

Mariateresa Giammetti

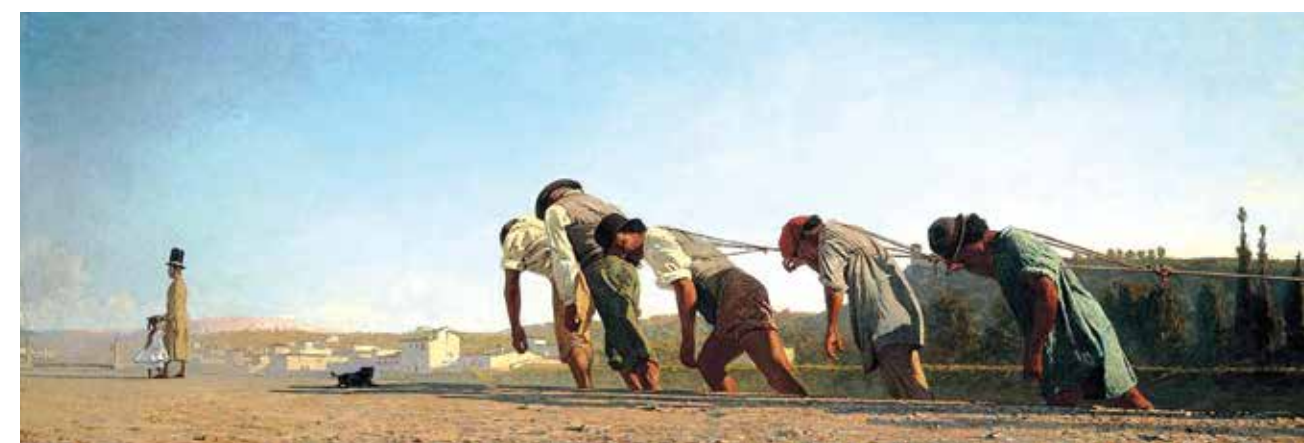
MANOVRE

esperienze di architettura

# MANOVRE

esperienze di architettura

a cura di  
Mariateresa Giammetti



Manovre, *Esperienze di architettura* è un ciclo di seminari, tenuto all'interno dei corsi di Composizione Architettonica del corso di Laurea in Ingegneria Edile dell'Università Federico II di Napoli, che ha visto il coinvolgimento di architetti italiani, provenienti dalle realtà più disparate, chiamati ed esporre agli studenti il loro lavoro.

Nel glossario dei termini marinareschi le *manovre* oltre ad indicare gli spostamenti necessari ad ottenere l'assetto o la condotta della barca, stanno ad individuare le attrezzature stesse della barca: stralli, catene, sartie, scotte. In poche parole il termine *manovra* indica contemporaneamente il procedimento utilizzato per ottenere un certo risultato e gli stessi mezzi necessari a metterlo in atto. Questa similitudine, calata nell'architettura, può rivelarsi molto suggestiva, poichè lascia intendere che il procedimento compositivo che sottende la genesi dello spazio e gli elementi dell'architettura sono la stessa cosa, ovvero che le ragioni della composizione vanno cercate negli elementi dell'architettura e nella loro vocazione ad essere *com-posti*, o meglio nelle ragioni dell'architettura stessa.

Su questo tema è stato costruito il calendario degli incontri del ciclo Manovre, *Esperienze di architettura* e dai progetti presentati è nato questo libro, prodotto delle riflessioni e del lavoro di architetti cercati ed incontrati per costruire un diario di bordo di uno spaccato trasversale dell'architettura italiana, un atlante delle buone pratiche da lasciare agli studenti dei nostri corsi, che si è trasformato anche per noi in un valido strumento di viaggio, oltre che per la didattica, anche per le nostre stesse esperienze di progetto.

ISBN 978-88-6764-076-8



euro 20,00 9 788867 640768



L I B R I A



**Progetto grafico**

Renata Lopez

**Stampa**

Centro Grafico - Foggia

**Prima edizione**

Maggio 2016

Casa editrice Libria

Melfi (Italia)

Tel/fax + 39 (0)972 23 60 54

ed.libria@gmail.com

www.librianet.it

ISBN 978 88 6764 076 8

in copertina, Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864

L'alzaia - che dà il titolo a questa pittura - è la fune che serviva a tirare lungo la riva di fiumi e canali chiatte e battelli *controcorrente*.

# MANOVRE

esperienze di architettura

con scritti di:

Francesca Bruni

Cusenza Salvo

Antonio Esposito

Nicola Flora

Mauro Galantino

Mariateresa Giammetti

Antonello Monaco

Marella Santangelo

Markus Scherer

Francesco Soppelsa

Francesco Rispoli

Davide Vargas

a cura di

Mariateresa Giammetti

L I B R I A



Manovre, *Esperienze di architettura* è un ciclo di seminari, tenuto all'interno dei corsi di Composizione Architettonica del corso di Laurea in Ingegneria Edile dell'Università Federico II di Napoli, che ha visto il coinvolgimento di architetti italiani, provenienti dalle realtà più disparate, chiamati ed esporre agli studenti il loro lavoro.

Nel glossario dei termini marinareschi le *manovre* oltre ad indicare gli spostamenti necessari ad ottenere l'assetto o la condotta della barca, stanno ad individuare le attrezzature stesse della barca: stralli, catene, sartie, scotte. In poche parole il termine *manovra* indica contemporaneamente il procedimento utilizzato per ottenere un certo risultato e gli stessi mezzi necessari a metterlo in atto. Questa similitudine, calata nell'architettura, può rivelarsi molto suggestiva, poichè lascia intendere che il procedimento compositivo che sottende la genesi dello spazio e gli elementi dell'architettura sono la stessa cosa, ovvero che le ragioni della composizione vanno cercate negli elementi dell'architettura e nella loro vocazione ad essere *com-posti*, o meglio nelle ragioni dell'architettura stessa.

Su questo tema è stato costruito il calendario degli incontri del ciclo Manovre, *Esperienze di architettura* e dai progetti presentati è nato questo libro, prodotto delle riflessioni e del lavoro di architetti cercati ed incontrati per costruire un diario di bordo di uno spaccato trasversale dell'architettura italiana, un atlante delle buone pratiche da lasciare agli studenti dei nostri corsi, che si è trasformato anche per noi in un valido strumento di viaggio, oltre che per la didattica, anche per le nostre stesse esperienze di progetto.

Sarebbe banale dire che la scelta dei nostri compagni di viaggio è stata casuale. Sebbene Francesco Rispoli ed io non avessimo impegnato gran tempo a comunicarci le caratteristiche che cercavamo nei nostri ospiti all'interno del vasto panorama dell'architettura italiana, si era stabilito tra noi una sorta di tacita intesa sul taglio che avremmo voluto dare a Manovre: scegliere delle architetture concepite, a nostro giudizio, attraverso un metodo compositivo fondato su una costruzione libera dell'architettura, ma non arbitraria.

Abbiamo guardato al vasto panorama culturