. 2004. *Il Sex appela dell'inorganico*. Torino: Einaudi.
- SANTIAGO M. 2007. *Pancho Guedes. Metamorfoses Espaciais*. Casal de Cambra: Caleidoscopio.
- TOSTÕES A. 2017. "Fantasy must be brought back into architecture". In *RA: Revista de Arquitectura*, n°19.

Identità-Relazionalità Un binomio per rendere le Architetture Patrimonio

Claudio Marchese

Università degli Studi di Messina, Dipinge - Dipartimento di Ingegneria, ricercatore universitario, ICAR 14, cmarchese@unime.it

Binomio Patrimonializzatore per le architetture

Quando Louis Isadore Kahn progetta il Convento delle Suore Dominicane, ha già sperimentato architetture che progressivamente lo condurranno al binomio Identità-Relazionalità evidente nelle chiarissime espressioni degli impianti spaziali. Il lavoro compiuto sulla ottimizzazione di ciascuno spazio alla funzione a cui l'architettura dovrà dare accoglienza, è accompagnato da quello sulla prossimità di altre identità spaziali interdipendenti e scaturisce dalla lettura-testimone del testo sulla Chiesa Unitariana a Rochester in cui i pezzi e le parti si dispongono a rendere al meglio il servizio alle necessità anche simboliche espresse dalla comunità che commissionò e userà il complesso. Lo schizzo includente il quadrato nel cerchio ne è la sintesi eloquente.

Essere progettisti è anche questo: dar forma alle istanze delle collettività che con quella Architettura si sentirà un tutt'uno. L'Architettura: espressione di un sentimento sociale, avendo come committenti dei singoli, o dei gruppi di persone coese, condividenti aspirazioni e dotate di comune sentire, è chiamata a pubblicamente rappresentare istanze identitarie. Ebbene, questi singoli o quei gruppi, sentendosi rappresentati, cureranno i loro luoghi identitari riconoscendoli come patrimonio da salvaguardare, nel sentirsi un tutt'uno con loro.

Sancito l'aspetto che da progettisti ci chiama a dare risposte ad istanze altrui, superiamo la soglia del singolo conferimento di incarico per una Architettura ed occupiamoci del suo stare al mondo. Il ruolo pubblico dell'architettura non si esaurisce nel suo essere: è il suo stare al mondo, la relazionalità, essenziale, affinché quel soggetto rappresentativo di un singolo o di una circoscritta comunità acquisti voce: necessita quindi che inizi a dialogare con altri soggetti dotati di carattere, identitari di altri gruppi o singoli.

Identità-Relazionalità: nel progetto per il convento delle Suore Dominicane, Louis Isadore Kahn ha chiarissimo il binomio Identità-Relazionalità, ed i pezzi e le parti, assieme al concetto aldorossiano di città analoga che Ezio Bonfanti espone nella sua lettura già delle prime opere di Aldo Rossi, ne appaiono come un riecheggiamento.

In termini testuali, le più chiare argomentazioni di Kahn, in merito, riguardano la realizzazione della Chiesa Unitariana a Rochester e, come già si disse: lo schizzo includente il quadrato nel cerchio e con il punto interrogativo in esso, ne è la sintesi eloquente.

Architetture, la relazionalità, nell'essere accolte: è l'istanza più sentita per una architettura, l'essere accolta, quando prevalgono le preesistenze e la nostra architettura è appena giunta, ma, non di minore importanza è l'accogliere. Non a caso le architetture aprono affacci sull'intorno, a volerlo avere sempre presente, captarlo ed un po' portarlo dentro se stesse, quinta o fondale, come nel teatro in cui si rappresenta la vita. Ed ancora, le architetture, cercano pure di essere guardate dalle architetture che preesistono, affinché anche loro le accolgano. Pochi strumenti per ottenere ciò e tra essi: mettersi sulla traiettoria degli sguardi che dagli affacci di quelle possono partire.

Una esemplificazione: imperativo ineludibile è il parlar una lingua comprensibile, ossia: se un luogo di frescura vuol essere evocato, sia un portico o una pergola l'immagine e la strutturazione spaziale che si pone sulla traiettoria della vista. Chi in una calda ora del giorno si imbattesse in questa visione, ne verrà attratto, sentirà quel luogo Patrimonio, con tutto ciò che ne consegue.

Un compito per la comunità che progetta e realizza è porre istanze al committente, tutte a vantaggio della buona accoglienza che sarà possibile ottenere per la sua architettura in quell'intorno: semplicemente, reclamando, per quell'architettura, un ruolo pubblico: ciò le garantirà accoglienza prima e carisma da Patrimonio poi. In conclusione, prima di dar seguito all'esposizione di occasionalità che adottarono, forse pur inconsapevolmente, il binomio: l'aspetto relazionale per le architetture è una essenziale assicurazione per il loro porsi sulla via dell'essere riconosciute e salvaguardate come Patrimonio.

Una chiosa-quesito per il progettista: quando l'incarico è una ristrutturazione e non il nuovo: "Perché quel soggetto architettonico non si guadagnò ancora lo statuto di Patrimonio? Su questo bisognerà indagare".

Architetture d'autore: accorgimenti per iscriversi nel tempo-spazio?

Roberto Gabetti ed Aimaro Isola d'Oreglia, Isolato nel centro storico a Torino (Fig. 1):

quattro frammenti angolari, contengono un vuoto piramidale rovesciato, capace di aprire grandi diagonali prospettiche sul paesaggio dei tetti e più in profondità sino alle colline marginanti la conca torinese. Una forte identità, per inversione strategica del valore concettuale di affaccio su strada rispetto ad affaccio su corte, guadagnando quel respiro che la fitta tessitura urbana negava e con esso il forte potenziale relazionale degli sguardi che si possono incrociare dalle logge degli alloggi sulla corte via via più aerea, man mano che si sale di quota.

La riflessione a margine riguarda l'esercizio creativo, nel progetto, messo in atto dagli autori, esplicito nella grande scacchiera di disegni che: attraversa, dalla memoria urbana distillata del Castello del Valentino, alla astrazione piramidale che si pone la questione della inaccettabilità odierna degli affacci fronteggiandosi su una stretta via. Risolutiva poi, la sintesi che con l'azione del dividere, lungo le mediane, la piramide ed i quarti ricavati, ruotarli; il che istituisce angolarmente torri consolidanti la rammemorante figurazione castellana. Quindi, una spiccata identità formale, in questo caso, veicola, in subordine, la relazionalità interna alla corte.

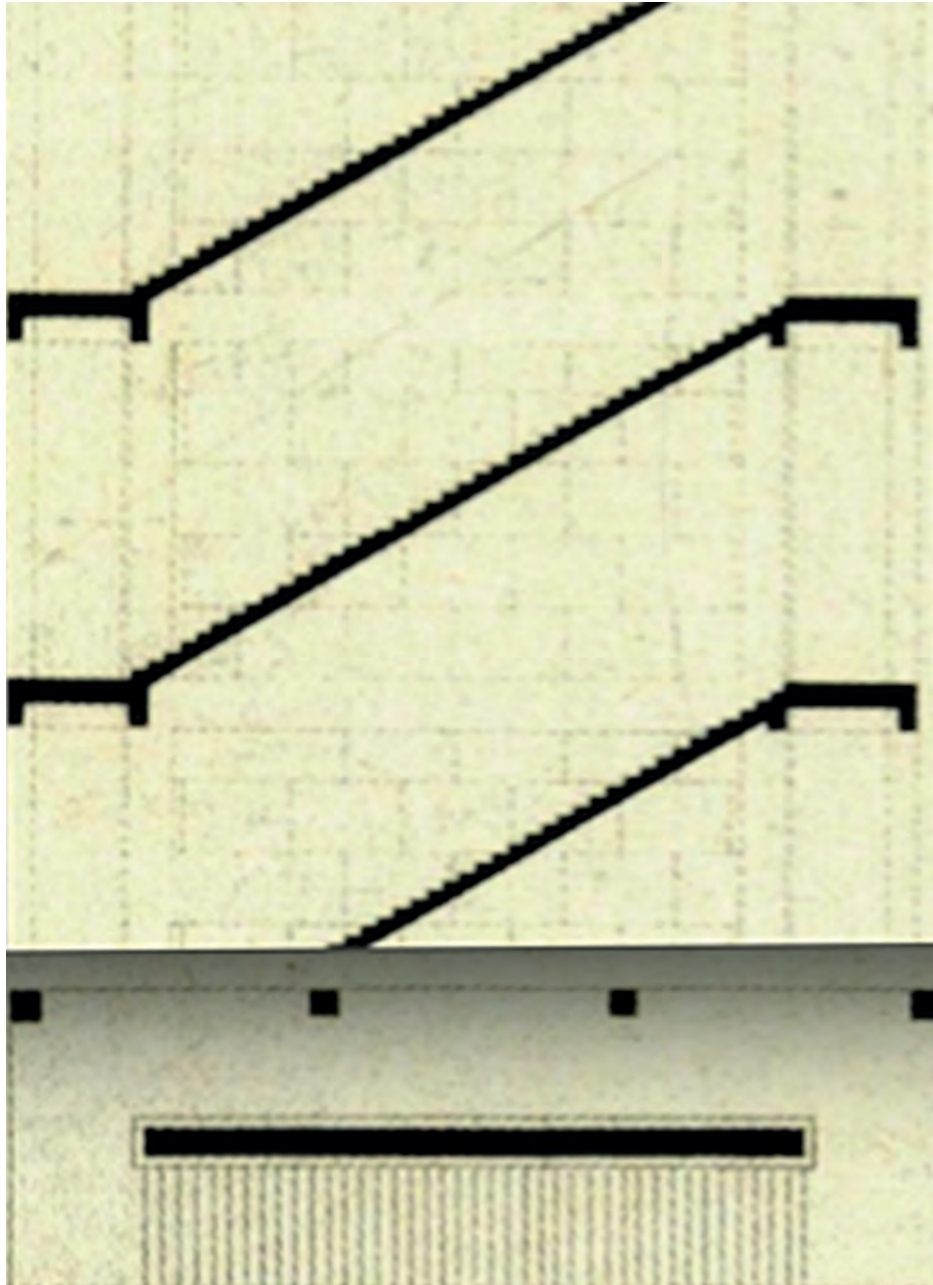
Splendido esempio di figurazione doppiamente rispondente alle due fondamentali istanze che rendono Patrimonio una architettura: Identità e Relazionalità.

Ci sarà un motivo per cui risulta più semplice trovare la coniugazione del binomio Identità-Relazionalità in singole architetture di singoli autori e prevalentemente in architetture che questi progettano e realizzano per la propria città, quasi, il fattore identitario trovasse spessori ineluttabili. Intanto, sicuramente per chi legge, è più semplice indagare una singola architettura, sia perché esiste una temporalità relativamente breve in cui si realizza, che perché sottostà ad un'unica volontà che può agire per sintesi: la sintesi si addice all'intuizione che può guidare verso

l'invenzione di un rapporto, una relazione con un'altra identità. Quando si introduce in un paesaggio consolidato una nuova architettura, questa tesse un dialogo con la preesistenza, prova ad interpretarla e farsi valore aggiunto.

Ignazio Gardella, la Torre in Piazza Duomo a Milano (Fig. 2):
è singolare e profondo il modo in cui interpreta la relazionalità, il progetto della torre in Piazza Duomo a Milano di Ignazio Gardella. Una architettura che nasce come strumento di conoscenza da parte dei cittadini, ancor prima che d'altri, della città di Milano e del suo paesaggio, semplicemente, nell'ascesa che mette in relazione con parti di differente scala. Dall'indagare sui fronti urbani costituenti la piazza, quindi, salendo, a raccogliere la ricchezza di articolazione dell'insieme delle parti costitutive del Duomo, con i suoi archi rampanti e le sue guglie da una parte ed i tetti della città dall'altra, sin, salendo ancora, a raccogliere il confine paesaggistico del luogo: il dialogo con la città si articola, tende all'affabulazione. Questo singolare caso, pur costruendosi prevalentemente come osservatorio della città, svolge il suo ruolo grazie al modo in cui realizza l'ascensione: non il continuo che una scala avvolgentesi attorno al nucleo comporterebbe, che riconosciamo nella chiocciola spiraliforme, delle mazzoniane torri dell'acqua per le sue stazioni di Messina e Roma, o come nei cilindroni tozzi, come rocchi di colonne dei silos delle raffinerie, bensì, un progredire per suoli di affaccio e necessarie perlustrazioni visive dell'intorno. Perlustrazioni dell'intorno, di almeno mezzo giro, anche se si volesse solo riprendere l'ascensione calcando i gradini della successiva rampa singola tra setti, perfettamente traslata della quota di un piano, rispetto alla precedente ed alla successiva. L'esplorazione procede, salendo, per intorni spaziali via via più ampi: dal limitato, dai fronti degli edifici che configurano la piazza del Duomo, ai tetti del quartiere che circonda l'emergere delle guglie del Duomo, ai margini fisici, pur naturali, della città che trova in colli e monti che la circondano, il suo più ampio confine-limite paesaggistico. Una esperienza, quella offerta con questo progetto che, rende consapevoli della complessità urbana e delle scale in cui essa si





propone a cittadini e visitatori che, con differente spirito, assorbiranno tale complesso spaziale, riconoscendone singolari emergenze coagulo, ancora nel presente, di fatti urbani istituenti solida memoria collettiva.

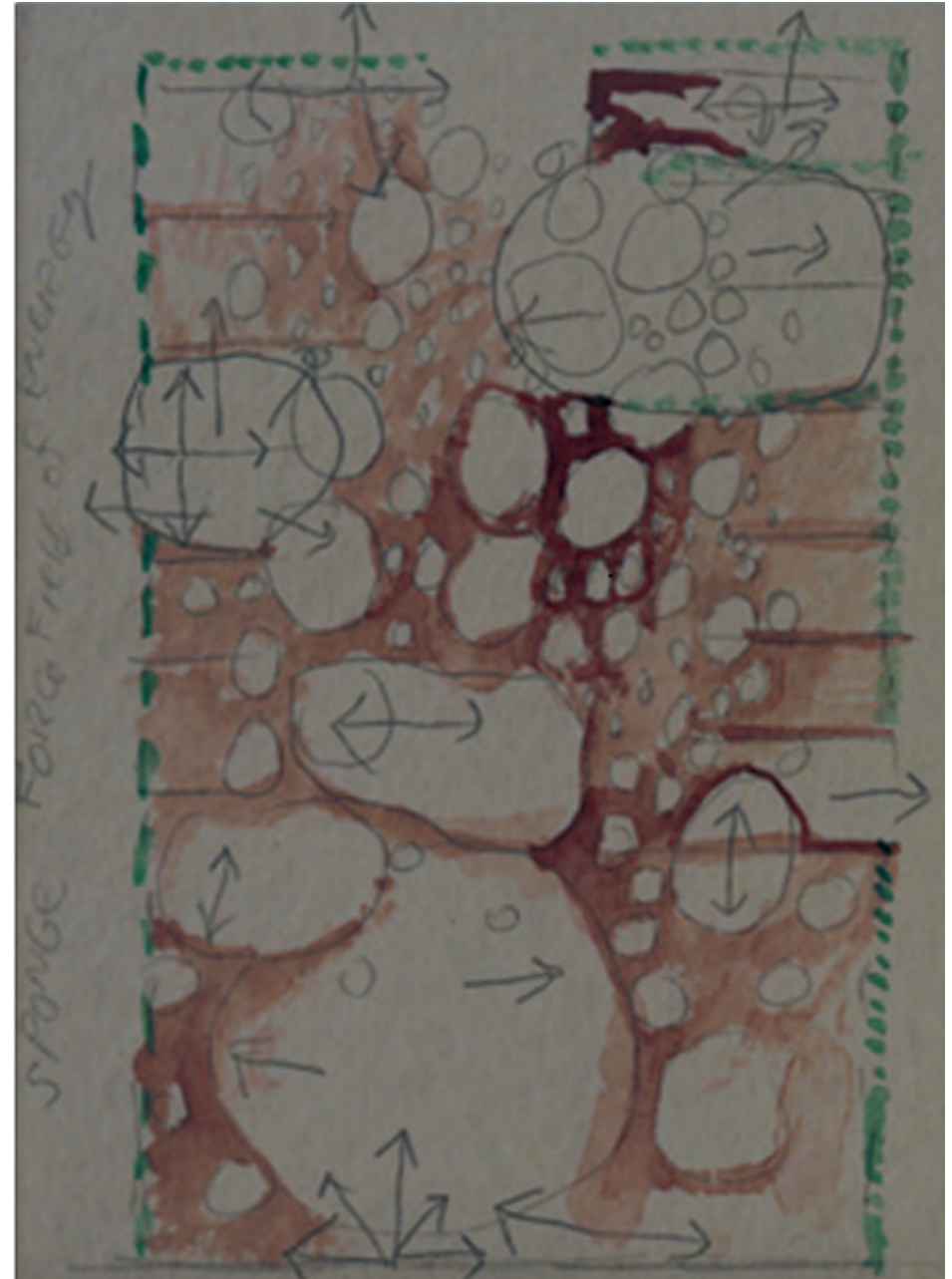
L'edificio-città è un'altra forma, dopo aver presentato l'isolato che si apre dall'interno e la torre che si fa perno di triangolazioni urbane: ed il modello sono i tanti coaguli urbani che urbanizzarono, pur impervi, costoni rocciosi. Esempi di straordinaria ricchezza caratterizzano i paesi di tante regioni italiane e furono generati sia dalla compressione tra mare e monte, che da altre, accidentate morfologie del suolo. Sono, riconosciuti testimoni, i paesi delle Cinque Terre liguri, ed i pugliesi arroccati nelle Gravine, per dir dei più noti, ma senza nulla togliere ai tanti, diffusi ed in analoghe situazioni morfologiche che punteggiano tutta l'Italia, generando ricchezze di conformazioni spaziali aderenti alle morfologie del suolo, con vie che si incuneano tra e nelle rocce, come fossero frutto di scavi da termitaio. Muoversi in essi, come se si stesse nel labirinto descritto nel "Nome della rosa", ha analogo fascino, rafforzato dalle improvvise aperture sul paesaggio e segnatamente su quello marino.

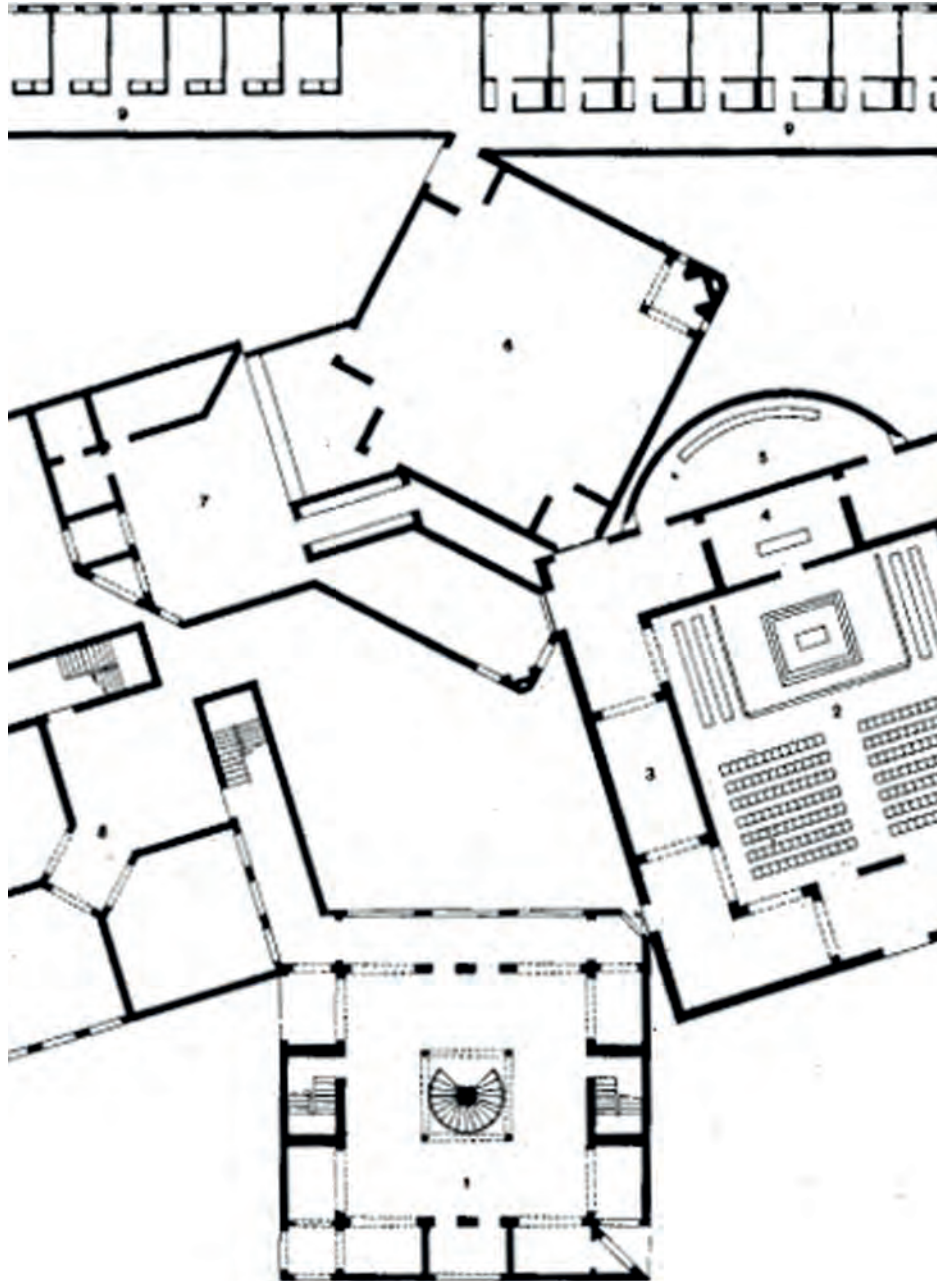
Simmon Hall, residenza universitaria all'MIT di Steven Holl (Fig. 3): un'architettura testimoniante l'adesione alla complessità strutturante, peraltro familiare agli abitanti che le realizzarono ed oggi godono delle forme di relazionalità che tali costrutti incentivano, nella contemporaneità, è la singolare, porosa, Simmon Hall, dove la complessità che genera naturalità di collegamento tra quote differenti dell'edificio, più volte irrompe nella cartesiana strutturazione dell'involucro prismatico, contaminandolo in maniera sottile, discreta. Rampe a gradini, serpeggiano all'interno, tra i piani, collegandone gli spazi pubblici della residenza che ne è funzionalmente servita. Pur inglobati in una stereometria cartesianamente essenziale, caratterizzata da risvolti dei setti colorati, per gruppi, con i tre colori primari: il giallo, il rosso ed il blu, irrompono a, quasi insensibilmente, contaminarla, amebiformi perimetri, in facciata, degli affacci dei luoghi pubblici, scavati come

cavità, fagocitanti il telaio che lì, tende al dissolvimento, dando spazio a plastiche configurazioni contenenti i percorsi insinuantesi spazialmente tra piani, collegandoli.

Altrove, a Bejin, lo stesso Steven Holl, (imm 03-b) estroflette porzioni funzionali sospese tra blocchi residenziali e colleganti gli stessi: sono percorsi e funzionalità come un intero teatro ad essere aggrappate anche a differenti quote di vicini edifici, il che predispone il piano inclinato su cui disporre i gradoni del teatro. Massimo luogo di collisione ed integrazione indissolubile tra identità che volta a volta si possono riconoscere nel rappresentato e relazionalità tra spettatori ed attori. Relazionalità che fece ipotizzare ai tempi del Bauhaus il grupusiano total teater, enfatizzando la mescolanza tra finzione teatrale e vita. Negli anni settanta, il tema della commistione fu, interpretato-perfezionato dal nostro Maurizio Sacripanti nel progetto del teatro per Cagliari: grande macchina infinitamente riconfigurante i rapporti spaziali tra scena e platea, essenzialmente integrandole in un continuum di spettatori-attori.

Convento delle Suore Domenicane di Louis Isadore Kahn (imm 04):
è ancora Louis Isadore Kahn a dare, pur non realizzato, un esemplare costruito spaziale nel suo Convento delle Suore Domenicane. I legami di passaggio, tra i ben riconoscibili archetipi spaziali di più impianti quadrati, ora ad ambulacro, talaltra ad attraversamento diagonale ed in altri, mediano, scattano nei punti di possibile contatto tra le parti architettoniche riconoscibili istituendo un continuum tra differenti spazialità. Ogni volta, quasi insensibilmente, tramite bussole spaziali, si abbandona l'innescata forma di fruizione spaziale per essere immessi in un differente spazio ed una differente strategia di fruizione ed appropriazione del nuovo spazio attraversato. Altre volte è un giungere quasi tangenziale ed altre, uno scarto a baionetta, ad istituire il passaggio come nella variazione dimensionale tra due porzioni di corridoi. Tali ritualità, dalle osmosi esatte, avrebbero permesso a chi avesse abitato il complesso, di sperimentare una molteplicità di condizioni di utilizzo in relazione ai luoghi da cui ci si sarebbe mossi e differenti a seconda del





verso di percorrenza scelto, aprendo anche viste sugli spazi interstiziali, capaci di registrare la posizione reciproca tra le parti di un pur limitato mondo claustrale. Un'esperienza che offre l'alto e verticalizzante e poi il basso e fuggente dagli angoli, ampliandosi, planarmente, la possibilità di direzioni da intraprendere o semplicemente di fughe visive.

Una lezione che venne esplicitamente ripresa da James Stirling nel suo, realizzato, complesso berlinese che, per sancire, anche nella vista dall'esterno, il continuum, affettò per piani con la bicromia azzurro e gialla alternata, a fasce per l'appunto, tutte le parti costituenti la composizione.

Sospensioni

il pur limitato panorama di architetture qui chiamate a testimoniare alcune occasionalità in cui è rintracciabile il binomio Identità-Relazionalità, declinano aspetti ordinabili e di cui si fanno qui degne rappresentanti. I contenuti che la produzione architettonica imbastisce a favore della patrimonializzazione, da parte delle comunità, muovono dallo sguardo a più scale, tipico della torre civica, già dai primi decenni del secolo scorso trovando negli ascensori panoramici urbani parigini, barcellonesi, o di Lisbona e, nel tempo più recente, articolazioni anche in forme di collegamento aereo tra edifici come nell'aggregato urbano Pechinese "Linked Hybrid" di Steven Holl riecheggiante i più arditi presagi delle città attraversate da aerei veicoli come ci regalano le sequenze di Flash Gordon. L'altra polarità è nella connettività interna, attraversamenti che incontrano soglie e cavità per risiedere.

Didascalie

Fig. 1: Roberto Gabetti ed Aimaro Isola d'Oreglia, Isolato nel centro storico a Torino

Fig. 2: Ignazio Gardella, la Torre in Piazza Duomo a Milano

Fig. 3: Simmon Hall, residenza universitaria all'MIT di Steven Holl

Fig. 4: Convento delle Suore Domenicane di Louis Isadore Kahn

Sinergie disciplinari per il “progetto del patrimonio” nella dimensione territoriale

Anna Bruna Menghini

Sapienza Università di Roma, DICEA - Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, professore associato, ICAR 14, anna-bruna.menghini@uniroma1.it

Vito Quadrato

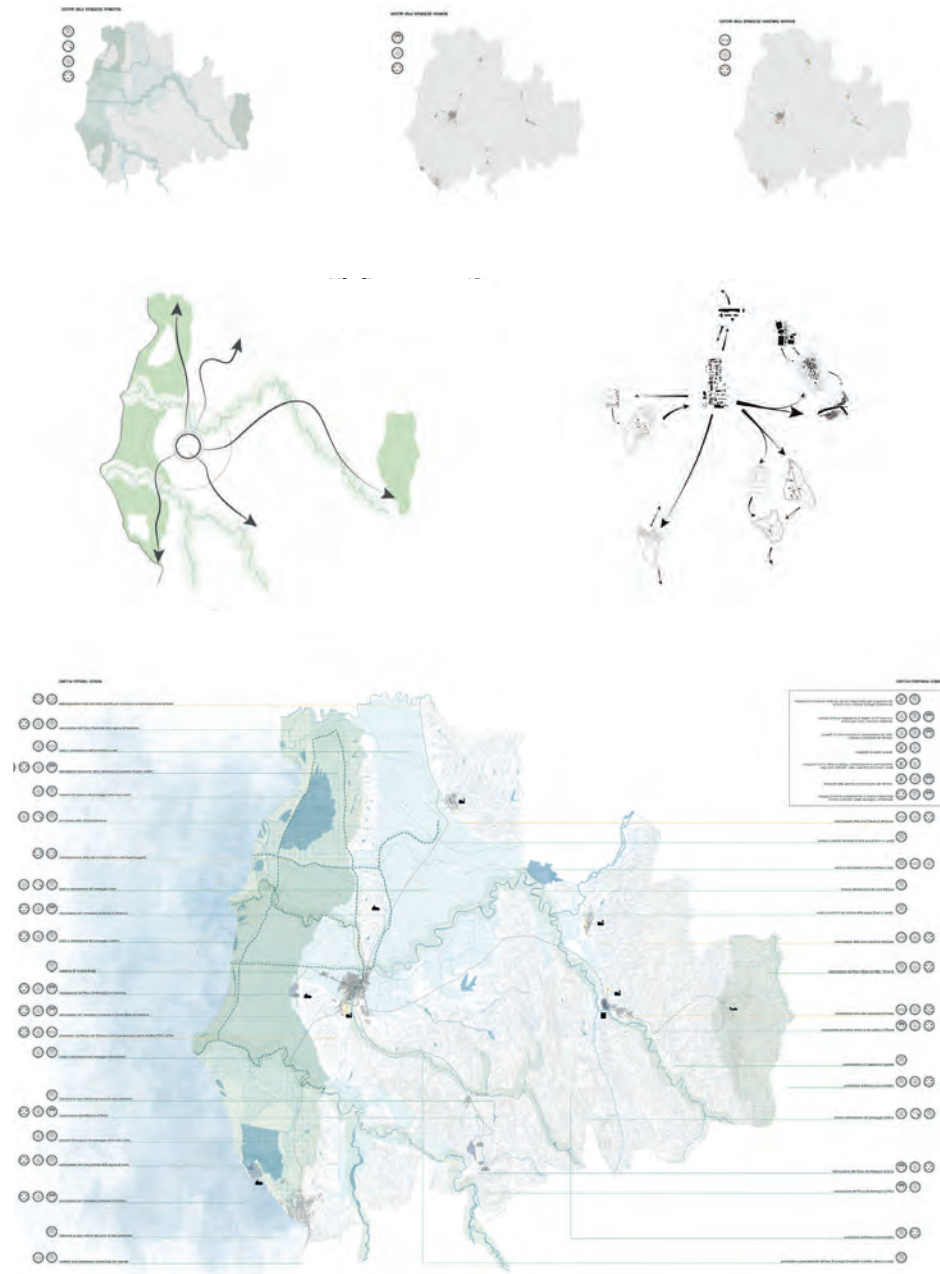
Politecnico di Bari, DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria e dell'Architettura, dottorando, vito.quadrato@poliba.it

La gestione delle trasformazioni del “territorio”, inteso come un organismo complesso, “registro conservativo delle azioni umane”¹ e dunque “patrimonio” culturale e materiale alle diverse scale, rende necessaria una visione sintetica e una collaborazione sinergica tra saperi diversi. Ci si interroga su quale debba essere il ruolo della Progettazione architettonica rispetto all'Urbanistica, alla Pianificazione territoriale, alla Storia, all'Archeologia, al Restauro, e se ancora valga per la Composizione architettonica e urbana lo status originario di disciplina in grado di operare una sintesi attraverso il “progetto”. Ci si chiede se questa disciplina possa e debba orientare l'analisi operata dagli altri saperi, sia quelli di natura teorica o tecnica - che generalmente non si limitano ad una asettica raccolta e descrizione di dati ma mettono in gioco approcci teorico-critici, metodi e strumenti di indagine necessariamente orientati -, sia quelli di natura progettuale come il Restauro e l'Urbanistica - che fanno riferimento ad altri statuti disciplinari e ad altre comunità scientifiche. Ci si interroga su come questo rapporto - spesso difficile o addirittura conflittuale - possa diventare osmotico, sulla base di una sinergia attiva che conduca ogni disciplina ad arricchirsi attraverso l'apporto non solo strumentale, ma soprattutto critico, concettuale e metodologico, delle altre. Una sfida complessa, su cui i Laboratori di Tesi del Corso di Laurea Magistrale in Architettura di Bari scommettono ogni volta, coinvolgendo discipline differenti su temi riferiti al “patrimonio” in tutte le sue scale: dall'edificio, alla città, al territorio.

Da queste esperienze emerge che si possono operare “intersezioni” fruttuose, ogni volta da inventare e rinnovare, solo se si condivide un concetto di progetto “del” patrimonio, inteso come atto critico, interpretativo dei valori originari e istitutivo di nuovi significati, che indirizzi l'azione prettamente strumentale alla valorizzazione, tutela, recupero e riuso dei beni architettonici e paesaggistici “per” il patrimonio.

Il progetto del territorio. Una traccia di ricerca per l'interpretazione della regione albanese di Fier

Il laboratorio di Laurea dal titolo “*Identità culturale della regione centro-meridionale dell'Albania: conoscenza, fruizione e valorizzazione del ter-*



ritorio” si iscrive certamente in questa traiettoria di ricerca “sinergica”, teorica e applicata, per il patrimonio².

Le discipline coinvolte sono quelle dell’urbanistica e pianificazione territoriale, della progettazione architettonica e urbana, e dell’archeologia, con contributi conoscitivi, interpretativi e operativi estesi a tutte le scale. È possibile infatti scomporre questa ricerca in tre ambiti d’intervento, che tengono insieme trasversalmente la strategia territoriale di trasformazione su scala regionale, l’ipotesi di riuso alla scala urbana dell’ex complesso industriale del Socialismo “Gogo-Nushi”, e infine un’ipotesi di trasformazione tipologica alla scala del manufatto architettonico.

Una prima fase della ricerca mira a definire un perimetro d’intervento all’interno della regione centro-meridionale dell’Albania avente come fulcro la città di Fier. Allo studio preliminare dell’area si accompagna una ricognizione sul campo orientata ad individuare i capisaldi della cultura materiale della regione. Questa indagine viene restituita graficamente attraverso una “stratigrafia” tripartita e costituita dai diversi gradi di lettura della cultura materiale della piana della *Myzeqeia*, selezionati ‘a monte’ del lavoro di ricerca: le emergenze ambientali come ‘stanze territoriali’ rilevanti; un primo reticolo sovrapposto, costituito dai diffusi siti archeologici (IV a.C.- VI d.C.); un secondo reticolo costituito dai manufatti industriali costruiti durante il regime socialista (1945-1992), che incarnano un episodio storico importante nella memoria collettiva del popolo albanese.

Sovrapponendo questi tre livelli, emerge una rete territoriale che esprime in modo sintetico le potenzialità di questa regione, sulla cui base è possibile impostare le strategie di trasformazione. L’obiettivo è infatti quello di costruire una nuova immagine attrattiva di questo territorio, fondata sulla ricchezza e diversità degli episodi del suo patrimonio naturale e storico-culturale, che richiedono tuttavia di essere messi a sistema attraverso un approccio sinergico. Le emergenze ambientali definite dal ‘paesaggio umido’ rappresentato dalle grandi lagune di Narta e Karavasta e dai canali artificiali della grande bonifica socialista, diventano così le ideali connessioni naturali della regione, investendo su un modello di mobilità lenta ciclo-pedonale (via terra e in certi casi via acqua), che

ricalca le antiche vie di collegamento territoriale.

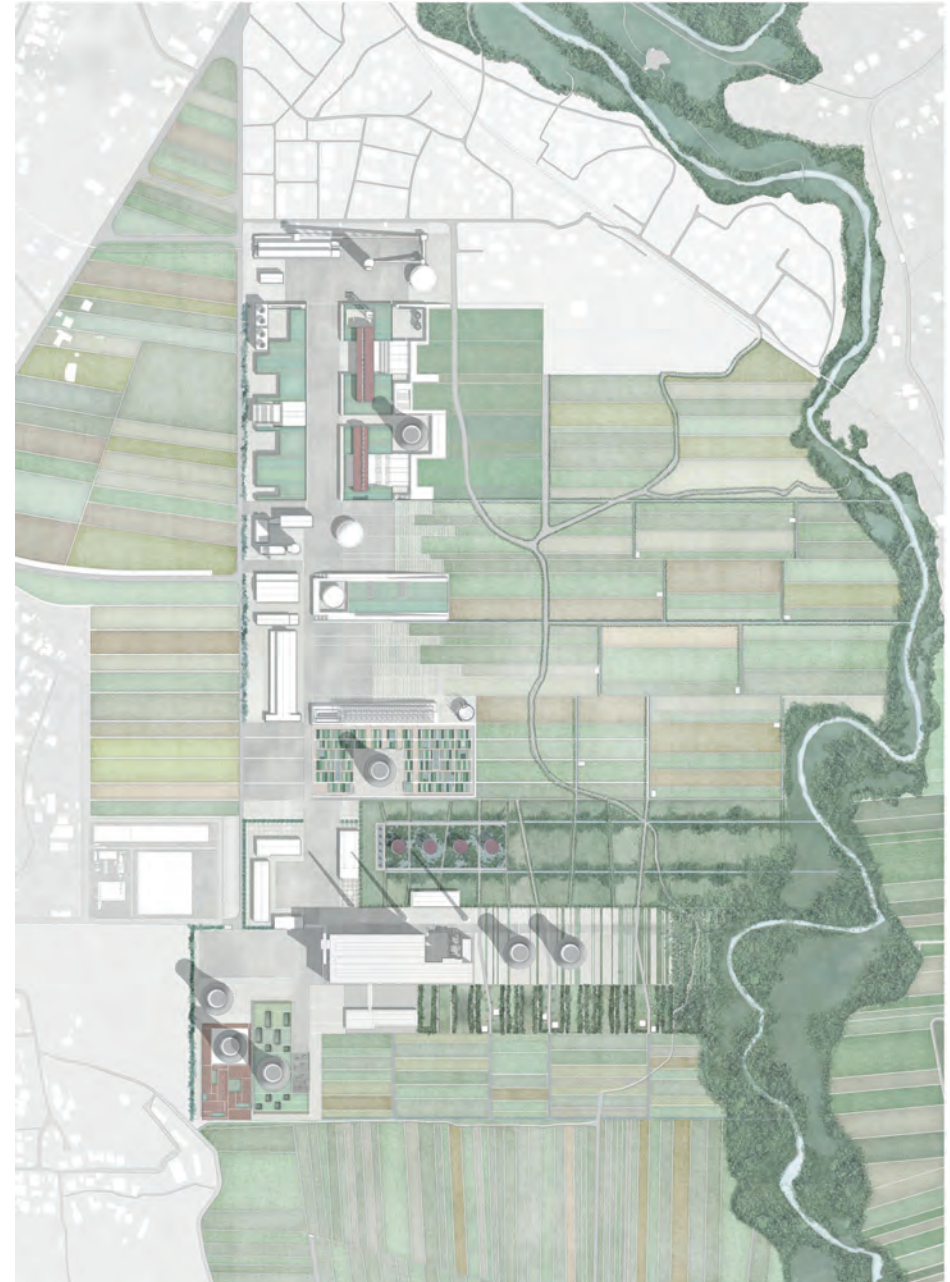
Il progetto dello spazio urbano.

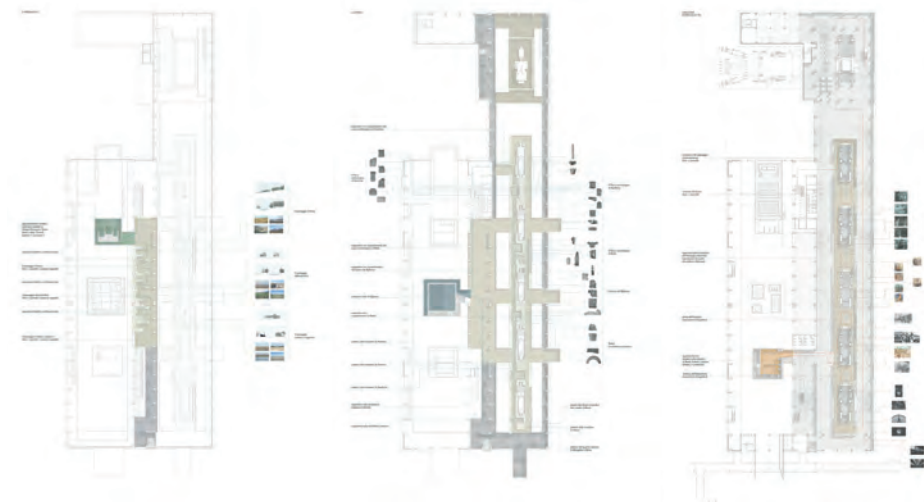
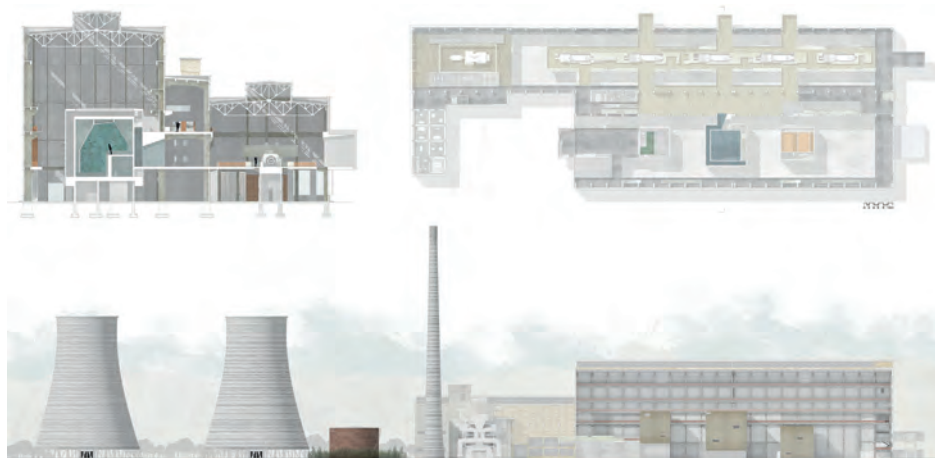
Le strategie di riuso dell'ex complesso industriale Gogo Nushi

Il quadro strategico così delineato consente di comprendere con più precisione come l'istanza trasformativa della progettazione architettonica per il patrimonio costituisca l'ideale anello di congiunzione tra le diverse scale della ricerca. Il baricentro di questa grande rete territoriale per il turismo culturale viene individuato nella città di Fier, e in particolare nell'ex complesso Gogo Nushi, il quale situato in prossimità di uno degli assi strutturanti di collegamento a scala nazionale, si costituisce come il principale caposaldo dell'intero *network*. Il progetto di riconversione interessa dunque un'area di circa 40 ettari, e parte dall'obiettivo strategico di trasformare il vuoto tra gli edifici industriali, originariamente concepito in chiave funzionalista, in uno spazio pubblico che ne preveda una gerarchizzazione. Questa trasformazione dell'assetto spaziale passa attraverso un'operazione di ricucitura tra il complesso e la natura circostante. In tal senso il masterplan propone la creazione di un grande 'foro' longitudinale che da un lato ricontestualizza le preesistenze, dall'altro permette di innestare un 'basamento' -contenente nuove destinazioni culturali- che restituisce il vecchio suolo industriale alla natura agricola. Le strategie qui adottate costituiscono, alla scala territoriale, un 'progetto pilota' potenzialmente esportabile ad altre aree industriali di questa regione albanese³.

Il progetto di allestimento. Risemantizzare lo spazio industriale attraverso il patrimonio storico-archeologico

L'ideale 'testata' di questo sistema è rappresentata dall'ex centrale termoelettrica che alimentava l'intero complesso industriale. Tra gli edifici presenti in quest'area, emergono infatti alcuni 'giganti industriali' come le torri di raffreddamento e le grandi aule contenenti la sala turbine e la sala caldaia che conformano un'unica struttura generata dalla giustapposizione di queste costruzioni 'a campata unica'. Il progetto propone





dunque che quest'area si trasformi nella 'casa del territorio' la quale ospita laboratori di innovazione tecnologica, un centro di studi archeologici e una sistemazione a verde che interpreta i caratteri del paesaggio della regione. All'interno della centrale termoelettrica si articola poi un progetto di allestimento che prevede la riconversione delle due aule in un "museo del territorio" con specifici approfondimenti tematici sul paesaggio, la cultura materiale archeologica e industriale. Questi nuovi elementi di progetto sono infatti concepiti come 'macchine di esposizione' creando un nuovo dialogo semantico con le macchine industriali ancora presenti all'interno degli spazi. Tali innesti consistono di tre grandi volumi cubici, i quali, emulando le imponenti volumetrie delle antiche caldaie oggi rimosse, generano spazi totalmente introversi che corrispondono alle testate dei tre percorsi tematici. Delle grandi passerelle disposte secondo un principio proteiforme collegano la punteggiatura di volumi presenti nella sala caldaie alla sala turbine. Concepito come un grande nastro trasportatore, il blocco espositivo presente in questa sala riporta su un unico piano percorribile le turbine ancora presenti in questo spazio. La scelta allestitiva è stata in questo caso di far convivere con le macchine industriali alcuni frammenti di cultura materiale attualmente disseminati nei siti archeologici della regione. L'ordinamento museale prevede una suddivisione per aree geografiche (Byllis, Apollonia, il koinon dei Byliones, Ballsh) classificate per tipologia. Questi oggetti vengono collocati al di sopra di un blocco espositivo che si articola lungo l'asse longitudinale secondo il quale sono disposte le turbine, inglobandole al suo interno. Il blocco viene poi inciso, scavato, modellato in modo da assecondare le esigenze espositive e le variazioni dimensionali dei singoli pezzi archeologici.

La progettazione architettonica come intersezione di saperi

La valorizzazione delle componenti materiali e immateriali sedimentate nei territori, costituenti i loro "patrimoni", se intesa come continua conquista di equilibri dinamici, come messa a sistema di strutture disomogenee, di palinsesti stratificati e di morfologie frammentate, deve essere affrontata mettendo in gioco competenze differenti, ma univocamente

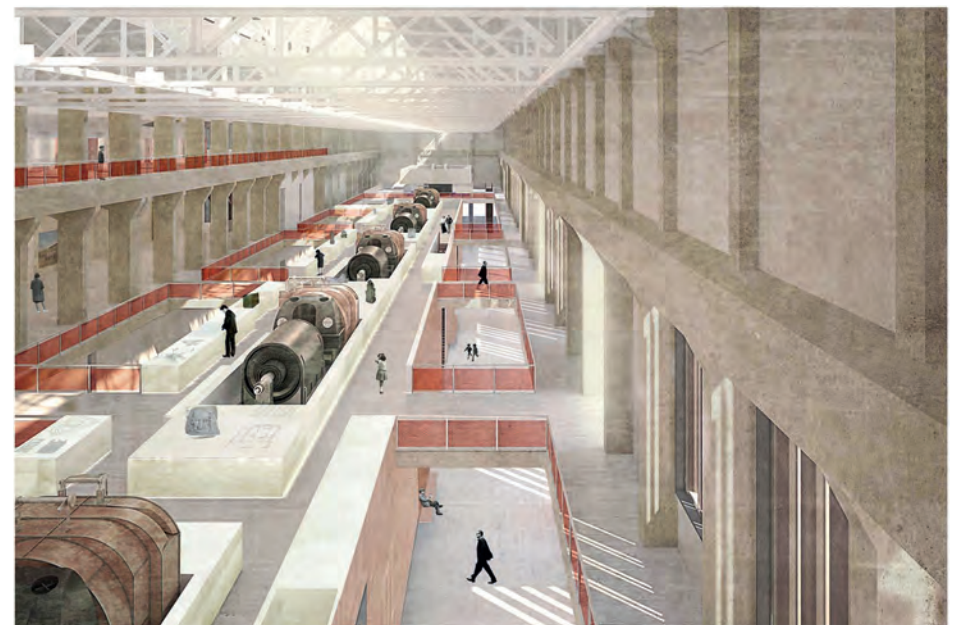
orientate e sistemiche.

Nei Laboratori in esame le discipline hanno collaborato sotto vari aspetti e con diversi approcci metodologici. Hanno concorso ad individuare gli ambiti omogenei di intervento, i perimetri di “area vasta”, i “sistemi ambientali e culturali”⁴, offrendo ciascuna il proprio punto vista nell’osservazione e interpretazione del territorio. Questa collaborazione, stabilita inizialmente a tavolino, si è poi sviluppata in modo naturale, incentivata dal fatto che i sistemi geografici, fisici e ambientali, quelli storico-culturali, quelli socio-economici e quelli insediativi, appaiono integrarsi reciprocamente.

La Pianificazione territoriale si è spinta oltre il riconoscimento dei sistemi territoriali - naturali e antropici - verificando l’approccio procedurale attraverso la prefigurazione formale e spaziale delle future trasformazioni offerta dalla Composizione architettonica e urbana. L’Archeologia ha adottato criteri di lettura, classificazione e comparazione di natura spaziale e formale - finalizzati alla comprensione dell’evoluzione e della stratificazione dei sistemi territoriali storicamente e culturalmente connotati - decifrando i frammenti delle forme insediative fino alla scala architettonica e ai manufatti testimoni della cultura materiale, e offrendo chiavi interpretative per orientare le scelte progettuali. In particolare, tale collaborazione è proseguita con un ulteriore Laboratorio indirizzato allo studio dei paesaggi antichi caratterizzanti la regione in esame e agli interventi di valorizzazione dell’area archeologica di Byllis⁵.

In tutti questi casi ci si è posti di fronte al problema di come conciliare le logiche della continuità temporale ricercate dalle discipline della storia e dell’archeologia, con la proiezione verso il futuro, non sempre lineare, che richiede l’atto progettuale. Ci si è trovati di fronte alla necessità di risignificare e risemantizzare i paesaggi dismessi (da quelli antichi a quelli moderni dell’industria), superando il concetto - oltretutto anti-storico - di intangibilità del patrimonio.

Queste esperienze hanno dato luogo non ad una sommatoria di contributi, e neppure ad una ancillarità strumentale delle discipline tecniche e storiche a quelle progettuali, ma ad un principio di osmosi tra saperi e metodi conoscitivi in continua evoluzione, che può essere perfezionato



nel tempo. La Composizione architettonica può, insieme alla Pianificazione territoriale come scienza che riconosce le componenti attive di un sistema antropico e all'Archeologia, quale scienza capace di indagare la cultura materiale, rafforzare il suo statuto specifico, esplicito nell'atto conoscitivo di natura progettuale.

Note

- ¹ Cfr. Saverio Muratori, *Civiltà e territorio*, Centro studi di storia urbanistica, Roma, 1967
- ² Il laboratorio oggetto della trattazione si è svolto nell'a.a. 2014/2015. Laureandi: M. Cafagna, S. De Mauro, D. Fiore, A. Pice V. Quadrato, P. Ruggeri. Collegio docenti: A.B. Menghini (relatore), F. Calace (ICAR 21), R. Belli (L-ANT 07), M. Beccu (ICAR 14).
- ³ Il laboratorio si inserisce infatti in un percorso di ricerca pluriennale che ha coinvolto altre aree industriali del territorio albanese come Berat ed Elbasan. Su queste aree sono stati infatti attivati ulteriori laboratori, provando a declinare il modello descritto sin qui secondo le diverse contestualità delle aree citate.
- ⁴ Cfr. i Sistemi Ambientali e Culturali (SAC) della Puglia, aggregazioni territoriali finalizzate alla valorizzazione e gestione integrata di beni ambientali e culturali quali aree protette, beni monumentali e archeologici, musei, teatri storici, biblioteche, archivi.
- ⁵ Laboratorio sulla "Valorizzazione dell'area archeologica di Byllis" (a.a. 2016-17), relatore prof. R. Belli (L-ANT 07), correlatori: A.B. Menghini (ICAR 14) e G. Martines (ICAR 19).

Didascalie

Fig. 1: Piano strategico a scala territoriale.

Fig. 2: Masterplan del progetto urbano sull'ex complesso industriale "Gogonushi"

Fig. 3: Il nuovo museo del territorio: piante, prospetti, sezioni e diagramma allestimento.

Fig. 4: Viste del blocco espositivo nella sala turbine.

Bibliografia

Anna Bruna, Menghini e Vito, Quadrato (2018), "Socialist industrial heritage in Albania. A proposal design for the conversion of the Gogonushi complex in Fier", in *[CO]habitation tactics. Imagining future spaces in architecture, cities and landscapes*, Taw 2018, Conference proceedings.

Roberta Belli Pasqua, Luigi Maria Calì, Anna Bruna Menghini (a cura di), *La presenza italiana in Albania. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*. Catalogo della Mostra, Roma, Terme di Diocleziano, 19 marzo-15 maggio 2016, Roma 2016.

Paesaggio tra memoria e identità

Umberto Minuta

Università di Parma, DIA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura,
cultore della materia, ICAR 14, umberto.minuta@gmail.com

Il progetto tra teoria e sperimentazione

L'architetto, sin dai suoi primi passi è portato a sviluppare ragionamenti teorici astratti proprio per aprirsi naturalmente all'apprendimento e non può fare a meno di interrogarsi continuamente sulla distanza e sulla unità tra mano e pensiero, sul modo di operare di entrambi, sulla corrispondenza tra opera e teoria, oltre il proprio campo disciplinare specifico. La conoscenza dell'architettura per tanto, si manifesta come un fatto intellettuale, e per questo non implica alcun momento di pura e informe esercitazione tecnica, in senso materiale. L'adesione all'opera, in tutte le sue parti, può essere raggiunta solo attraverso la lucidità analitica di autoconsapevolezza e un'anticipazione intellettuale. Non si può parlare del ruolo dell'architetto, senza porsi il problema delle condizioni in cui il progetto di architettura contemporaneo va ad inserirsi, considerando inoltre, secondo il pensiero scientifico, che ciò che si riesce ad osservare dipende sempre dalla teoria. Allo stesso modo, si può affermare che l'architetto vive una necessaria condizione di intellettuale, nel bene e nel male, di pensatore che valuta il rapporto con il proprio mestiere in relazione alla cultura del contesto in cui opera. Un intenso recupero del rapporto con la storia e un'attenta considerazione delle attese sociali del presente, rappresentano le principali premesse per favorire l'avvio di nuove sperimentazioni culturali e di pensieri volti al progetto dell'abitare della città e del suo patrimonio. Progettare è una attività sincretica che comporta spesso una attività di sintesi di un "materiale" come "la storia" complesso, eterogeneo, oggetto di riflessione, apprendimento, in relazione ad un contesto e in un radicamento di un luogo. Ripercorrendo ad ampio raggio, visioni, teorie, e approcci culturali, che viaggiano tra l'istinto e la cultura, tra immaginazione e sapere tecnico, è ancora possibile circoscrivere il ruolo scientifico dell'architetto contemporaneo. Da una parte il complesso sistema delle conoscenze, le esigenze contemporanee dell'abitare, la metrica dei comportamenti umani, le tecnologie, ma anche le esigenze della città, e del luogo, l'uso della storia, e di un amplissimo insieme di riferimenti spazio-temporali, vicini e lontani, le aspettative dell'uomo contemporaneo nella relazione senza tempo tra architettura e il luogo, tra paesaggio e memoria tra globaliz-

zazione e ricerca di identità. Dall'altra c'è il progetto e la sua didattica nella Scuola, che non è semplice sommatoria di dati e non è la teoria del discernere. Spesso per gli addetti ai lavori, progettare è continua riflessione, sempre diversa, riformulata, continuo e instancabile ricominciare, continua interrogazione sui significati e sui ruoli nella città contemporanea. Il progetto allora come misura del paesaggio e del contesto del territorio esprime il senso più autentico dell'abitare dell'uomo in quanto ne rappresenta il suo particolare modo di appropriarsi e di radicarsi in un luogo. Le strategie urbane attuali, dense del rispetto di un quadro normativo, risultano deboli proprio quando evitano di compiere una scelta chiara, di radicamento sul territorio o sul contesto di un progetto, approdando alla generica banalità, quanto l'eccezionalità del controllo del disordine. Da qui la scelta di campo di identificare il ruolo contemporaneo dell'architetto come tecnico che sappia dialogare con la tradizione, interrogandosi sul progetto di architettura e sulla ideologia delle opere e dei loro funzionamenti, nonché dei modi di fare che presiedono alla loro nascita. Una tale intenzionalità in molti modi implica di chiarire a monte quale rapporto si intende stabilire o ri-stabilire sull'eredità storica dell'architettura. Perché è dalla storia che deriva l'autorevolezza di un'esperienza che può governare il presente del progetto d'architettura in un contesto di riferimento

Ricerca di identità, tra paesaggio e architettura

In questo quadro, oltre il ruolo dell'architettura della città contemporanea, va ad innestarsi la relazione architettura e paesaggio, sulla base delle definizioni e delle visioni contemporanee, che coinvolgono molteplici figure, dagli storici agli umanisti filosofi, dai sociologi ai geografi, dagli urbanisti e pianificatori agli architetti, secondo i canoni della Convenzione Europea del 2000. Tale prospettiva, è volta a riconoscere l'ambiente in quanto componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni ed espressione della diversità del patrimonio naturale e culturale a fondamento della loro identità. Il progetto di architettura pertanto non va finalizzato alla indagine pura, ma implica ricadute al livello superiore che vanno dalla pianificazione delle risorse ambientali alla

valorizzazione dei beni culturali o di un patrimonio. L'acquisizione culturale del paesaggio nasce lentamente e faticosamente dalla realtà naturale e geografica e diventa la manifestazione sensibile dell'ambiente, la realtà spaziale vista e percepita. Per Michael Jacob, filosofo e comparatista, in quanto fenomeno estetico e oggetto storico, il paesaggio non potrà mai essere spiegato in modo esaustivo: racchiuderlo e tematizzarlo significa mettere in luce buona parte delle sue infinite sfaccettature. La maggioranza delle teorie sembra privilegiare il punto di vista filosofico post-idealista in cui il paesaggio è interpretato come intimamente legato alla soggettività. La visione del paesaggio compresa in modo storiografico, secondo il pensiero di Carlo Tosco, definisce l'approccio al culturale al paesaggio dovrebbe essere interdisciplinare con una comunicazione dei saperi, cogliendo le intersezioni, competenze e l'integrazione degli obiettivi da raggiungere. L'acquisizione di un quadro storico rigoroso diventa l'asse fondativo per ogni progetto che attraversa la valorizzazione del paesaggio e la relazione tra le molteplici visioni di paesaggi diventa equazione risolta su cui valorizzare un territorio, una città, il patrimonio, gli spazi. La salvezza di un patrimonio culturale passa attraverso la sua conoscenza approfondita e l'interpretazione e lo studio della storia possono ancora definire una nuova visione, tale da consentire la lettura del presente attraverso il passato e la lettura del locale attraverso l'universale. Il tema del progetto del paesaggio secondo le diverse scale non rimane soltanto finalizzato all'indagine pura, ma implica ricadute sui livelli della pianificazione urbanistica e della tutela, nonché sulla gestione e valorizzazione dei sistemi culturali. La ricerca rigorosa di un quadro storico diventa la linea portante per ogni progetto che attraversa una valorizzazione del paesaggio, non una introduttiva premessa al piano, ma uno strumento permanente in tutte le fasi d'azione. Le esperienze del Novecento che hanno intuito o anticipato soluzioni tecniche, letture e sensibilità diventano insegnamenti utili a prefigurare gli interventi d'oggi e futuri, quando la dimensione contemporanea non assume i connotati di un villaggio urbano ma di una città metropolitana con infrastrutture, centri commerciali, centri turistici e terziario avanzato, scardinando i parametri del controllo sociale

attraverso la dispersione e i luoghi dis-identitari. Il nostro secolo appare collocato tra gli estremi dell'attesa angosciata di una crescita indefinita e smisurata della città stessa e il timore della sua scomparsa o della sua dissoluzione nelle forme di insediamento in cui diviene difficile trovare i caratteri, il senso e il destino. Un'inquietudine contemporanea sembra percorrere i nostri tempi e la città italiana pluridentitaria non sembra essere estranea, pertanto è necessario interpretare il progetto della città e del suo paesaggio come una parte della nostra idea di identità. In altri termini il progetto urbano, costruisce la sua identità nel confronto delle idee politiche, delle discipline sociali e della sua storia ed il dibattito sul progetto di architettura, dovrà approdare alla ricerca identitaria, a fronte del timore della dissoluzione e della dispersione insediativa. In questa condizione permanente di relazione tra natura e città, tra paesaggio e architettura, che nella storia ha dimostrato il suo equilibrio, la proposta spinge ad interpretare il paesaggio come storia. Il progetto di architettura, sulla base della consapevolezza di un quadro culturale, prefigura l'avvenire di un territorio inteso come un patrimonio urbano e naturale unico e identitario. Saper interpretare e rileggere i segni della storia, nel paesaggio contemporaneo, può intercettare interessanti squarci sugli scenari futuri, negli antichi, unici e identitari territori, della nostra Italia.

Bibliografia

- Carlo, Tosco (2007), "Il Paesaggio come storia", Bologna, Il Mulino.
Michael, Jacob(2009), "Il Paesaggio", Bologna, Il Mulino.
Franco, Mancuso (2012), "La piazza nella città europea", Padova, Il Poligrafo.
Dina, Nencini (2012), "La Piazza". Milano, Cristian Marinotti Edizioni.
Umberto, Minuta (2013), "Città e progetto. Identità storie proposte". Atti del convegno XVIII Congresso Istituto Nazionale Urbanistica Salerno 23-26/10/2013 – Città come motore di Sviluppo Volume, in Francesco Sbetti, Francesco Rossi, Michele Talia, Caludia Trillo (a cura di), *Il governo della città nella contemporaneità. La città come motore di sviluppo*, Roma, INU Edizioni.
Umberto, Minuta (2019), "Paesaggio e architettura sul Lago di Garda", Milano, Franco Angeli.

Didascalie

Fig. 1: Il fronte molteplice della reggia sul lago, dipinto di F. Borgani, San Francesco





intercede presso la Vergine (da Giulio Romano, Electa, Milano, 1989).

Fig. 2: Particolare di Città sincretica nella Preghiera dell' orto di Andrea Mantegna. (Mantegna Opera Completa, Rizzoli, Milano, 1967).

Il progetto nella prospettiva politecnica: macchine, dispositivi, manuali

Giancarlo Motta

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, già professore ordinario, ICAR 14, giancarlo.motta@formerfaculty.polito.it

Andrea Alberto Dutto

Politecnico di Torino, DAD - Dipartimento di Architettura e Design, docente a contratto, ICAR 14, andrea_dutto@polito.it

Quando si parla di discipline a proposito dell'architettura non si può che ripartire dall'antica definizione «*architectura est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*», ma non possiamo d'altra parte ignorare la necessità di precisarne ogni volta il portato e i contenuti.

È noto che nel testo di Vitruvio l'architettura è posta come un sapere principale. L'architetto è il primo tra coloro che in vario modo sono impegnati nelle opere di costruzione. Le 'molte discipline' sono saperi parziali (disciplinati e ordinati nel senso di sottoposti a una ragione ad essi estranea) e 'varie erudizioni' di cui l'architettura, che è il sapere dell'architetto, si avvale o meglio come dice la definizione si 'adorna'.

Il pensiero moderno trasforma le 'molte discipline' nei diversi rami del sapere scientifico (l'unico che, procedendo con metodo e a partire da principi ha la dignità della conoscenza) che tradizionalmente affiancano e supportano i progetti e le costruzioni dell'architettura.

Così si sono differenziate le così dette discipline politecniche: la scienza delle costruzioni come parte della meccanica e della statica, l'impiantistica come applicazione della fisica dei fluidi e della termodinamica, lo studio dei materiali che si riconosce nella chimica; anche la storia dell'architettura e gli studi urbani si separano rivendicando un loro proprio statuto scientifico. Persino le teorie della forma e della figurazione si definiscono come saperi autonomi. A questa loro autonomia e riconosciuta autorità si è aggiunto un principio che potremmo dire di responsabilità, nel senso che esse devono mostrare quale sia il loro grado di formalizzazione, quali figure elaborino e in che modo e con quali apporti afferiscano alla costruzione del progetto.

Di fatto a un'idea di progetto che 'vitruvianamente' attinge alla costanza dei tipi, si sostituisce il progetto come risposta a programmi complessi e desiderio del nuovo.

Si tratta di intenzioni, volontà, desideri che riguardano sia architetture e progetti esistenti (i riferimenti), sia saperi 'altri' che fanno riferimento a temi del tutto estranei all'architettura.

Se nel primo caso le figure che entrano nella costruzione del progetto sono prodotte dai dispositivi tecnici propri di ciascuna di esse, nel caso delle discipline esterne l'analisi cerca di scoprire quale sia la loro

architettura interna o in quale modo fatti, eventi, rapporti tra persone o questioni disciplinari che non sono parti o rappresentazioni di architetture ma forme, schemi, diagrammi, grafici, immagini di strutture formali possono entrare nel progetto di architettura. Per accennare ad alcuni esempi, questo è ciò che è avvenuto in gran parte delle nuove tipologie sette e ottocentesche: le carceri, gli ospedali, le scuole, le industrie, i forti militari, dove 'incontro disciplinare' significava appoggiare la costruzione del progetto non solo alle discipline politecniche ma anche alla capacità di mettere in forma schemi di strutture teoriche o pratiche che avevano già un inizio di formalizzazione nell'evento e che poi sono diventate architettura.

Il testo vitruviano può essere letto in senso capovolto, cioè l'architettura si adorna delle altre discipline e ne assume le forme passando leggermente sopra i loro contenuti. Questo ribaltamento è ciò che consente all'architettura di restare operativa sia nell'analisi che nel progetto, due momenti logicamente separabili, ma che fanno parte in modo inscindibile della stessa attività.

Nell'analisi

Certamente l'architettura non sembra avere un campo proprio di studi che non sia l'architettura stessa: il suo è un sapere che si alimenta della sua storia e della sua tradizione. Le analisi condotte attraverso l'architettura si rivolgono principalmente alle opere, al pensiero, ai progetti degli architetti e ne propongono rappresentazioni costruite con le tecniche proprie di quelle che abbiamo detto essere le discipline politecniche. Ma se ci riferiamo a quanto detto poco sopra, e cioè al vasto campo dei desideri che afferiscono alla costruzione del progetto vediamo che a quel sapere che potremmo dire 'disciplinare' si aggiunge una capacità o meglio un'attenzione in più, una specie di deformazione o di strabismo che consiste nel vedere l'architettura guardandola attraverso altri saperi, altre tecniche, altre conoscenze, ma sempre con lo sguardo dell'architetto. Questo vuol dire che è proprio delle pratiche dell'architettura cercare sempre ciò che nel sapere altrui è o appartiene a una sorta di ragione architettonica, vista come una caratteristica costante e pervasi-

va del pensiero che ogni volta deve essere messa in evidenza affinché l'architettura stessa ne risulti meglio illuminata e meglio definita.

Nel *Saggio sulle origini delle conoscenze umane*, scritto nel 1746, Étienne Bonnot de Condillac afferma proprio a proposito dell'analisi: «Ho detto che l'analisi è l'unico segreto delle scoperte; ma, mi si domanderà, qual è il segreto dell'analisi? È il legame delle idee». Nell'*Introduzione* al "Saggio sull'origine delle conoscenze umane" - *La frivolezza stessa*, pubblicato nel 1992 nel libro *L'archeologia del frivolo*, Jacques Derrida rileva l'importanza dell'analisi non solo come processo analogico e quindi della conoscenza come rivelazione, energia dei legami, forza della ripetizione, capacità del ritracciare e del sostituire, ma anche come procedimento in cui la conoscenza, che viene dal confronto tra idee, tra ciò che si cerca e ciò che si conosce, si alimenta degli aspetti e della funzione del 'frivolo', ove a questo termine non siano date le connotazioni negative dell'inutile o del vacuo, ma di una conoscenza che, a differenza di quella che proviene dal metodo e che procede secondo principi interni (come avviene nelle discipline politecniche) si produce nel confronto tra saperi diversi di cui uno è la ripetizione o l'analogo dell'altro, quindi da un sistema di rimandi e di sostituzioni, dove l'aspetto frivolo del procedimento sta nel fatto che ciò che si scopre è in realtà ciò che, anche se in altre forme e in altri contesti, si sapeva già.

Nelle analisi condotte attraverso l'architettura (mi riferisco tra gli altri al lavoro che abbiamo raccolto in *Cento Tavole*) conoscere non vuol dire conoscere più a fondo le cause, le motivazioni, la natura delle cose, significa piuttosto riuscire a costruire legami più o meno forti e importanti tra ciò che si vuol conoscere e ciò che si sapeva già. La ricerca si configura come una sorta di continua ripetizione e variazione della semplice osservazione che 'qui è come là', dove il là sono gli altri casi in cui le stesse figure evidenziate dall'analisi, si sono presentate in altri momenti, in altre architetture o, nel caso che si tratti di altri saperi del tutto esterni all'architettura, questi risultino spogliati di tutto il peso dei loro specifici contenuti, delle loro costruzioni disciplinari, anche del sistema di tecniche e di teorie che li accompagna, e, colti nei loro aspetti formali, nella loro architettura nascosta, siano paradossalmente resi più leggeri da questa attenzione.

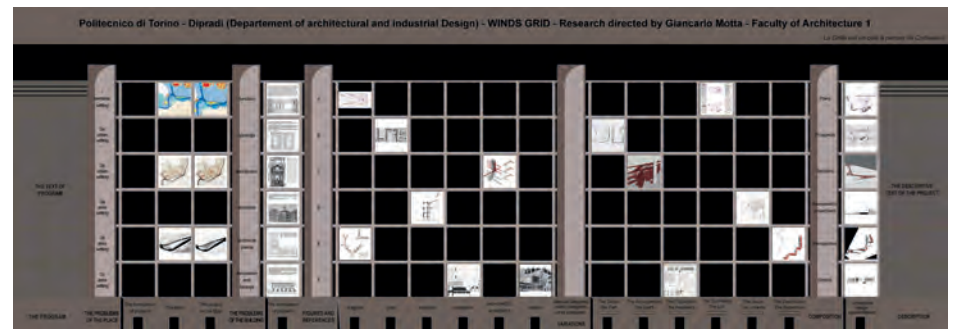
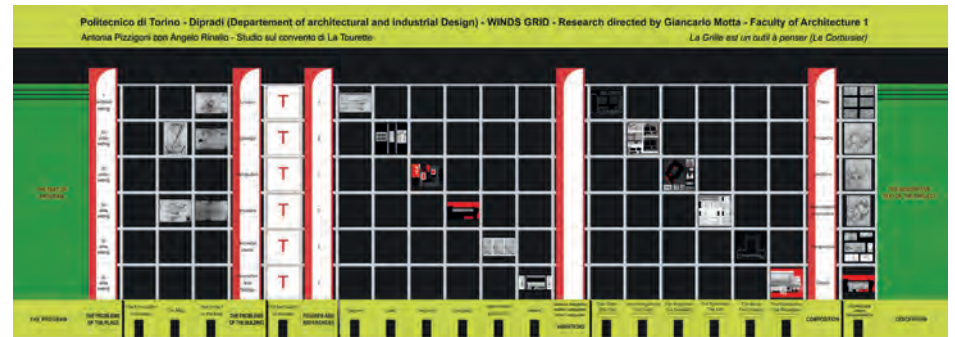
Formulate sulla base di analogie e nei termini di un riconoscimento, le risposte dell'analisi più che conseguite sono conoscenze solo differite, poste in una catena dei rimandi, non una vera conoscenza un vero sapere ma un sapere della ripetizione, della trasposizione, della variazione. Da qui il carattere frivolo delle indagini e la loro leggerezza: esse non pretendono di spiegare in modo definitivo ma semplicemente di insistere sui temi e di illuminarli con divagazioni disciplinari.

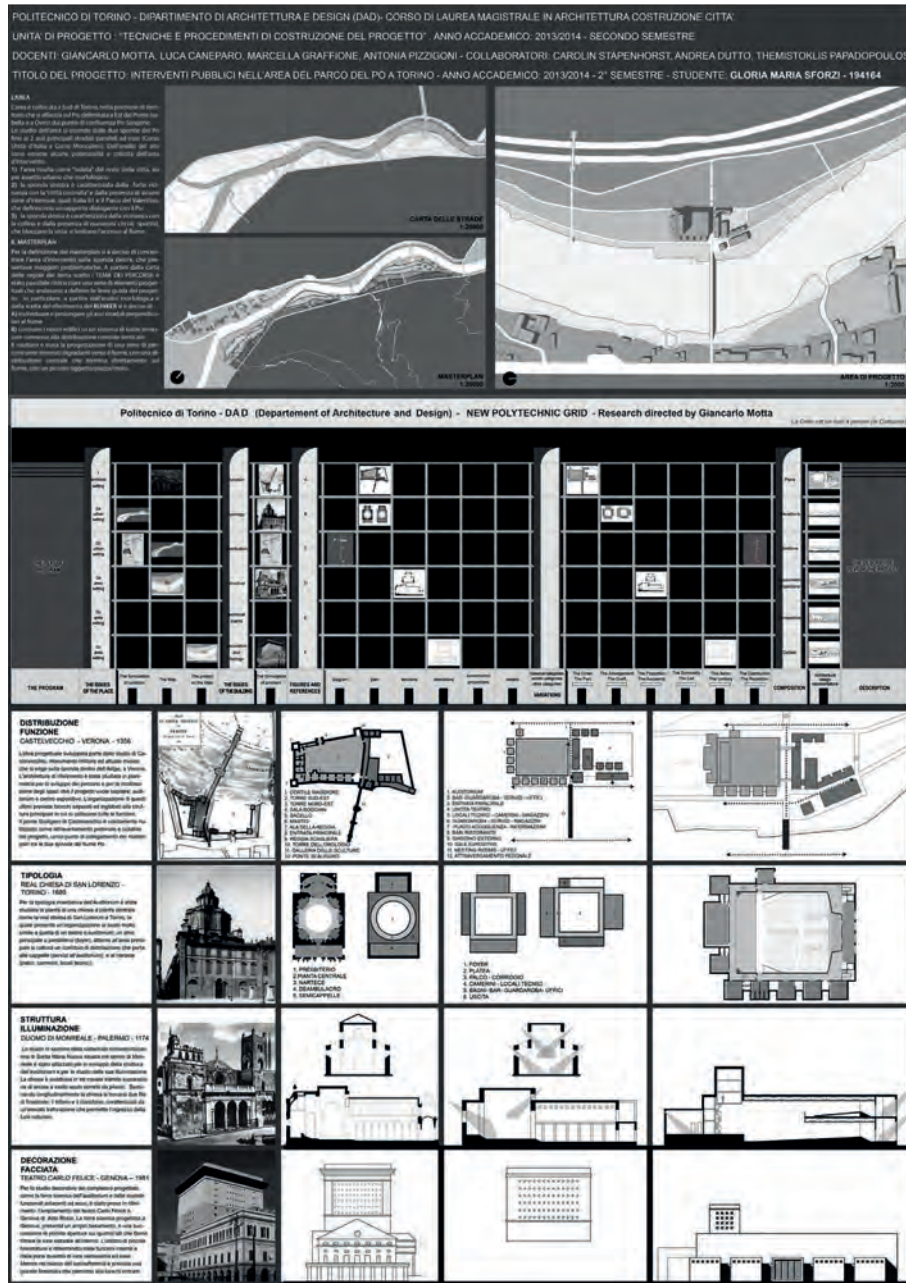
Nel progetto

Le figure costruite nell'analisi, sia applicando i dispositivi tecnici propri delle discipline politecniche, sia con gli strumenti generici dell'indagine formale applicata agli altri saperi o discipline esterne, sono 'macchine' perché, se possono spogliarsi dei contenuti che avevano nei diversi ambiti da cui sono prese e di cui facevano parte, e rivestirsi dei nuovi, è perché fin dall'inizio, da dove provenivano, da altre architetture o da altri discorsi disciplinari, anche allora 'operavano già' come macchine di quelle diverse architetture, di quei contenuti, di quei diversi desideri. Questa idea dell'"operare già" (si tratta anche in questo caso di un tema ampiamente articolato nel saggio di Derrida, *La farmacia di Platone*), è secondo me la questione fondamentale. Essa consente di capire la natura del fatto tecnico e del funzionamento delle tecniche come macchine, cioè come i particolari meccanismi che consentono il prodursi di quell'inversione per cui la forma del progetto può venire dopo i contenuti solo a patto di trovarsi già sempre prima di essi.

La macchina è quindi riassunta, sinteticamente espressa, annunciata nel senso di quell'imperfetto 'operava già' che stabilisce una sorta di anteriorità del fatto tecnico su quella che dovrebbe essere la sua stessa ragione, il suo contenuto di pensiero, la sua motivazione. Le figure tecnicamente elaborate sulla base dei dispositivi di rappresentazione propri di ciascuna disciplina, non sono la ricaduta formale di un pensiero o di un desiderio di progetto, ma sono ciò che nel progetto consente l'espressione e la formulazione del pensiero, esse sono ciò che rispetto al pensiero operava già prima come macchina della sua stessa produzione.

La macchina funziona come una catena di rimandi (in questo sta la re-





ciprocità e il suo rapporto di indecidibilità con l'analisi).

La Nuova Griglia Politecnica è la grande macchina che riunisce le tante, diverse, settoriali e possibili macchine in cui si costruisce il progetto di architettura così inteso.

Le diverse figure, pur essendo la rappresentazione di contenuti certamente diversi rispetto a quelli del nuovo progetto (ma sarebbe meglio dire del nuovo desiderio), possono rispondere alle diverse istanze, alle singole parzialità, alle frammentazioni di cui, come ben dice Roland Barthes, sempre si compone qualsiasi desiderio.

Dalla pluralità delle tecniche resta segnata anche la figura dell'architetto. Non più pensabile come la sorgente da cui scaturisce l'opera, l'architetto è piuttosto un artefice singolare. Posto al centro di saperi molteplici e che non gli appartengono, collocato in quella sorta di centro vuoto che si costituisce all'interno delle diverse tecniche, l'architetto come vero maestro delle arti governa l'insieme delle tecniche pur restando a tutte ugualmente estraneo; reggendone i fili, governando i loro meccanismi, muove le macchine delle tecniche sia nei procedimenti scompositivi dell'analisi che nel progetto, dove invece fa della capacità compositiva la sua maestria.

Se poi per fatto tecnico non consideriamo solo le figure del progetto, ma le architetture costruite e reali, vediamo ribaltarsi il 'cogito' cartesiano. Il pensiero sta nelle cose; come la torre il cui occultamento impediva a Kant di pensare. Nel *Viaggio nelle città di De Chirico*, Calvino dice che i pensieri non stanno nel soggetto ma nelle cose. Così, nel progetto guidato dalla Griglia, è nelle figure costruite dalle diverse discipline, politecniche o no, che «il pensiero sente d'essere sul punto d'affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza e rimandare il momento in cui sarà obbligato a diventare il pensiero di qualcosa».

Nell'archivio

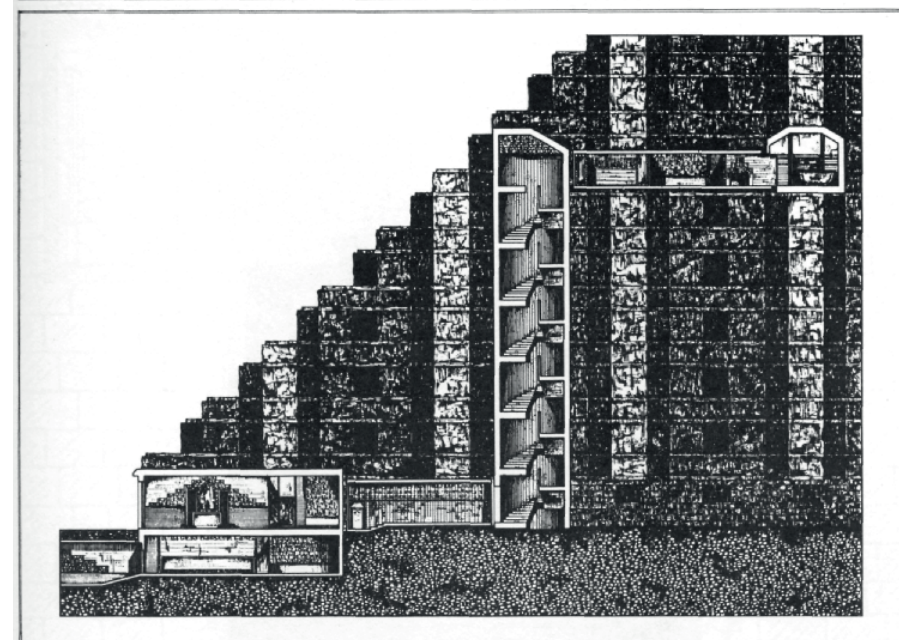
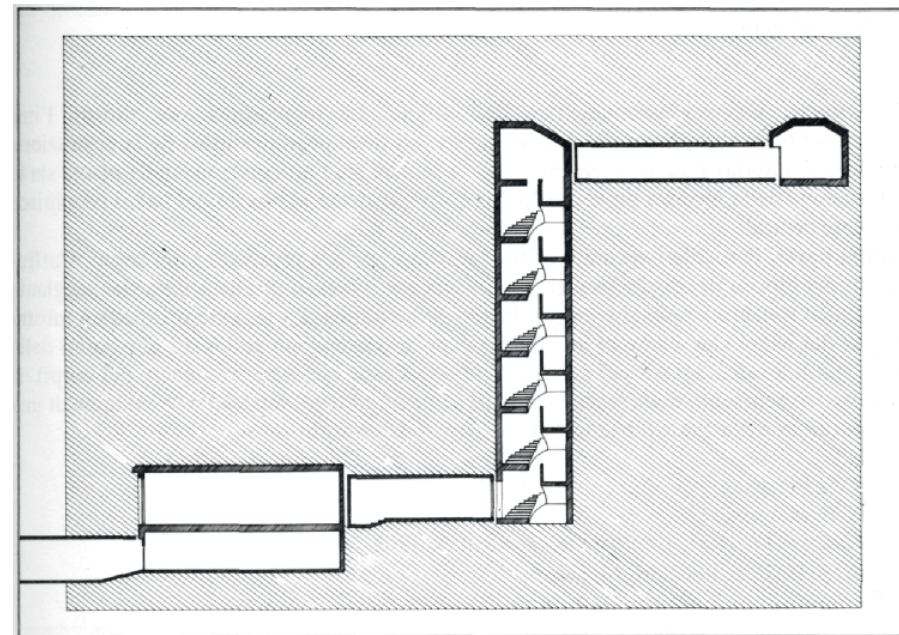
Come per una macchina informatica anche nel caso della macchina di progetto si pone il problema della memoria. Il significato che si intende dare a 'memoria' deve però essere chiarito a fronte di alcuni possibili fraintendimenti. Da un lato 'memoria' può apparire come un sentimento

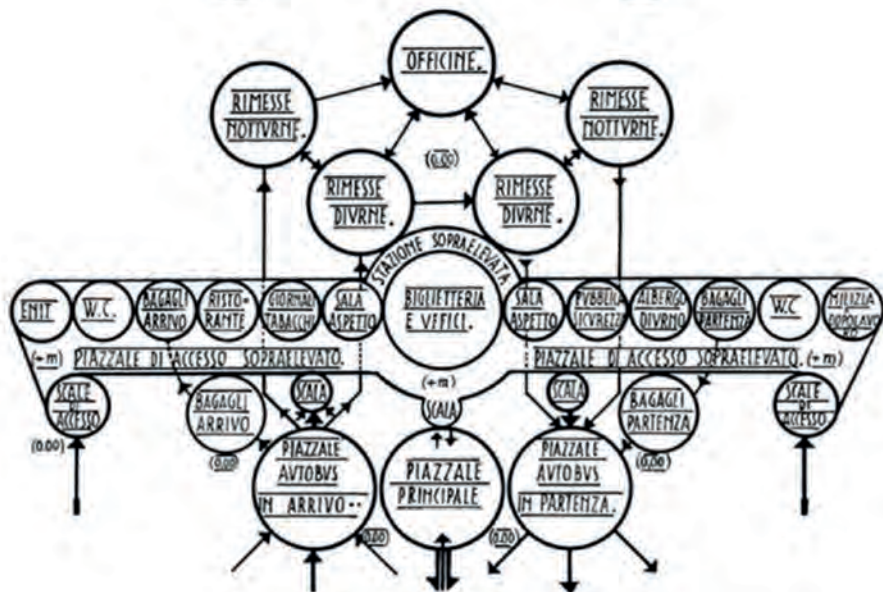
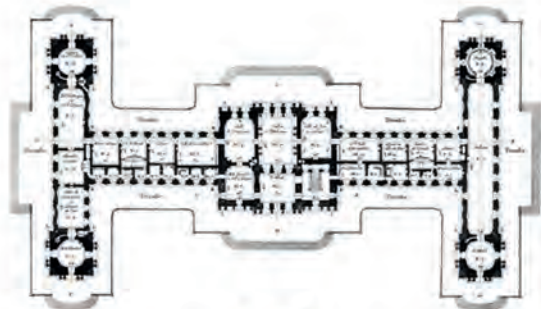
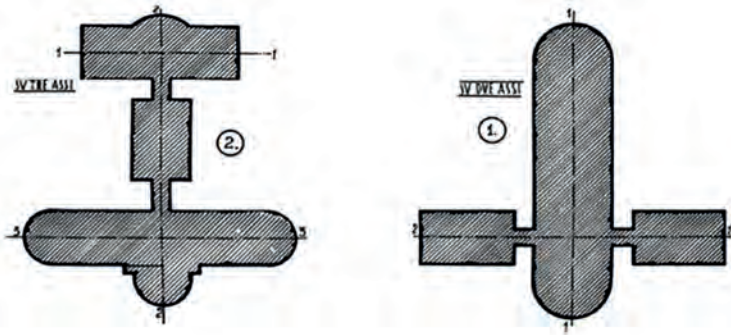
nostalgico causato dal fascino per le cose passate; dall'altro lato, più materialistico, può essere intesa come il supporto di una registrazione di dati che sia orientata al rispecchiamento di una totalità del sapere.

Alla luce di questi possibili fraintendimenti, e nell'ottica di descrivere il funzionamento della macchina di progetto, anziché memoria è forse più corretto l'utilizzo del concetto di archivio (concetto che richiama peraltro la configurazione di un luogo architettonico che alla memoria resta invece precluso in assenza di un riferimento esplicito – pensiamo al riferimento di Giulio Camillo alla mnemonica come configurazione teatrale). La ragione dell'archivio viene enunciata bene da Michel Foucault nell'*Archeologia del sapere* quando afferma che: «nella sua totalità, l'archivio non è descrivibile; ed è incircoscribibile nella sua attualità». In pratica: l'archivio rinuncia da subito alla pretesa di raggiungere una totalità e non ha un prima e un dopo, quindi è privo di nostalgia. Per Foucault, ciò che è contenuto nell'archivio è semplicemente qualcosa di utile a circoscrivere un discorso che emerga da una interrogazione dei fatti; per noi architetti l'archivio è dato dalle figure che si presentano come risposta ad un problema, quindi non ci sono figure vecchie o nuove, ma solamente figure che offrono un riferimento utile ed altre che sono inutili.

Nell'archivio, le figure rompono con il tempo storico, cioè non hanno coscienza di un prima o un dopo. Considerato nella prospettiva del progetto, l'archivio si mostra quindi afasico rispetto all'ordine storico cronologico delle architetture. Anche questo viene chiarito bene da Foucault, quando afferma che «l'archivio [è] ciò che fa sì che esse [qui Foucault si riferisce specificamente alle figure] non retrocedano con lo stesso passo del tempo, ma che alcune che brillano forte come stelle vicine ci vengano in realtà da molto lontano, mentre altre nostre contemporanee sono già di un estremo pallore».

L'archivio esula quindi dal riconoscere nella memoria storica il dato fondativo dell'architettura, come avviene invece nei trattati rinascimentali. Al contrario esso assume la condizione di variabilità propria ai paradigmi scientifici accettando che non ci sono figure date a priori (come fondative) ma solamente figure che emergono in funzione del dialogo che l'architettura intrattiene con gli altri saperi in funzione di alcuni problemi. In





questo senso, la costruzione dell'archivio trova un riferimento utile nella manualistica che si sviluppa a partire dall'enciclopedismo settecentesco. Presentandosi come grande opera collettiva, anti-dilettantistica e frutto della collaborazione di esperti, l'enciclopedia rappresenta il tentativo di costruire un sapere tecnico al servizio della pratica. Il portato enciclopedico (che resta ampiamente ignoto tutt'ora nei suoi effetti sull'architettura) si riflette nella manualistica mettendo in scena uno spazio che prelude alla costruzione politecnica del progetto come apporto di saperi diversi che non trovano una sintesi nell'architettura ma una indispensabile funzione di mediazione simbolica. In questo procedimento, intervengono in particolare le tecniche di rappresentazione, ovvero i sistemi di notazione, lo schematismo distributivo e la lettura cartografica che si formalizzano in funzione dei diversi discorsi (o problemi progettuali) che l'architettura incontra lungo la sua evoluzione, a costituire il prezioso e specifico bacino di conoscenza del sapere architettonico tra gli altri saperi.

Didascalie

Fig. 1: dall'alto: G. Motta e altri: Griglia del cinquantenario del CIAM di Bergamo (1999); Winds Grid: Griglia analitica applicata al convento di La Tourette (stud. Rinaldo) e Griglia progettuale per residenza universitaria sull'isola Bertolla a Torino (stud. Piras).

Fig. 2: Nuova Griglia politecnica: dispositivi analitici e di progetto nell'area del parco del Po a Torino (stud. Sforzi)

Fig. 3: "qui è come là": Cento Tavole - Tav. 26 (stud. Bianco e Giunta): casa in via Melzi d'Eril a Milano degli arch.tti O. Cabiati, B. Minali, A. Alpago Novello.

Fig. 4: Schemi di composizioni assiali tratte da R. Cortelletti, "Elementi di composizione degli edifici civili" (1935); pianta di palazzo, di J.F. Blondel; schema di stazione per autobus

Bibliografia

- AA.VV. (1997), *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890-1970. Ricerca sulla rappresentazione in architettura* diretta da Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni, Milano, Unicopli.
- Italo, Calvino (1982), "Viaggio nelle città di De Chirico", in *Accanto a una mostra*, FMR n. 15, luglio-agosto 1983.
- Jacques, Derrida (1992), *L' archeologia del frivolo: saggio su Condillac*, Bari, Dedalo.
- Andrea Alberto, Dutto (2018), *The legacy of handbooks : the paradigm of distribution in architectural design*, Bergamo, Tecnograph.
- Giancarlo, Motta, Antonia, Pizzigoni, Riccardo, Palma (a cura di) (2011), *La Nuova Griglia politecnica - architettura e macchina di progetto*, Milano, FrancoAngeli.

Per un'architettura dei macro-paesaggi. L'Utopia Continentale di Herman Sörgel

Cristiana Penna

Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria, dArTe -
Dipartimento Architettura e Territorio, assegnista di ricerca, ICAR
14, cristiana.penna@unirc.it

Introduzione

Il progetto architettonico racchiude in se stesso la storia del fare architettura, l'evoluzione della scienza delle costruzioni e una riscrittura delle teorie estetiche, delineando sistemi e regole che producono spazialità urbane e territoriali dall'immane riverbero sociale¹.

Nel tempo si stratificano così relazioni tra elementi antropici e naturali pre-esistenti ed *ex novo*, che intrecciandosi tra loro restituiscono città-territori e compongono conseguentemente nuovi paesaggi. Il progetto di architettura attiva così, in un parallelismo multiscalare, una molteplicità di interazioni tra diversi saperi per la risoluzione di più problematiche.

All'interno di questo contesto, si propone come caso studio la visione del Continente Euro-Africano *Atlantropa*, dell'architetto Tedesco *Herman Sörgel*, particolarmente conosciuta per la rappresentazione del Mar Mediterraneo non più paesaggio di miti e leggende, ma paesaggio-macchina [Fig. 1], plasmato dalla progettazione di otto dighe negli Stretti e nei Fiumi maggiori del Bacino. Questa immagine, per la sua ripetuta divulgazione dal 1928 ad oggi, assume il ruolo di 'manifesto' di una nuova realtà fin dal principio classificata – da diversi giornali dell'epoca tra cui il Corriere della Sera – utopia fantastica, progetto irrealizzabile, bizzarro sogno tedesco e solo più recentemente, da parte di alcuni studiosi, anche disastro ecologico².

Il progetto *Atlantropa* è però molto più ampio di ciò che questa immagine racconta, rappresenta infatti una ricerca meticolosa portata avanti da *Herman Sörgel* e da tutti i membri dell'Istituto Atlantropa dal 1928 al 1952, anno quest'ultimo, in cui il progetto subisce una battuta d'arresto così come l'omonimo Istituto a causa della morte prematura dell'architetto tedesco. I materiali prodotti in quel ventennio sono preservati presso gli Archivi del *Deutsches Museum* di Monaco di Baviera e sono un'incredibile raccolta di tracciati infrastrutturali, da quelli autostradali a quelli aerei, indagini demografiche, studi morfologici del Mediterraneo e del Continente Africano, ragionamenti su quella che ad oggi chiamiamo sostenibilità sia nel settore delle automobili elettriche che nel setto-



re edile, studi di ingegneria idroelettrica, rilievi topografici e fotografici. Una ricchezza multidisciplinare fatta di disegni, calcoli, studi geologici, energetici, strutturali.

Atlantropa: un progetto tra geografia e città

Il sistema euro-africano immaginato da *Herman Sörgel* riportava il Mar Mediterraneo ad un assetto geografico preistorico utilizzando le tecniche e le conoscenze ingegneristiche del tempo, ma con la propensione a spingere il progetto oltre quelle che erano le capacità della tecnologia convinto che il progresso avrebbe collaborato alla risoluzione delle problematiche sia tecnico-strutturali sia economiche, per la realizzazione della più grande centrale idroelettrica mai esistita.

Il progetto *Atlantropa* propone collegamenti infrastrutturali tra Europa e Africa per incrementare le migrazioni del popolo europeo nei paesi africani, nuovi bacini d'acqua lungo la fascia del *Sahel* fino all'Egitto e nella regione del Congo per la fertilizzazione del deserto e centrali idroelettriche nel bacino Mediterraneo e in Africa per il futuro sostentamento energetico di tutto il continente. Il prosciugamento del Mar Mediterraneo nella visione futura *sorgeliana* è la trasformazione fondante l'intero progetto perchè permette l'attivazione di un processo ben pianificato, da attuarsi in un tempo previsto di centocinquanta anni e che si può sintetizzare nelle seguenti fasi:

1. isolamento del Mar Mediterraneo da flussi d'acqua esterni con la realizzazione di due dighe per la chiusura degli Stretti di Gibilterra e Dardanelli;
2. evaporazione delle acque del Mar Mediterraneo, progettazione delle nuove città costiere e realizzazione dei sistemi infrastrutturali europei e africani.
3. completamento del progetto con la realizzazione delle dighe negli altri Stretti e nei grandi Fiumi del Mar Mediterraneo.

Si mettono a sistema quindi studi storici, geologici, climatici, economici e produttivi che prendono forma con la progettazione di tutti quei luoghi

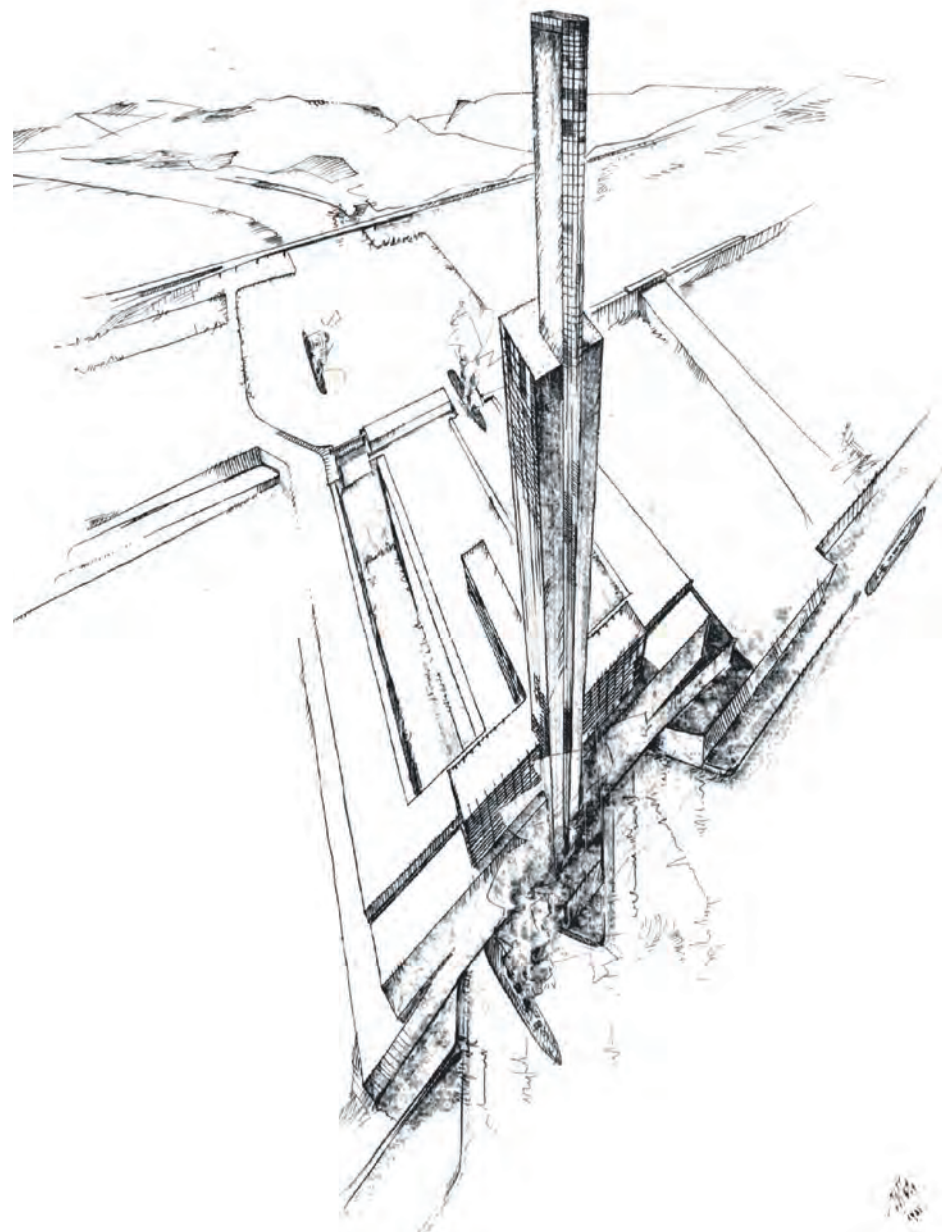
strategici per la realizzazione di questo macro-paesaggio euro-africano in cui vengono coinvolti diversi ingegneri e molti architetti tra cui *Peter Behrens*, che progettò la torre per la più grande delle otto dighe del Mar Mediterraneo nello Stretto di Gibilterra [Fig. 2].

Ingegneria e architettura diventano mezzi di ordine sociale, economico e politico mentre la sovrapposizione di più saperi dà vita ad un equilibrio spaziale in cui ogni oggetto architettonico, nuova città, cambiamento climatico, migrazione, infrastruttura stradale piuttosto che navale o aerea sono dipendenti l'uno dall'altro, generando dei riverberi continui su tutto il Continente. Questa realtà ideale, scaturita da un desiderio di speranza, non è però classificabile come progetto completamente realizzabile a causa di un fattore fondamentale assente, sia al tempo di Herman Sorgel sia oggi: il consenso collettivo, l'accettazione dell'idea laddove "una volta accettata l'idea dell'utopia realizzabile, la realtà del progetto le subentra grazie alla tecnica³".

L'Utopia Continentale euro-africana e la contemporaneità

Herman Sörgel credeva fortemente che il suo progetto fosse realizzabile e nell'osservare la realtà europea e africana contemporanea, a distanza di cento anni circa dall'elaborazione di *Atlantropa*, si può affermare che la visione profetizzata dall'architetto tedesco sia definibile come paesaggio contemporaneo parzialmente *in progress*. Visibile nei tracciati infrastrutturali delle reti europee *TEN-T (Trans-European Networks)*, nelle future *Trans African Highways*, nel raddoppiamento del Canale di Suez, nelle infinite linee aeree che attraversano il bacino mediterraneo così come nei tracciati navali turistici o ancora nell'uso delle risorse africane da parte dell'Europa.

Ad oggi, *Atlantropa* sicuramente è anche rappresentazione delle teorie sul progetto di paesaggio, che si consolidano a fine Novecento, secondo cui «gli elementi di trasformazione nel tempo della figura del paesaggio vanno dalla variazione climatica e stagionale ai sistemi di colonizzazione, dallo sfruttamento delle risorse e delle energie alla messa



a cultura, fenomeni di ritorno dell'elemento naturale (il deserto che seppellisce la città o l'allagamento di grandi spazi territoriali)⁴» ed ancora è rappresentazione di un paesaggio contemporaneo in cui la produzione di energia elettrica incide sugli equilibri politici dei paesi attorno al Mar Mediterraneo.

Escludendo il prosciugamento del Mar Mediterraneo e la mentalità colonialista del passato e premesso che il progetto d'architettura può assumere un ruolo fondamentale in grado di produrre effetti positivi sulla società «allorquando le intenzioni liberatorie dell'architettura coincidono con la pratica reale delle persone nell'esercizio delle loro libertà⁵», le domande che sorgono sono le seguenti:

si potrebbe ripartire dall'idea primordiale della visione *sorgeliana*, di liberazione dell'Europa dalla guerra, in funzione del contesto euro-africano contemporaneo? E ancora, premesso che “credere in un'utopia e essere contemporaneamente realisti non è una contraddizione” e che “un'utopia è, per eccellenza, realizzabile⁶», la progettazione di una nuova visione futura, come il nuovo continente euro-africano, potrebbe mettere fine al sanguinamento del mar mediterraneo e ai venti d'odio che ci riportano indietro nel tempo? Atlantropa potrebbe essere ripensata come utopia realizzabile rimettendo allo stesso tavolo ingegneri, architetti, geologi, sociologi, ed economisti?

Note

¹ *Space, Knowledge and Power* (conversazione tra M. Foucault e P. Rabinow, marzo 1982)

² Carlos, Arteaga Cardineau, “Atlantropa: el sueño utópico de construir la Atlántida. Atlantropa: The Utopian dream of building Atlantis”, *Al Qantir*, n°16, 2014, p.178

³ Yona, Friedman, *Utopie Realizzabili*, Quodlibet, 2003, p.23

⁴ Vittorio, Gregotti, “Progetto di paesaggio” in *Casabella*, n° 575-576, Gennaio, 1991, p.3

⁵ Michel, Foucault, *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, 2011, p. 60

⁶ Yona, Friedman, *Utopie Realizzabili*, Quodlibet, 2003, p.17

Didascalie

Fig.1: Progetto Atlantropa, Il Mar Mediterraneo. Autore: Herman Sorgel, 1929.

Fig.2: La torre per la diga di Gibilterra. Autore: Peter Beheres, 1929.

Bibliografia

Laura, Bonesio (2007), *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Editore Diabais.

Michel, Foucault (2011), *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni.

Yona, Friedman (2003), *Utopie Realizzabili*, Quodlibet.

Christian Norberg, Schulz (1986), *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Editore Electa.

Herman, Sörgel (1929), *Mittelmeer-Senkung. Sahara Bewässerung (Paneuropa-Projekt)*,

Gebhardt, Leipzig.

Salto di scala. Il tempo, il tempo chi me lo rende

Efisio Pitzalis

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, professore ordinario, ICAR 14, efisio.pitzalis@unicampania.it

Circa la metà del '700, Giovanni Battista Piranesi rivoluziona i codici rappresentativi dell'immagine iconica dell'architettura attraverso l'introduzione di uno straniante salto di scala. All'interno di un simile sistema disarmonico si consolida quel principio pluri-prospettico abbozzato precedentemente da Fischer von Erlach nell'Entwurf einer historischen Architektur (1721) come sintomo in nuce di una progressiva disgregazione della forma chiusa e prospetticamente statica entro cui prende corpo il titanico ispessimento di elementi architettonici sottratti alla consuetudine di rapporti proporzionali armonici. Su tali presupposti ideologici e formali si dà avvio al ribaltamento del tradizionale principio di proiezione prospettica, di ascendenza rinascimentale, come pura intercisione della piramide visiva sul piano di facciata bidimensionale, tramutandolo nell'improvviso passaggio tra due termini di correlazione visivamente dilatati in cui l'esperienza sensoriale è soggettivata attraverso una percezione di tipo immersivo che fa esplodere la cornice del quadro ponendo l'osservatore all'interno della scena: vittima del “tranquillo terrore” provocato dall'ingigantimento delle rovine che Edmund Burke nella sua “Inchiesta Filosofica”(1757) pone a fondamento di una nuova esperienza estetica d'ispirazione romantica.

Risulta evidente, ora, come in questo contesto figurativo il consueto rapporto proporzionale tra le parti - concepito in rispondenza alla figura retorica della sineddoche, che autorizza a ricostruire il tutto tramite una sua parte secondo la legge di concrescita dell'organismo architettonico - ceda il suo carattere statutario a un contrapposto principio di manomissione dimensionale cui affidare l'ingigantimento o la miniaturizzazione di un elemento aggiunto: pura collusione scalare da cui deriva uno scarto sequenziale che agisce sull'ordine gerarchico precostituito secondo una dinamica di ascendenza surrealista.

Questa dimensione immaginifica determina la variazione della modalità consequenziale del “racconto architettonico”, il quale, in ragione di una trama en cut up, sperimentata in ambito letterario e artistico, seppure con esiti più inclini al witz umoristico, già a partire dal 700 in ambito anglofono (si pensi alla struttura digressiva del Tristram Shandy di Laurence Sterne o all'andamento ondivago in William Hogarth: precu-

sori di una tecnica che troverà successivamente la sua consacrazione più aggiornata in William Burroughs), si trasforma in un percorso pieno di cesure, di tagli e di accostamenti alternati, privo delle convenzionali chiuse ossequiose alla ortodossia compositiva e proclivi a risperimentare i linguaggi supplementari delle avanguardie artistiche.

Con una brusca virata temporale, anche in tempi più recenti - si pensi per esempio a Claes Oldenburg e a Coosje van Bruggen - l'arte e il design hanno reso attiva una significativa rottura con la scala umana. Oggetti di uso comune, strappati alla consuetudine dei rapporti convenzionali, sono estratti dal proprio contesto e ricollocati in un altrove dimensionale e concettuale che ne relativizza i rapporti. Elementi fuori scala, appendici e landmark si tramutano in un "racconto parallelo" che evoca, trasfigurandolo, il carattere distintivo del contesto entro cui si collocano introducendo un equivoco scambio scalare tra preesistente e nuove addizioni. L'architettura in questo caso si forma per addendi, attraverso la giustapposizione di oggetti autonomi, sordi e monologanti, quasi monadi auto-significanti che designano espressamente se stessi: origine di un discordante assemblaggio di parti e di "pezzi" che attivano - come nel Campo Marzio piranesiano, per riallacciarsi all'incipit - una operazione che, di fatto, delegittima la consequenzialità dell'architettura barocca. L'approccio progettuale, in tal senso, non è dunque consequenziale ma sconnesso e parziale, frutto di un vocabolario architettonico di uso quotidiano revisionato, risemantizzato e nobilitato, a scala gigantesca, in punti nodali dell'organismo urbano.

A tale scopo, la configurazione generale di un manufatto architettonico generatosi per successive sovrapposizioni temporali prelude all'idea di un testo aperto, i cui tasselli ricostruiscono un palinsesto da vivere su prospettiva in scorrimento: stazioni di un percorso che si compone attraverso la velocità di osservazione, simili a fotogrammi isolati di una banda filmica che si fissa nella nostra memoria a partire dalla istantaneità della visione. All'interno di questi frammenti alcuni punti topici, per riscattarsi da una condizione di marginalità, devono diventare quella che nel Settecento era identificata come "architecture parlante" esprimendosi per tratti autonomi eloquenti, senza bisogno d'intermediari, e

configurandosi come veri blow up architettonici in grado di rivelare il significato autentico del "montaggio delle attrazioni". In definitiva: la completezza del manufatto di ascendenza classica è messa in crisi tramite una progressiva "agglutination de mots" che s'inverna in un tassonomico campionario di elementi il cui dettato riflette i meccanismi di assemblaggio disarmonico delle parti.

Si tratta, per altro verso, di un sistema corale il cui disegno complessivo gestisce il ritmo pendolare tra una dimensione puramente immaginifica e un riscontro filologico intessuto nei paradigmi dell'ars combinatoria. Del resto, strutturato su tali ambiti figurativi e tematici, è evidente il lascito del primo Novecento trasposto attraverso la "Città Nuova" di Sant'Elia, la "Metropolis of Tomorrow" di Hugh Ferriss, la "Green City" di Melnikov: specchio di una scrittura supplementare che scopre le vestigia di una sopravvissuta archeologia del moderno. Ne deriva una operazione di pura sommatoria il cui processo disgiuntivo congiura contro il concetto di finitezza e spinge a favore di una ricostruzione mosaicale in cui ogni tessera ricomponesse il grandioso affresco storico della città che si forma, vive e si trasforma. In questo senso, sottraendosi al rito di una liturgia tradizionale, è certamente lecito contrapporre a una monumentalità celebrativa un modello antiretorico, la cui efficacia dimostrativa comunica, insieme al valore estetico, la qualità di un'opera da leggere più che da ammirare, da vivere più che da contemplare; un'opera entro cui, sanati i motivi di dissidio tra "vecchio e nuovo", tra conservazione e innovazione, prende forma, seppur sospesa in un fragile e aporetico equilibrio, una inedita dimensione spazio-temporale che attinge al passato e si dà proiettata nel futuro. Su questo sfondo, la co-esistenza tra antico e moderno pone sostanzialmente il problema della discontinuità o della continuità stilistica tra due sistemi temporalmente distanti, al cui interno la disputa tra adesione mimetica e confronto dialettico mette in scena l'insanabile dissidio tra valutazione discrezionale, attenta alle sollecitazioni del sito e della storia, e sperimentazione avanguardista. Contrasto che reca in sé, sottomessi al vaglio interpretativo di una linea genealogica e consequenziale, la distinzione tra differenti linguaggi riletti alla luce di una lecita sovrapposizione tra diverse entità da indagare. In tal senso,

risulta ancor più evidente come i Fondamenti distintivi che alimentano la disciplina compositiva nell'innesto di nuove strutture su resti preesistenti si muovano all'interno di un sistema asincrono i cui risvolti ideologici e stilistici disegnano una rete di relazioni metodologiche d'intervento inorganica e disomogenea.

Conviene richiamare, in chiusura, la serie di strumenti operativi alla base di procedure analitiche che mirano alla riorganizzazione della forma attraverso spostamenti parziali di "senso". Il sistema dei traslati metaforici e allusivi che s'interrogano sulle trasformazioni dei manufatti superstiti si alimenta di un corredo di spostamenti, di manomissioni e di trasfigurazioni scalari che instaurano un dialogo tra vecchio e nuovo fondato sulla interposizione tra significati diversi. Secondo tale accezione, in definitiva, l'ampliamento o l'addizione operata sul corpo di un sistema residuale si traduce nella duplicazione modificata dell'esistente per ricreare l'illusione di una copia che si dà in "rovina": scrittura vicaria di perdute vestigia. Sotto questo aspetto, si aggiunga come l'uso dei materiali s'incarichi di rivelare le differenti connessioni costruttive configurando un'architettura la cui stratigrafia temporale rinvia ai processi di sovrapposizione tra entità scalari da governare nel passaggio tra soglie di scarto liminari. Frattura e rimarginazione al tempo stesso, lo stacco del passaggio temporale convoca gli elementi chiamati al confronto inscenando il gesto di una progressiva accumulazione di parti la cui reciproca compenetrazione per mezzo di spiazzanti giunzioni articolano un artificio compositivo che mette in scena il legame tra resti superstiti e aggiunte posteriori. Con spirito analogo, il piano d'intercissione del titanico ispessimento murario e lo scortecciamento epidermico tramite cui rivelare le contesture di formazione, così come la continua variazione del piano di facciata determinata dai legati e dagli innesti materici e strutturali, connaturati a un digressivo principio proiettivo, sono alcuni elementi tipici del sistema di segni, di articolazioni e di tecniche che il lascito contemporaneo traduce nel corpus simbolico e fisico di un'opera architettonica segnata dal suo stesso eccedere.

Tra antico e nuovo, il progetto architettonico a scuola

Anna Maria Puleo

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, professore a contratto, ricercatore confermato in pensione, ICAR 14, annamaria.puleo@gmail.com

L'ordine formale preesistente, rinvenibile nei territori, richiamato nel Focus tematico del Forum, è da intendersi come qualità, che connota la forma e la disposizione dei volumi, dei tracciati, degli insiemi, che si collocano, entrano in relazione e modificano lo spazio naturale. Un ordine, che sottende e dà sostanza al dato figurativo, che rappresenta il fatto insediativo. Riscontrabile nelle forme compiute di molti centri minori, resiste ad una lettura di primo impatto nei contesti più complessi e stratificati, in cui le strategie di pianificazione, guidate da criteri esclusivamente funzionali ed economici, hanno prodotto organismi urbani, privi di un ordine immediatamente riconoscibile - o privi di un ordine tout court - e interventi che sono entrati in conflitto con armonie preesistenti. Presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II da alcuni anni conduco laboratori di progettazione architettonica, centrati sul progetto di architettura in un contesto storico nella città di Napoli.

Nell'esperienza didattica del Laboratorio di Progettazione Architettonica del II anno del CdL in Scienze dell'Architettura, ho affrontato la tematica della relazione tra antico e nuovo, attraverso il progetto di un palazzo residenziale all'incrocio tra due strade nel centro storico di Napoli, luogo di grande pregio, caratterizzato dall'incontro tra il circuito quattro-cinquecentesco delle mura urbane, la strada fuori le mura, gli interventi di metà ottocento. Il Laboratorio si è avvalso della collaborazione dell'architetto Augusto De Cesare, in qualità di tutor, e in precedenza degli architetti Isotta Forni e Ludovica Bucci De Sanctis, responsabili di moduli didattici; con il loro contributo si è elaborato un supporto alla didattica, il corso online Laboratorio di Progettazione Architettonica 2F, su Federica Web Learning dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, in cui sono sintetizzati contenuti e metodi didattici¹.

La lettura dell'architettura del luogo e la ricerca delle regole, che connotano la costruzione morfologica e figurativa dello spazio urbano, compongono il quadro conoscitivo del contesto, individuano il referente dell'esercizio progettuale, l'oggetto da interpretare, diventando strumento dell'ideazione.

Lo studio dell'architettura fornisce gli strumenti espressivi, da applicare

nella reinterpretazione delle regole costitutive dell'architettura del luogo, individuando un ambito di libertà, da cui sono esclusi determinismo e arbitrio.

Il metodo didattico si fonda, dunque, sulla interazione fra tre momenti formativi:

- la lettura del luogo, come esercizio della «capacità di rinvenire, riconoscere, ordini e relazioni preesistenti»²;
- la formazione degli strumenti del progetto, attraverso la individuazione dei principi costitutivi della forma architettonica, in progetti dei maestri assunti come esempi;
- l'esercizio progettuale, come esperienza in cui esercitare, tra le altre, la capacità di fare interagire i principi costitutivi della propria ipotesi trasformativa con quelli che caratterizzano e conformano lo spazio dato.

La lettura del luogo, la conoscenza della realtà in cui si interviene

L'analisi morfologica è lo strumento di conoscenza dell'ambito, in cui si opera, all'interno della forma urbana e territoriale. Si compone di due azioni: la lettura cartografica e il sopralluogo. La prima, che viene effettuata a varie scale, studia le gerarchie, i capisaldi territoriali e gli elementi, che definiscono il continuum dello spazio urbano; è centrata sull'insieme degli invasi - strade, piazze, larghi, giardini - spazi di vita dei cittadini, dei quali l'architettura definisce l'immagine pubblica. Obiettivo del sopralluogo è l'osservazione diretta della configurazione del luogo. La fotografia e il disegno a mano libera sono utilizzati per decostruire l'immagine sintetica, individuare le unità edilizie e gli elementi, che compongono lo spazio urbano, leggere la struttura figurativa, nel confronto continuo con la organizzazione dell'isolato, con l'impianto degli edifici.

Le due azioni proposte non sono espressione di un approccio puramente empirico. La storia dell'architettura e della città forma la capacità di riconoscere il modo, in cui essa si è sedimentata nei tracciati, nella forma degli invasi, in misure, scansioni, materiali, relazioni tra facciate, volumi, spazi, tra pieni e vuoti, impianti, regole tipologiche e di costruzione della figura, in elementi decorativi.

Nell'esperienza del Laboratorio l'architettura della strada, armonie e di-

sarmonie, regole e deroghe, costituiscono la base conoscitiva indispensabile dell'ideazione per l'inserimento del nuovo edificio.

La formazione degli strumenti del progetto

L'insegnamento della progettazione architettonica deve orientare nello studio dei processi ideativi, dei codici, delle regole, che i maestri si sono dati e l'esercizio didattico deve essere guidato dal docente nella direzione di una riproposizione/rielaborazione, finalizzata all'apprendimento dell'uso degli strumenti.

La formazione degli strumenti del progetto si fonda su un processo di studio, su esercizi di lettura delle regole costitutive degli spazi e della figura di opere di architettura dei maestri, che hanno dato una risposta alle domande della società nelle loro opere, attraverso l'elaborazione di un codice formale e spaziale, interpretativo, in termini di qualità, sia del senso e valore della domanda, sia delle condizioni del luogo.

Anche in questo caso si utilizza un processo induttivo, che nella lettura della processualità, della successione logica delle scelte progettuali, mette a fuoco obiettivi, motivazioni, soluzioni del progetto, sottoponendo all'attenzione dello studente geometrie, impianti, uso dei materiali, etc. e sollecitandolo al riuso e alla sperimentazione nell'esercizio progettuale.

Gli studenti vengono indirizzati verso la comprensione degli obiettivi dell'azione progettuale, dei modi di costruzione del progetto; la conoscenza e l'acquisizione dei mezzi espressivi consente di muoversi anche con una libertà dall'azione didattica del docente, generata da questa impostazione didattica.

L'esercizio progettuale

Nell'esercizio progettuale si mettono a confronto, dunque, due sistemi formali: quello esistente e quello che si propone nel progetto. La decodifica, la lettura, delle regole, che conformano il contesto, mette a fuoco la natura formale del primo.

Linaszoro definisce con chiarezza il ruolo del progetto: «ciascun progetto deve da un lato considerarsi debitore nei confronti di un passato e di un luogo precisi, ed essere fondatore di una nuova visione [...]». Una

visione nuova, quindi, ma sempre orientata al preesistente, sia esso un paesaggio, un territorio o un frammento di città, solo così l'architettura si fa costruttrice del presente, senza dimenticare il passato, costituendo un apporto di valore per il futuro. Recuperare questa unità, d'altronde, non è un'operazione semplice. Igor StravinskiJ parla, per questo, della difficoltà di comporre in seno all'armonia, rispetto alla facilità di farlo a partire dal contrasto [...] L'architettura rappresenta ancora una realtà possibile in certi ambiti e non consiste affatto nel provocare "per principio", quanto invece nel fornire elementi d'ordine»³.

La costruzione della forma cerca una risonanza con il contesto, non un rapporto di contrapposizione tra nuovo e antico. L'obiettivo è la ricerca di un'armonia, che non si fonda sulla mimesi. In questo senso, la forma non è vincolata nè a forme di determinismo, nè di arbitrio. Le regole, i principi d'ordine del contesto possono suggerire un codice e orientare l'ideazione. A questo riguardo, il progetto di Asplund per il municipio di Göteborg (1913-'37)⁴ e il progetto di Aalto per la sede dell'Enzo Gutzeit a Helsinki (1959-'62) forniscono due indicazioni metodologiche sul modo di procedere nella ricerca di un incontro tra le regole del preesistente e regole del nuovo.

L'ideazione, che cerca un dialogo con il contesto, governa l'apporto delle altre discipline coinvolte nel processo progettuale, che attengono alla costruzione, alla sostenibilità.

Una lettura a tappeto della morfologia urbana, concepita come insieme di disegni e parole, di elaborati grafici e di descrizioni e giudizi applicati alla morfologia urbana, agli spazi di vita dei cittadini, dovrebbe integrare il sistema di vincoli e normative, fornendo un quadro culturale entro il quale operare o con cui entrare in dialettica.

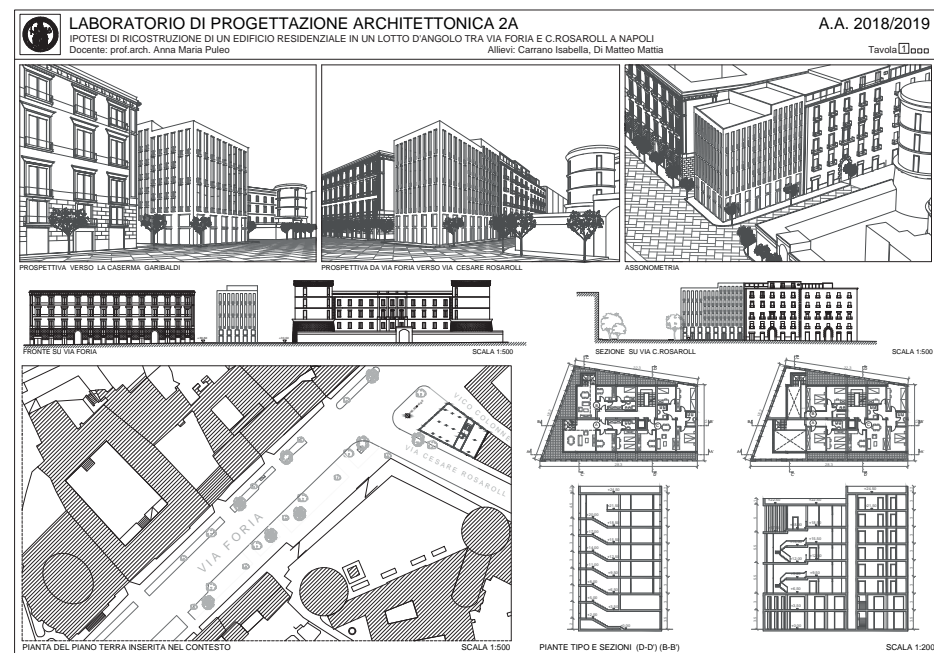
Note

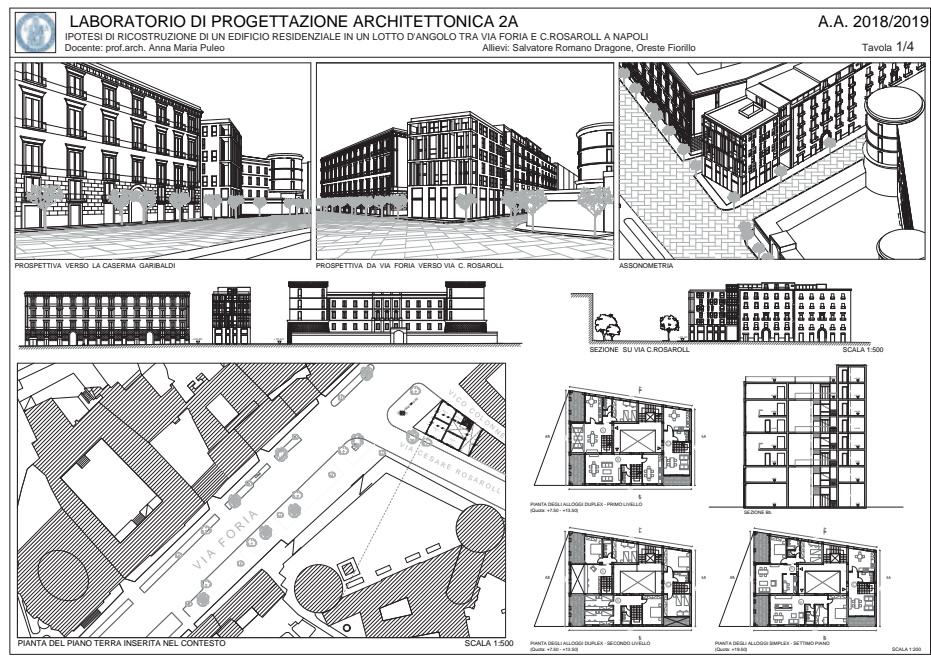
¹ <http://www.federica.unina.it/corsi/laboratorio-di-progettazione-architettonica-2f/>

² Focus tematico, Call VIII Forum ProArch Napoli.

³ Jose Ignazio Linasazoro (2007), "Introduzione", in Stefano Presi (a cura di), Progettare e costruire, Latina, La casa dell'architettura onlus, p. 12.

⁴ T. Hellquist, "Il collasso di una visione. I Progetti di Erik Gunnar Asplund per la piazza di Göteborg", Lotus International, n. 46, 1985, pp. 87- 115.





Didascalie

Laboratorio di Progettazione Architettonica 2, Corso di laurea in Scienze dell'Architettura.

Ipotesi di ricostruzione di un edificio residenziale in un lotto d'angolo tra via Foria e via Cesare Rosaroll a Napoli. Tavola 1 degli elaborati d'esame.

Fig. 1: AA 2018-19 Studenti: Isabella Carrano, Mattia Di Matteo.

Fig. 2: AA 2018-19 Studenti: Salvatore Romano Dragone, Oreste Fiorillo.

Via Vitruvio: sguardi all'orizzonte, incontri, costruzione e progetto

Valentina Radi

Università degli Studi di Ferrara, DA - Dipartimento di Architettura,
dottore di ricerca, ICAR 14, valentina.radi@unife.it

Il nuovo ricombina i 'materiali' presenti nel patrimonio edilizio e naturale, e tutti gli altri elementi ed esseri che appartengono al paesaggio¹. La 'materia' non vivente, per stratificazioni, e sovrascritture, verifica inedite simbiosi e attraverso la sua forma definisce precari equilibri omeostatici relazionali, utili all'uomo e significativi per l'ambiente.

«[...] Questa è la città dove cammini
e il tuo corpo nel muoversi s'adegua
a ritmi che furono una volta, prima
che la città cadesse, fiore piegato [...]»²

Il nuovo reinventa l'origine ed è prossimo all'origine, evidenzia gli archetipi in un continuum spazio-tempo, risignificandoli. L'origine è il momento in cui si possono unire in maniera sincretica le nuove costruzioni, le trasformazioni territoriali e il patrimonio esistente, non essendo essa il principio, ma tutti gli attimi della creazione che si compiono in un luogo.

«[...] La nascita non è un principio
La morte non è una fine
La memoria si risveglia [...]»³

Nell'origine si ripercorre l'indagine della sintassi, della semantica e delle tecniche costruttive che creano forme in grado di ridefinire il ruolo ed il carattere della materia accumulata in tutti questi tempi, e fissata in un presente continuo. Lo studio di nuovi codici, trova all'interno del percorso progettuale il proprio disvelamento sin dalla ricerca e conoscenza del contesto combinato, che rivela quanto è inciso nella memoria di alcune sue componenti: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, narrate da Vitruvio.

«[...] Inizialmente [lo] scopo fondamentale [era] la costruzione del mondo artificiale in cui vivevano gli uomini; tutto veniva fatto in maniera abbastanza semplice, in base ad un sapere autonomo, chiaro, a delle 'ricette'. 'Vitruvio' è un libro di ricette in cui viene detto esattamente come costruire un edificio, qual è il numero delle colonne necessarie, quali

sono le proporzioni che devono essere rispettate. L'accademismo consisteva nel cercare di apportare delle migliorie all'impiego degli 'ingredienti': ti veniva detto persino come costruire le città [...]»⁴.

Uno scritto, il *De Architectura*, il cui ritorno è ancora prossimo, per somme parti precipuo di approfondimenti della disciplina, ma nelle norme e nei fatti descritti non più attuale. Il suo eco vibra nel corpo antico e il richiamo di intellettuali, scienziati e professionisti che si riferiscono all'oggi con le sue parole, portano a esplorare cosa si cela di ancora valido in lui, cosa nel divenire si rigenera come pensiero e teoria, e quanto si manifesta nell'architettura di oggi. Interesse della ricerca 'Vitruvio e l'abitare contemporaneo'⁵, che qui si apre, per la quale il trattato classico è un pezzo di coscienza ardente nelle istanze che riguardano l'architetto, le modalità del suo operare e la costruzione, con riferimento ai termini, le sezioni, i principi e il metodo, attenti a non caricare di valori superiori la loro attuale validità⁶. Sono al centro del lavoro l'abitare e il 'progetto', riformulatori delle origini del corpo edilizio, prodotto dalla somma delle antiche matrici, della disordinata crescita edilizia del dopoguerra e del post modernismo. Materia di lavoro disomogenea in parte dismessa, in deperimento e abbandono o distrutta da eventi calamitosi. Che richiede la puntuale definizione di misurate *archè* per riattivare i vuoti urbani e gli scarti edilizi, affinché diventino connettori e significanti in grado di fare emergere l'intelligenza dei luoghi. Pensieri ed azioni dalla precisione vitruviana, sui quali Alberto Campo Baeza afferma che:

«[...] non sarà valida un'idea che non possa essere costruita [...]. Allo stesso modo non si dovrà utilizzare una tecnologia inadeguata per costruire quello che si è immaginato. E così la conoscenza di nuove tecniche farà sì che l'architetto possa far concepire più facilmente nuove idee. Precisione nelle idee e precisione nella loro materializzazione»⁷.

Necessità che fa aprire il punto di arresto classico del fare umano, ad un agire virtuoso, per il quale la *technè* epicura si allontana dal ragionamento vero che dirige il produrre⁸ aristotelico per lasciare spazio ad una

persistente sperimentazione, fertile in cantiere, che esige un sapere che risulta da una componente teorica e da una pratica⁹. In cui l'*archè* non è il pensiero esibito nei principi e rapporti esistenti prima dell'antico, leggibili come corretti in quanto già verificabili, quindi *technè*, ma è porre l'attenzione alla forma quale quesito essenziale, insieme allo spazio di soglia, perché risposta all'abitare e alle relazioni che potrà contemplare, in condizioni di specificità e non generalità. Per questo all'*archè*, senso segreto della bellezza, è lasciato un segmento misterico, demandato alla singolarità¹⁰ del progettista nel trasferimento dell'opera da un ambito dell'invisibile, dei tempi astorici, all'ambito dell'attualità.

Questa bellezza, è pensiero contenuto nella ricerca della composizione geometrico-materica dell'opera nel luogo e nell'intuizione sperimentale sulla tecnica in divenire, che nell'*opus* si unisce. La relazione ai principi eterni da riconoscere e reinterpretare, potrà condurre ad un autentico senso e significato della costruzione. Finalizzando l'atto di precisione, alla 'cura' dell'umano benessere e 'bene comune', limitando i danni all'ambiente. Condizione non verificabile nel tempo dell'azione, ma possibile principio di un prossimo momento di stabilizzazione storica, che riconoscerà quel fare, come valida invenzione del 'modo di fare'.

La città di 'Dinocrate' quindi potrebbe esistere, nella misura in cui il fare verifica l'ammissibilità di un progetto immaginario, realizzabile e virtuoso, dentro la triade di sviluppo sociale, economico e ambientale, ovvero *ratio* e *salus* del divenire. Contesto territoriale nel quale toponimi e fisiognomica continuano ad essere l'inviolabile manifestazione antropologica del paesaggio costruito in cui convivono nuovi interventi stabilizzativi, incapsulativi, additivi e temporanei, con effetti non del tutto controllabili.

Lo svelamento dell'architettura quindi ha origine nel progetto sperimentale, disegno del pensiero concreto, che si ricrea nel cantiere e si ridefinisce lungo l'esistenza del corpo edilizio ed umano che in esso vive, cambiando con continuità, per necessità esistenziali, esigenziali e di opportunità. In questo scenario non si determinano più verità dell'es-

sere, ma verità del divenire, rispetto le quali l'eternità dell'antico è una dilatazione genetliaca e il nuovo riscatta il suo protagonismo nel periodo funzionale che gli viene demandato, ri-originandosi ad intervalli di tempi persistenti. Può essere quindi confrontabile il tempio diastilo [27 a.C.], con Oblong Void Space [2002], dove le forme, quali limiti e soglie, guidano nei passaggi fra esterno e interno l'individuale percezione, obiettivo intenzionale di emozione e comunicazione, dell'uomo verso l'uomo. Contesto in cui le ombre, i livelli di profondità, le proporzioni ed il ritmo di passaggi geometrici e temporali scandiscono movimenti orizzontali del corpo e verticali dello spirito che nel *De Architectura* vengono così intese: «le madri e le figlie quando salgono i gradini per la supplica non possono avanzare per gli intercolumni tenendosi a braccio ma debbono dar luogo a file, come pure la vista dei portali è ostruita dalla densità delle colonne e gli stessi simulacri ne vengono nascosti, come pure intorno al tempio per gli spazi stretti sono impediti le passeggiate»¹¹.

Soglie percorribili come nei casi del padiglione Artemision, ri-composizione di frammenti storici, e della BNL di Roma Tiburtina, sovrapposta su spazi infrastrutturali, che ri-determinano nuovi equilibri del paesaggio. *Salus* e *venustas* del rinnovato abitare in continuità al ciclo naturale del contesto paesistico in cui si tutelano e includono la rovina greca e razionalista. Si agisce su microcosmi che si fanno macrocosmi, in cui il programma classico alla grande scala agisce su iati di spazio urbano ed edilizio, in cui la nuova forma sul tessuto di base risignifica i valori del movimento nel dato spazio e l'*utilitas* ritrova l'obiettivo di qualità pubblica.

Differenti le possibili azioni incisive sul patrimonio, fra queste il ri-ciclo edilizio e urbano che in forme di diversi paradigmi parassitari ricombina i ruoli delle parti architettoniche, e sospende la *firmitas* in un illusorio annullamento della tettonica. Insieme agli interventi effimeri, virtuali o reali, non ammessi alla ratio vitruviana, ma efficaci nell'attaccamento alla realtà urbana e sociale, in cui la loro leggibilità e riconoscibilità è la forza che non si piega dopo la loro cancellazione ma si trasferisce al





nuovo sito di riattivazione. Azioni che ricombinano la tassonomia, nella semantica di innesti permanenti o temporanei che legano incoerenze stilistiche, e contemplano celeri o sovrapposti cambiamenti di funzionalità, generando una discronia dei termini della sequenza classica d'insieme. Contesti in cui *scientia* e *opus* s'intrecciano ripetutamente, a diverse scale, non più per l'eternità dell'opera, ma per una sua mutevolezza dinamica che genera effetti enzimatici di riattivazione sociale, ammettendo negli spazi residuali di lavoro, vicinanze, ibridazioni, attriti, accavallamenti, sovrapposizioni¹². Il classico si confronta con la *bigness* ritrovando affinità nel rigore del metodo e nella precisione del vago che radicando l'esistere nel logos.

Contesto nel quale lavora l'architetto-sismografo, a cui è demandato il ruolo di sensore del futuro¹³, nelle istanze esigenziali e sociologiche delle comunità, espresse nel tempo. Per cui si dovranno soddisfare bisogni di individuali committenti privati, imprese e società produttive e governi per le città ed infrastrutture. Scenari, destinatari e veicoli, nuovi ed articolati in cui l'accademico professionista demiurgo, è sostituito da specialisti tecnici, scientifici ed umanistici che uniscono le competenze per lavorare sul complesso palinsesto relazionale e produttivo. Questo ci indica che le discipline che determinano il sapere di un architetto per Vitruvio sono in parte approfondite, sostituite, digitalizzate e condivise, affinché la qualità dell'opera risalga alla visione di un tutto armonizzato e progressivo, in cui i necessari specialismi devono essere ripercorsi, come afferma il Prof. Purini, affinché l'architettura si unisca realmente alle diverse espressioni umane in una visione generale.

Nell'*opus* quindi si riconosceranno sempre le radici dell'*origo-inis*, provenienze ricalcate nell'edificio e nella città, in cui il consumare, connettersi, lavorare, spostarsi e dimorare sono le azioni che oggi vengono interscambiate con le distaccate infrastrutture. Questo ammette sovrapposizioni di memorie antiche e recenti nel percorso evolutivo in cui il progetto sfrutta le opportunità offerte dal 'caso' e il nuovo emerge da imprevedibili associazioni di 'materiali': quindi il genoma dell'[architettura]

è un mosaico frutto del profondo pozzo del passato, colonizzatore ancora colonizzabile da 'virus progettuali'¹⁴. Attivi custodi e modificatori, con coscienza intenzionale, che generano stupori di ridefinite armonie nelle frontiere reali e virtuali anche dell'abitare nella realtà aumentata degli immateriali logoi di relazione.

Un progetto dell'architettura nel divenire di pensiero e sentimento in cui il 'nuovo' come origini trova nel trattato vitruviano il senso dell'etica nella ricerca di possibili nuovi valori condivisi, e le affinità alla struttura biologica, ponendo al centro l'abitare. Bacino arido d'innovazione nella tecnica e forma, ma custode dei più semplici paradigmi compositivi ancora efficaci. La sua fissità nel patrimonio di conoscenza formativa dell'architetto, sta nell'esperire i codici narrati, per la lettura del frammento di patrimonio edilizio o urbano che ci sarà chiesto di modificare. È la coscienza incapsulata di una memoria, rotta dall'esigenza di un'esperienza laboratoriale in cantiere, bacino di possibili nuove verità da teorizzare. In cui il rapporto con le comunità beneficiarie, si attua in una condivisione guidata, per:

«Una città che sia tollerante una città che sia d'aiuto
una città che sia comprensiva una città che collabori
una città che sia accogliente una città che approvi
una città che sia stimolante una città che sia pietosa
una città più adatta a una vita segreta.

una città eccitante una città che infiammi
una città che complotti una città che partecipi
una città che esploda e si lasci trascinare
condividendo illeciti piaceri [...]»¹⁵.

Note

¹ Riflessione ispirata da Fracois, Jacob (1977), *Evolution and Tinkering*, in *Science*, n°196, giugno 1977, pp 1161-1166.

² *Poesia per Rètimmò*, Michalis, Pieris (2008), *Metamorfosi di città*, Roma, Donzelli Editore, pp 21.





³ Francesco, Battiato (1987), *Genesis, La nascita non è un principio*.

⁴ Jean, Baudrillard e Jean, Nouvel (2003), *Architettura e nulla. Oggetto singolari*, Milano, Mondadori Electa, pp 21.

⁵ Ricerca, oggetto di accordo quadro fra il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara e il Centro Studi Vitruviani di Fano (PU). Con il coinvolgimento di sette professori di composizione architettonica e urbana del Dipartimento di Ferrara e otto architetti e docenti italiani di chiara fama.

⁶ Franco, Purini (2006), *Comporre l'architettura*, Bari, Editori Laterza, pp 29.

⁷ Alberto, Campo Baeza (2018), *Principia Architectonica*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, pp 21.

⁸ Nicola, Emery (2011), *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, pp 144.

⁹ Marco, Vitruvio Pollione (1997), *Vitruvio. De Architectura*, Pierre, Gros (a cura di), Torino, Einaudi, pp 13.

¹⁰ Autonegazione dell'io, la sparizione della personalità. Renato, Rizzi (2019), *Singolare*. Intervento del 12 dicembre 2018 Triennale di Milano.

¹¹ Marco, Vitruvio Pollione (1997), *Vitruvio. De Architectura*, Pierre, Gros (a cura di), Torino, Einaudi, pp 247.

¹² Rem, Koolhaas (2006), *Junkspace*, Macerata, Quodlibet Studio, pp 18.

¹³ Fulvio, Irace (2001), *Dimenticare Vitruvio. Temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea*, Milano, Il Sole 24 Ore spa, pp 233.

¹⁴ Riflessione ispirata da Lynn, Margulis (1998), *Symbiotic planet. A New Look at Evolution*, New York, Basic Books.

¹⁵ *Voglio una città che mi nasconda*, Michalis, Pieris (2008), *Metamorfosi di città*, Roma, Donzelli Editore, pp 33.

Didascalie

Fig. 1: Carmelo Baglivo, Tempio Miesiano, 2015. ©Carmelo Baglivo.

Fig. 2: Vincenzo Latina, Dettaglio del basamento del contrafforte della nuova corte interna all'isolato dei Bottari, Siracusa. ©Maurizio Montagna.

Fig. 3: Vincenzo Latina, Vista frontale del Padiglione d'ingresso agli scavi dell'Artemision di Siracusa. ©Lamberto Rubino.

Fig. 4: Alfonso Femia, Nuova sede BNL-BNP Paribas, Roma. Image courtesy of AF517. ©S.Anzini.

Architettura Prammatica

Concetta Tavoletta

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, DADI
- Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dottore
di ricerca, docente a contratto, ICAR 14, concetta.tavoletta@
unicampania.it

Nel tempo il progetto si è confrontato con esigenze teoriche e pratiche che oggi sembrano lontane; hanno vinto le nuove condizioni di vita che gran parte del pianeta offre al nostro sguardo. La città e il paesaggio di oggi, per intensità e violenza, necessitano di risposte che invertano il senso di un vivere solo apparentemente sofisticato ma in realtà bisognoso di strutture potenti e coraggiose. Se fino agli anni sessanta l'architettura assumeva il compito di guida delle scelte urbane e sociologiche, il contemporaneo ci mostra un'architettura che punta o ad un'immagine violenta o ad una figura rassicurante che, però, non colma l'esigenza di racconto reale del presente.

Io propongo un'architettura ispirata all'antica pratica stratiforme della 'prammatica sanzione'¹ di memoria vicereale spagnola; una prassi per migliorare la qualità anche attraverso la densificazione verticale dei tessuti usando aggiunte e pause, scegliendo il costruito come occasione di assemblaggio, affiancamento, sovversione.

Le prammatiche sanzioni sono state utilizzate nella storia come provvedimenti eccezionali; da quella di Giustiniano nel 554 D.C. fino all'emanazione che scatenò la guerra di successione austriaca del 1740. Esiste, però, una regola che ha determinato una condizione nuova all'interno di una città simbolo del Sud Italia, Napoli: le prammatiche spagnole. Le regole vicereali costringevano la cittadinanza napoletana a poter costruire solo all'interno delle mura cittadine; tale condizione ha generato una tipologia di città che, per l'epoca nella quale fu applicata tale sanzione, appariva come una città 'verticale'. La prammatica sanzione è del 1566 e fu abolita dagli Asburgo che costatarono le problematiche derivanti da tale approccio alla città.

Quello che è interessante rispetto alle regole spagnole è la condizione urbana che si è presentata, un'architettura di necessità che ci ha consegnato parti di città legate ad uno stato di bisogno e che ci hanno tramandato un volto riconoscibile. La condizione di divieto ha portato alla creazione di un'architettura legal/illegal² che ha determinato 'un'immagine del luogo' ai giorni nostri ancora fortissima, l'architettura borderline delle prammatiche. La prammatica è una regola pratica che si segue per consuetudine quando predomina il cambiamento delle necessità che hanno prodotto

l'architettura stessa. La possibilità di riscatto risiede nel plasmare l'opera con gli strumenti che ci vengono messi a disposizione. L'architettura esce trionfante da apparenti divieti e prova a ribaltare la prevedibilità delle parole contemporanee con un tentativo titanico e coraggioso di redenzione.

Prima azione: analisi della lacuna

Il crollo di una porzione di Palazzo Guevara di Bovino avvenuto a Napoli nel 2013 in pieno centro è il punto di azione che ho scelto per costruire un progetto di architettura contemporanea che lavora su parole apparentemente spaventose come cortocircuito, dismisura, alterazione, anastilosi pittoresca senza paura della sovrascrittura.

L'azione del progetto parte proprio dal rapporto del monumento e della lacuna in relazione alla città; il crollo della porzione dell'edificio del 2013 manifestò non solo le possibili problematiche strutturali – di cui non mi occupo in questa sede – ma pose davanti agli occhi dei passanti la vera architettura nuda³, il monumento nel suo essere fragile se messo in relazione al presente. Una condizione di frammento 'contemporaneo' che ho valutato come occasione unica, come manifesto della fine del passato relazionato al contemporaneo.

La porzione crollata da Palazzo Guevara di Bovino corrispondeva ad un'impronta di circa 50 m² e tagliava di netto una parte dell'edificio lasciando evidenti alcuni vani.

Seconda azione: scelta di progetto

Il tema di ricerca dichiara la lacuna attraverso l'inserimento di un elemento verticale che può avere destinazione commerciale e/o residenziale ma con alcuni vincoli:

- 1) due lati ciechi (quelli in aderenza all'edificio 'madre'),
- 2) sviluppo in verticale
- 3) nessun collegamento con la preesistenza

L'architettura che ne deriva è un'architettura prammatica, un'opera che cerca di seguire le regole derivanti da consuetudini particolari di necessità e, in questo caso, l'obiettivo è dare una risposta nuova alla connesio-

ne tra antico e contemporaneo. Fondamentale è la scelta di non dover obbligatoriamente mantenere lo stesso interpiano. Il nuovo corpo può essere più alto dell'edificio preesistente.

Uno dei temi più interessanti in questo caso è la scala; se il corpo 'estraneo' ha una sua struttura verticale, i collegamenti diventano un ulteriore tema di progetto. Con ascensore e/o scale a pioli, l'architettura prammatica racconta di una ricerca anche sul tema del raccordo tra piani.

Casi studio

Il fenomeno delle Tiny houses è diventato un esempio per la scelta del corpo verticale nella lacuna; in particolare, il progetto House in Syowatyo di FujiwaraMuro Architects del 2009 e la Tiny House a Kobe sempre dello studio FujiwaraMuro Architects del 2012 sono divenuti un canovaggio per ragionare sul rapporto dell'interno e della verticalità. Anche il progetto 100m3 dello studio MYCC architects di Madrid è stato un utile strumento di studio dei rapporti dei volumi con lo spazio verticale.

Uno dei progetti che ha condotto concettualmente la ricerca è dell'architetto Manuel Herz con Legal/Illegal a Cologne in Germania 2004. Il progetto si muove sulla falsa riga del rapporto tra i prospetti degli edifici circostanti che vengono poi scomposti per reinterpretare il prospetto storico attraverso una rilettura dei temi ricorrenti del luogo senza paura dell'eccesso così da progettare basandosi sulle regole del luogo ma stravolgendo l'immagine della cortina rendendo comunque l'intervento armonioso.

Piccolo Manifesto per un Interno Verticale

Se da un lato la città e lo spazio che la determina si sta lentamente trasformando in un unico corpo che vive il suo tempo scandito da bisogni comuni, da un altro lato sussiste la necessità di vivere un'esperienza singolare relazionata allo spazio interno della casa e degli edifici pubblici. Con la persistenza di elementi⁴, la forma dell'architettura ha cercato e cerca di delinearli secondo principi riconosciuti e riconoscibili ma lo spazio interno rincorre la singolarità dell'uomo, entra nella sfera privata e prova a dare soluzioni che dichiarano una fortissima ricerca

verso il bisogno dell'uomo inteso non come moltitudine di esseri, ma come unicum, come dichiarazione di personificazione dello spazio. Da ciò possiamo dedurre che una casa non può mai essere uguale all'altra proprio in quanto affermazione materica di necessità singolari. Diverso discorso vale per lo spazio interno pubblico che tenta di unificare un pensiero comune e concedere quel determinato progetto ad una comunità che proverà a farlo suo e ad impossessarsi di quei codici interpretativi.

In questo complesso panorama di azioni e reazioni plurali e singolari, entra in gioco la necessità di una dichiarazione poetica.

Il Piccolo Manifesto per un Interno Verticale sintetizza le possibili varianti rispetto a due temi principali: l'innesto in uno spazio residuale e il rapporto con la monumentalità.

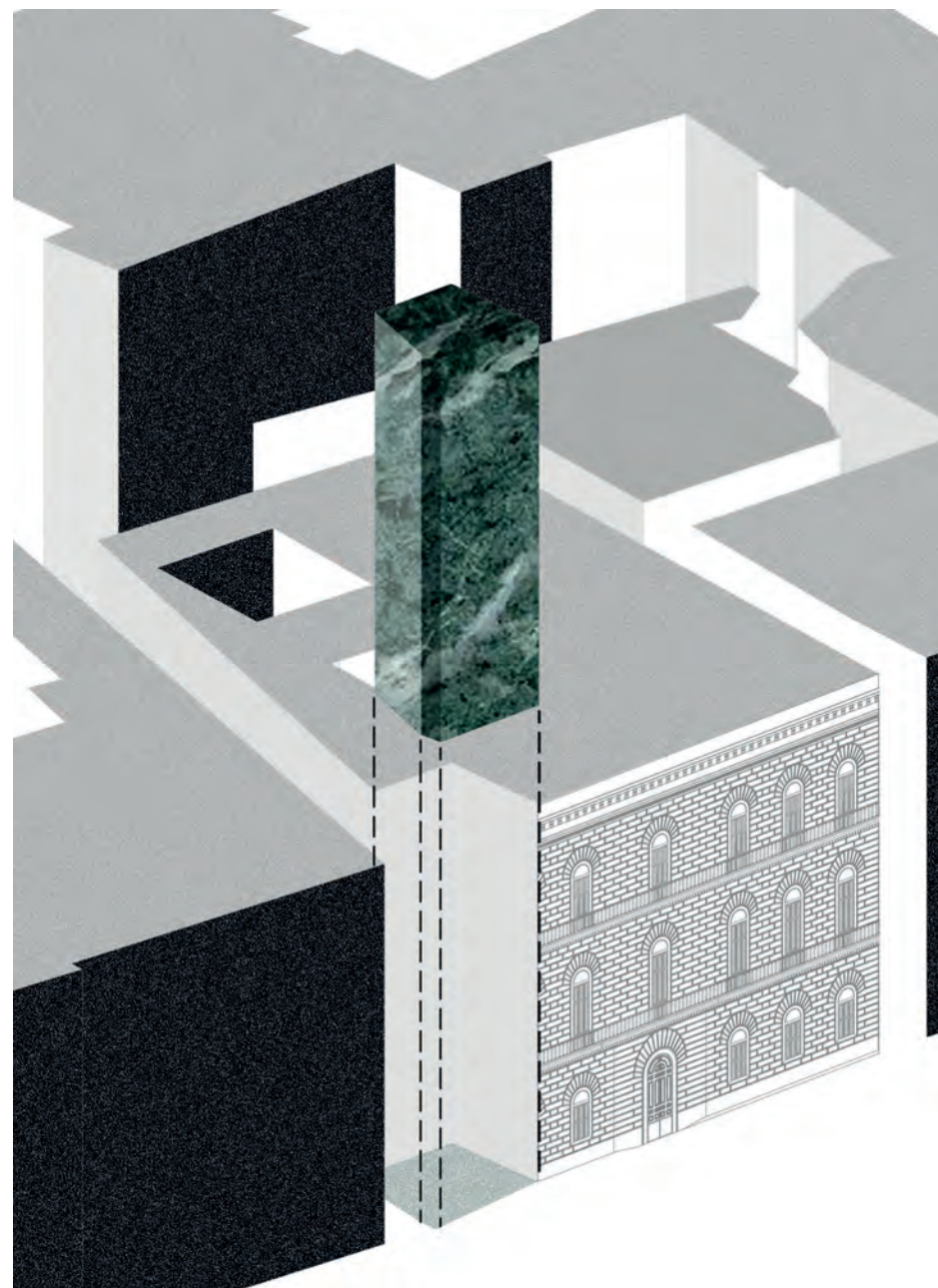
In Italia il confronto con l'immagine monumentale è un tema che ha portato all'analisi di numerosi aspetti tra i quali l'identità di un luogo ed il rapporto con il tempo; è proprio con la temporalità che l'architettura si confronta. Nel saggio di Franco Purini nel libro *70/50. Due modi di dire architettura* edito da il Melangolo⁵, il professore romano dimostra come l'oggetto architettonico abbia delle oggettive relazioni con il tempo e dichiara che il valore di un determinato edificio è dato da numerose condizioni. In molti casi il confronto con la monumentalità è dato da eventi incontrollabili, naturali, che da anni tengono acceso il dibattito tra il recupero dell'immagine dell'architettura monumentale o la sua negazione. Il piccolo interno verticale è una macchina autonoma che dichiara la sua ossessione verso l'indipendenza di un'immagine dell'architettura vista come possibilità di ipotizzare scenari possibili nell'impossibile.

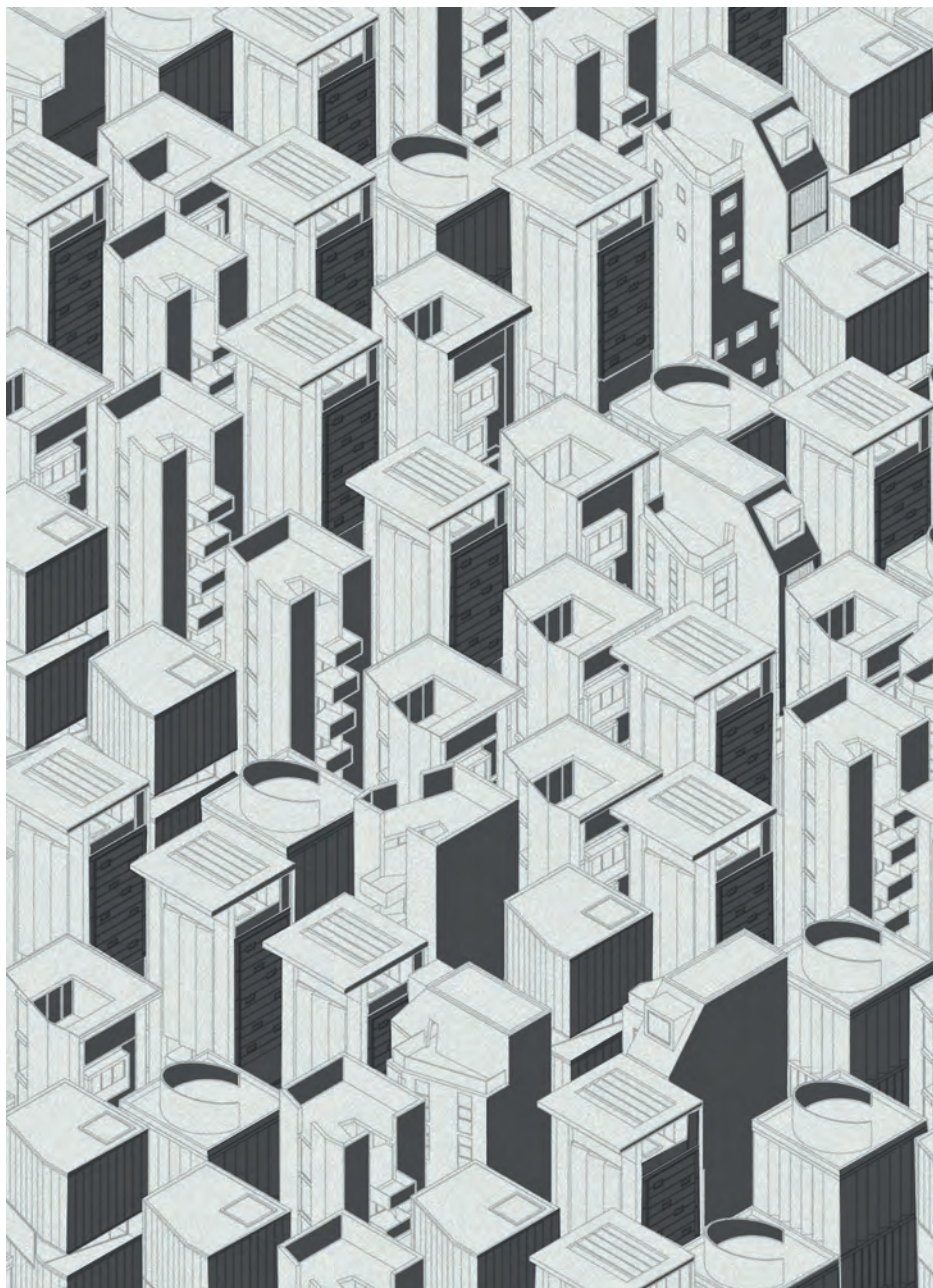
Note

¹ Il termine prammatico si riferisce alle prammatiche vicereali del 1566. Con l'emanazione delle prammatiche sanzioni, la città di Napoli appariva come una città verticale in quanto si cominciò a costruire in elevazione sopra le mura cittadine.

² Si veda l'opera di Manuel Herz, *Legal Illegal*, Cologne, Germania, 2004

³ Per architettura nuda si fa riferimento alla struttura dell'edificio; in particolare, per Palazzo Guevara di Bovino, si presenta ai nostri occhi la struttura portante dell'edificio del





XIX secolo.

⁴ Per approfondire, Tavoletta, C., 2015, *La Persistenza del trilito*, Firenze, Altralinea

⁵ Per approfondire, Purini, Franco e Gambardella, Cherubino, 2012, *50/70 Due modi di dire architettura*, Genova, Il Melangolo

Didascalie

Fig. 1: La lacuna si evidenzia nell'edificio monumentale e si trasforma in un'occasione di rilettura dello 'spazio tra le cose' - Disegno di Concetta Tavoletta

Fig. 2: Gli elementi si moltiplicano così da formare mille interni verticali che corrompono la città e la trasformano in uno spazio prammatico legal/illegal - Disegno di Concetta Tavoletta che riunisce tutte le possibili variazioni dell'elemento verticale.

Bibliografia

Rossi, Aldo, 1987, 'Frammenti', in *Architetture 1959-1987*, a cura di Alberto Ferlenga, Milano, Electa

Biraghi, Marco e Sabatino, Michelangelo (a cura di). 2001, *Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura*, Milano: Bruno Mondadori

Purini, Franco, 2005, *Comporre l'architettura*, Macerata, Laterza

Purini, Franco e Gambardella, Cherubino, 2012, *70/50 Due modi di dire architettura*, Genova, Il Melangolo

Gambardella, Cherubino, 2015, *Supernapoli. Architettura per un'altra città*, Siracusa, LetteraVentidue

Paesaggi post-organici

Vincenzo Valentino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC - Dipartimento di Architettura, dottorando, ICAR 14, vincenzo.valentino@unina.it

Paesaggi e 'patrimonializzazione'

Si può ritenere che l'azione di 'patrimonializzazione' agente sui 'materiali' che compongono i nostri territori abbia subito un processo di graduale espansione, passando dal singolo monumento alla scala del paesaggio, innescando antinomie e paradossi. La nozione estesa di paesaggio contemporaneo fa riferimento a porzioni di territorio, i cui caratteri di peculiarità e specificità, come sancito anche dalla Convenzione Europea del Paesaggio (2000), derivino dalla interrelazione di azioni naturali e umane, delineando così un fenomeno caratterizzato da complessità e dinamicità. Come il mantello di Arlecchino di Michel Serres, il termine descrive una condizione attiva di co-esistenza di relazioni, di mescolanza tra parti eterogenee. Di contro la tradizionale concezione di patrimonio, nella sua intrinseca staticità, tende ad 'oggettualizzare' il paesaggio, approssimandolo alla dimensione del monumento. La nozione di patrimonio estesa al paesaggio sembra in tal modo innescare un processo di ripristino di vecchi paradigmi, basati sulla tradizionale contrapposizione dialettica natura/artificio, attraverso cui il progetto ha sempre costruito il suo rapporto con il soggetto. Ripercorrendo genealogicamente proprio questo rapporto si possono individuare due principali paradigmi: la natura come oggetto-sfondo su cui si staglia l'architettura espressione delle vicende umane, e la natura come dispositivo terapeutico per il corpo, nella più generale visione della città come organismo. Quest'ultima visione è messa in crisi dalla condizione della città-paesaggio che ereditiamo, in cui l'artificiale ha lentamente e inesorabilmente fagocitato il naturale, determinando un ambiente ormai quasi completamente antropizzato, segnato dalla presenza di una 'seconda natura'. Ma è soprattutto la prima, cioè l'idea di natura come oggetto-sfondo statico, che la nozione di patrimonio contribuisce a ripristinare, contrastando con la visione estesa e relazionale del paesaggio contemporaneo a cui si è fatto riferimento brevemente in precedenza. «La nozione di patrimonio è sempre più interessata da due movimenti, da due tendenze: la sua stessa espansione e l'assenza progressiva del valore d'uso di spazi e architettura»¹, sottolinea Sara Marini. Questa progressiva evaporazione del valore d'uso 'sposta' il soggetto all'esterno,

svuotando ampie porzioni di territorio dalle azioni umane. Nel descrivere le spazialità inorganiche dei paesaggi contemporanei, Mario Perniola sottolinea come «a differenza dello spettacolo, che implica l'esistenza di un occhio che lo guarda, la nozione di paesaggio trae dalla sua provenienza geografica un'impersonalità che prescinde completamente dal punto di vista soggettivo. [...] Non è più l'uomo che sente il paesaggio, perché egli stesso fa parte di questo»². Ripensando il corpo, o meglio i corpi, e di conseguenza gli usi e le azioni, come parte attiva di una nuova nozione di patrimonio che 'preserva' anche il cambiamento e la trasformazione, si può provare a cambiare i termini del dibattito, «spostando l'accento dall'oggetto verso il progetto»³. La condizione di possibilità per prefigurare 'paesaggi evenemenziali' passa dalla possibilità di considerare il corpo come un possibile testo architettonico. «Sono gli eventi a riempire lo spazio di corpi, di presenze che annullano il senso di "vuoto" che aleggia nell'area. Da qui un ulteriore appunto per il progetto che interessa la nozione di 'evento'»⁴. Proprio il concetto di 'evento' e gli stati tensionali che si generano nello spazio a contatto con i corpi, vengono ampiamente indagati da Bernard Tschumi nei suoi principali scritti: «si intende qui restituire valore al termine funzione e, soprattutto, al movimento dei corpi nello spazio unitariamente alle azioni e agli eventi che coinvolgono, nell'ambito socio-politico, l'architettura stessa. [...] si tratta di andare oltre le interpretazioni riduttive dell'architettura. La consueta esclusione del corpo e della sua esperienza da tutto il discorso sulla logica della forma [ne] costituisce un esempio eloquente»⁵. Secondo Tschumi «il corpo disturba la purezza dell'ordine architettonico»⁶, generando la sequenza 'dis-giunta', spazio, evento, movimento, racchiusa all'interno del programma architettonico.

Paesaggi e corpi

Il corpo come 'dispositivo' di costruzione tematica, analogamente alle considerazioni di Tschumi, potrebbe determinare una modalità di apertura dello spazio all'esperienza e alle azioni umane.

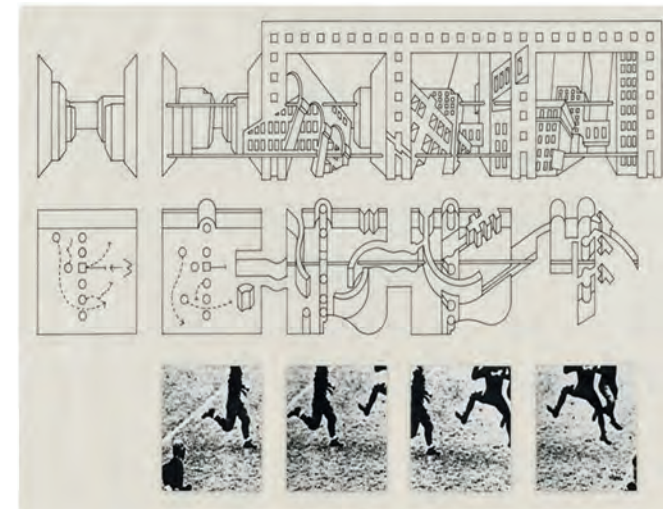
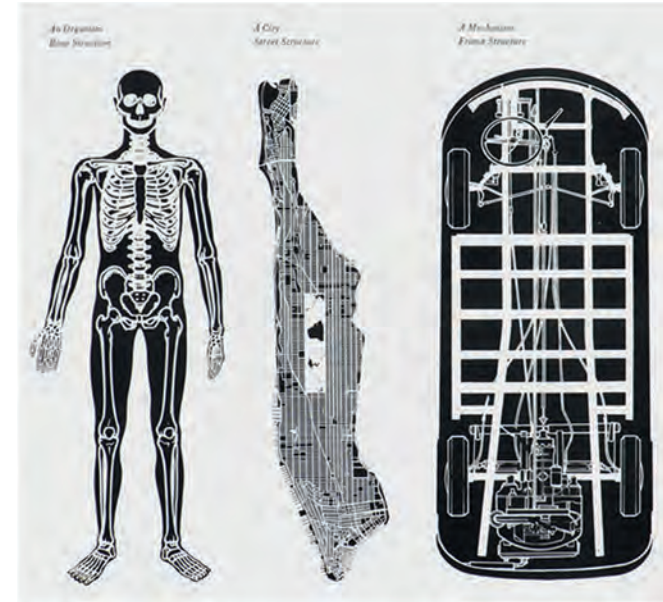
Da numerosi studi condotti in ambito filosofico emerge come il corpo esprima una condizione 'interstiziale', di limite, ambivalente: «il termine

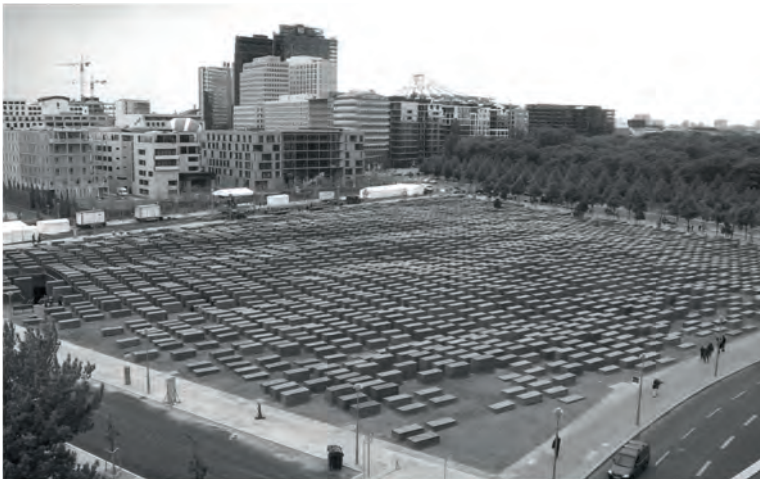
esistere ha due significati, e due soltanto: si esiste come cosa o si esiste come coscienza. Per contro, l'esperienza del corpo proprio ci rivela un modo di esistenza ambigua»⁷. Per tali ragioni Roberto Esposito individua nel corpo quel luogo in cui le sintesi dialettiche e le risoluzioni delle antinomie entrano in crisi, «perché il corpo, nella sua continua instabilità, non è che il risultato, sempre provvisorio, del conflitto delle forze di cui è costituito»⁸. Questa condizione di «ambivalenza che, incurante del principio di identità e differenza con cui ogni codice esprime la sua specularità bivalente, dice di essere questo, ma anche quello»⁹. Secondo Umberto Galimberti questa «è la sfida del corpo», volta al superamento della «metafisica dell'equivalenza»¹⁰ che ha caratterizzato la base epistemologica della cultura occidentale.

L'elaborazione di temi attraverso 'coppie binomiali', associazioni di piani di significato non coincidenti, o addirittura tradizionalmente opposti, può configurare una modalità con cui declinare il rapporto corpo-paesaggio, a partire da tali considerazioni. Movimento/Stasi; Memoria/Amnesia; Natura/Artificio; Interno/Esterno; Pubblico/Privato, sono alcune delle categorie oppositive dell'architettura 'connessa' al corpo. Il tentativo però potrebbe essere di indagarne gli 'interstizi', non come coppie antitetiche in opposizione tra loro, ma piuttosto nella loro interazione e co-esistenza appunto ambivalente. È chiaro che in una singola architettura, esse, anche se individuabili singolarmente, si sovrapporranno e contamineranno nel formare una stratificazione tematica innescata proprio dalla variabile aleatoria del corpo. «[...] Le opposizioni tradizionali tra struttura e decorazione, astrazione e figurazione, figura e sfondo, forma e funzione, possono essere annullate. L'architettura potrebbe intraprendere un'analisi sistematica dello spazio 'interstiziale' tra queste categorie», afferma Peter Eisenman in un suo scritto, dove rileva come l'architettura non sia stata in grado di assorbire i cambiamenti concettuali e di pensiero evidenti in altre discipline, aggiungendo: «Per entrare in una condizione post-hegeliana, l'architettura deve lasciarsi alle spalle la rigidità e la struttura di valori di queste opposizioni dialettiche»¹¹.

Topografie artificiali

Il patrimonio della città-paesaggio diventa il terreno su cui il progetto può tentare di superare le categorie oppositive ed antitetiche tradizionali. Nella coesistenza tra natura e artificio, nella loro compenetrazione dialettica, emergono nuove potenzialità trasformative. Nelle pieghe e negli interstizi delle opposizioni si celano, forse, nuove opportunità, nuove forme e strumenti della modificazione, per un nuovo paesaggio non più semplicemente guardato o contemplato, o ancora inteso come un grande 'contenitore' di natura in cui l'urbano è estraneo. Attraverso l'interazione dinamica con il corpo il paesaggio smette di essere riferito ad una immagine naturalistica oggettuale ed immobile, ma comincia ad evocare una struttura continua, una piattaforma operativa che mette in relazione le attività che supporta. In questo senso la natura non è più lo sfondo dell'artificiale oppure il piano di posa di una infinità di oggetti metafisici. Lo spazio di questi paesaggi intermedi si configura come composto da più strati sovrapposti e instabili, dove figura e sfondo si confondono, uno spazio poroso, relazionale, topologico. Lo spazio topologico non ha qualità in sé stesso, cioè intrinseche, autoreferenziali, ma si esplicano nelle modalità con cui definisce relazioni tra condizioni differenti, integrazioni di 'nature' diverse. Il suolo diventa il materiale fondamentale per il progetto che agisce negli interstizi delle categorie. Attraverso scavi, incisioni, corrugamenti, sovrapposizioni, pieghe, contrazioni, si può tentare di lavorare nello spazio intermedio tra natura e artificio, sul bordo della loro opposizione, definendo allo stesso tempo uno spazio che coinvolge sia il soggetto che l'oggetto. L'architettura diviene una forma di scrittura sul e del suolo, passando dalla dimensione formale ad una testuale. «L'analisi formale prende per vera la premessa che l'architettura sia il locus della metafisica della presenza, mentre un'analisi testuale inizia a porre in discussione tale presupposto, andando oltre la dialettica forma-funzione, figura-sfondo, pubblico-privato, che in tale metafisica sono radicate. [...] L'analisi formale è in sostanza una narrativa; il testo è una trama di tracce che confuta la narrativa»¹². Queste topografie artificiali mappano possibili figure della modificazione, capaci di preservare le tracce e le memorie del passato, ma allo





stesso tempo il cambiamento, essendo il progetto costantemente ed inevitabilmente a contatto con «il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo»¹³.

Note

- ¹ S. Marini, *Patrimoni. L'uso come forma di progetto*, in S. Marini e M. Roversi Monaco (a cura di), *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Mimesis, Milano 2016, p. 18.
- ² M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, p. 112.
- ³ F. Guattari, *Architettura della sparizione*, Mimesis, Milano 2013, p. 32.
- ⁴ S. Marini, *op. cit.*, p. 20.
- ⁵ B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005, pp. 9-95.
- ⁶ *Ivi*, p. 99.
- ⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 270.
- ⁸ R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 86.
- ⁹ U. Galimberti, *Il corpo*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano 1983, p. 11.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 577.
- ¹¹ P. Eisenman, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 366.
- ¹² P. Eisenman, *Contropiede*, S. Cassarà (a cura di), Skira, Milano 2005, p. 200.
- ¹³ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Milano 2008, p. 15.

Didascalie

- Fig. 1: O. M. Ungers, *City Metaphors*, da Hans Hollein, *MANtransFORM*, 1976
 Fig. 2: B. Tschumi, *MT 4 - THE BLOCK*, da *The Manhattan Transcripts*, 1984
 Fig. 3: A. Burri, *Cretto di Gibellina*, 1989
 Fig. 4: P. Eisenman, *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, 2005

Bibliografia

- G. Agamben (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, nottetempo.
 P. Eisenman (2005), *Contropiede*, S. Cassarà (a cura di), Milano, Skira.
 P. Eisenman (2014), *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Macerata, Quodlibet.
 R. Esposito (2004), *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi.
 U. Galimberti (1983), *Il corpo*, Milano, Giacomo Feltrinelli Editore.
 F. Guattari (2013), *Architettura della sparizione*, Milano, Mimesis.
 S. Marini (2016), *Patrimoni. L'uso come forma di progetto*, in S. Marini e M. Roversi Monaco (a cura di), *Patrimoni. Il futuro della memoria*, Milano, Mimesis.
 M. Merleau-Ponty (1980), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore.
 M. Perniola (1994), *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.
 B. Tschumi (2005), *Architettura e disgiunzione*, Bologna, Edizioni Pendragon.

Il progetto di Architettura come intersezione di esperienze

Massimo Zammerini

Sapienza Università di Roma, DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto, professore associato, ICAR 14, massimo.zammerini@uniroma1.it

La compenetrazione tra i saperi nell'Università italiana è una pratica che ha una lunga tradizione alle spalle. Ancora oggi lavoriamo a stretto contatto con le innovazioni scientifiche attivando una modalità tipica della formazione umanistica che implica la messa in atto di una sintesi interdisciplinare dove è comunque centrale la conoscenza dell'opera di architettura, il suo contesto culturale, il suo significato all'interno di un processo storico nel quale la nostra azione si colloca come contributo datato e contestualizzato. Riflettiamo quotidianamente sul concetto di Patrimonio in ogni azione critica e progettuale. Non vedo una sostanziale differenza, in questo senso, tra il confronto con le evidenze archeologiche piuttosto che con un brano di città consolidata o un paesaggio rurale, pur nelle sostanziali specificità che tale confronto innesca nei metodi di analisi e nelle pratiche di progetto. Si tratta di trovare la giusta dimensione del "nuovo" inteso come autentica sintesi tra gli indirizzi che la società in quel momento tende a darsi e le visioni proiettate verso il futuro. Ma il problema in Italia mi sembra oggi essere la mancanza di una vera progettualità proiettata verso un futuro che non sia solo un mero adattamento ad istanze subite, ma una politica di intervento capillare su tutto il territorio nazionale che restituisca nel complesso un'idea di architettura per il Paese.

In un momento in cui si è palesato il calo di interesse per la professione di architetto in uno dei paesi che maggiormente espone un patrimonio architettonico di inestimabile valore, per qualità e quantità, è necessario rilanciare il ruolo dell'architetto come portatore di una cultura ampia del progetto, una delle poche figure che dovrebbe essere nelle condizioni di comprendere la complessità dei problemi, ed è su questo che l'Università e gli organi di governo dovranno lavorare nei prossimi anni.

La base di ogni azione progettuale rimane la conoscenza. L'università è uno dei luoghi del sapere dove si esercita la pratica della conoscenza che presiede ad ogni riflessione, secondo una dimensione che assume oggi connotati assai complessi nel processo di formazione delle nuove generazioni, a causa dei grandi cambiamenti avvenuti con la diffusione del digitale. Se facciamo un salto indietro negli anni Ottanta possiamo ricordare con quanta insistenza i media proponessero la parola "imma-

gine” in tutti i canali di comunicazione come giornali, riviste, televisione ecc. L’immagine doveva comunicare un certo numero di messaggi, rappresentava un crocevia di allusioni destinate al consumatore: doveva innanzitutto colpire l’attenzione e imporsi sulle tante altre immagini, doveva, come si dice in gergo, bucare lo schermo, ricorrendo anche a spregiudicate e talvolta improprie scorribande nel mondo dell’arte. Nelle discipline che riguardano da vicino l’architettura come il design, l’arredamento, la scenografia, veicolate mediante i sistemi di rappresentazione allora più tradizionali del disegno, cominciò a scarseggiare la pubblicazione di piante, prospetti e sezioni, cioè le configurazioni strutturali e oggettive di un progetto, quasi totalmente rimpiazzate da visioni prospettiche. Sparita completamente l’assonometria, è la prospettiva il principale strumento di comunicazione del progetto. E’ come lo vedo, non come esso è. Lo spostamento progressivo di interesse dall’oggetto al soggetto precede di pochissimi anni la piena affermazione della modellazione 3D come indirizzo tecnico attivo sulla creazione della forma. Le immagini diventano maggiormente comprensibili ad un pubblico allargato e nascono con l’obiettivo di ottenere consenso immediato, talvolta vogliono stupire spostando la percezione dell’architettura sul piano spettacolare, sorprendente e talvolta spiazzante. E’ iniziata quella che verrà poi chiamata l’era delle archistar. I nuovi oggetti si collocano con determinata irruenza in quello che qui ci accingiamo a definire come Patrimonio, ovvero il luogo della complessità dell’operato umano. Piaccia o no, questi nuovi oggetti si impongono, alcuni riescono a costruire dei nessi profondi con il sistema di relazioni con il quale entrano in contatto, altri restano muti.

Accade però un fatto inedito nella trasmissione dei saperi in architettura, con la complicità di Internet, che porta a compimento il processo iniziato con la supremazia dell’immagine sulla complessità dell’essere dell’oggetto. Si moltiplicano i siti di architettura che in tempo reale diffondono immagini sempre più spettacolari, con angolazioni visive accuratamente studiate. Sembrerebbero architetture “in posa”. Fin qui non ci sarebbe nulla di nuovo, basti pensare con quanta cura ogni architetto ha veicolato le immagini di un proprio oggetto alle quali riconosce mag-

giore adesione all’idea che ne presiede. Il fatto negativo è il crescente disinteresse, da parte di chi si avvicina a questa disciplina, per la cosa reale, per l’opera realizzata, dentro al suo contesto, con i suoi materiali, i suoi odori, i suoi cambiamenti in ragione della luce e del clima, verso il suo essere cosa tra le cose, reale, fruibile, con le persone che la abitano e la curano. Le immagini che ci appaiono sullo schermo richiedono per contro solo la nostra vista: via il tatto, l’udito e l’olfatto. La mutilazione dell’esperienza dell’architettura può viziare il processo di conoscenza atrofizzandone alla radice la possibilità di crescere con il giusto senso delle cose.

Se l’intersezione dei saperi è oggi uno sforzo condiviso da un cospicuo numero di docenti che avvertono la necessità di collocare il proprio pensiero e il proprio orientamento culturale entro reti di connessione tra le varie discipline, nella consapevolezza del livello sempre crescente di complessità del progetto, mi sembra meno sviluppata la coscienza del limite di una formazione che sta atrofizzando le forme di esperienza più diretta dell’architettura. Se la riflessione progettuale sui temi della forma può vantare una solida base teorica sia nei consolidati studi tipologici e morfologici, sia sulle più aggiornate frontiere sui temi dello spazio abitato, appare carente l’esercizio dell’esperienza diretta delle opere.

Mi riferisco alla necessità che il progettista ha di mettere in relazione l’esperienza di un’opera di architettura con l’esperienza del progetto svolto in prima persona, una sorta di collisione auspicabile tra la dimensione autoriale del progettista di valore consolidato, la cui opera viene studiata, e la propria dimensione di soggetto operante all’interno di un palinsesto del quale fa parte. La seconda importante intersezione avviene tra l’esperienza diretta dell’opera e l’idea della stessa formatasi sul giudizio critico e le descrizioni degli studiosi. L’opera a lungo studiata sui libri rivela dal vero una notevole quantità di aspetti non ancora conosciuti: la percezione dello spazio che essa crea attorno al visitatore, le modulazioni della luce sui materiali e il rapporto tra le grane dei materiali e le forme nello spazio. Ricordo sempre lo spostamento di senso che provocò in me da ragazzo la visita alla Villa Badoer di Palladio: che altra impressione percepirla così com’è, a pochi metri dai caseggiati di

Frattra Polesine che gli stanno di fronte, rispetto all'idea di una collocazione isolata nella natura veicolata da Ackerman! Ne colsi una bellezza diversa, non per questo maggiore o minore, e mi fu più chiaro come in un'opera di architettura dovessero convivere domesticità con eccellenza. L'inarrivabile valore di questa grande opera d'ingegno mi venne trasmesso con la dolcezza di chi ti offre con garbo qualcosa di buono. La buona architettura fa esattamente questo. Ma come trasmettere questo fatto così importante, così determinante per la formazione di un architetto se non attraverso l'esperienza diretta delle opere? E' dunque il viaggio quell'occasione necessaria all'architetto per portare a compimento l'interferenza tra le conoscenze e le esperienze in architettura.

Poi c'è l'esperienza della realizzazione che costituisce un fattore di crescita essenziale, dove le cose disegnate diventano forma per mano di altri. L'intersezione di più soggetti con i quali il progettista entra in relazione dove dall'incontro con la committenza si arriva ai disegni fino al cantiere e alla realizzazione finale restituisce al progettista una dimensione piena e appagante, seppur difficile e densa di ostacoli e avversità, eppure essa è l'unica dimensione possibile affinché al progettista sia chiaro il senso del proprio mandato. L'esercizio continuativo del progetto non deve conoscere lunghe pause nell'arco di vita dell'architetto. Per quanto riguarda i docenti le attuali normative legislative sembrano andare però nella direzione opposta, sia nel limite imposto di fatto all'attività di progettazione e di direzione dei lavori, sia nel sistema di valutazione della produzione scientifica dei medesimi, che penalizza l'attività progettuale come una sorta di "distrazione" dai compiti della didattica e della ricerca. Il risultato è il progressivo allontanamento dei docenti di progettazione e, fatto ancor più grave se possibile, dei dottorandi in progettazione, dall'esercizio costante del progetto finalizzato alla realizzazione dell'opera. La crisi delle facoltà di architettura in Italia, dove il numero degli iscritti cala senza sosta di anno in anno, deriva principalmente dalla mancanza di una "filiera" tra università e opportunità lavorative, e ben sappiamo dalle esperienze di scambio con gli altri paesi, che dalla nostra scuola escono mediamente architetti con una preparazione che poco ha da invidiare rispetto ai colleghi stranieri. La mancanza di





una relazione strutturata e tutelata tra la figura dell'architetto e gli organi di governo delle città ha lasciato campo libero e ha delegato la reale crescita del patrimonio edilizio a figure professionali meno preparate sul piano culturale, determinando un generale calo di qualità della produzione corrente.

Didascalie

Figg. 1 e 2: Massimo Zammerini e Renata Cristina Mazzantini, Installazione per il Bicentenario darwiniano, Scalea Bruno Zevi, Roma 2009. (foto M. Zammerini).

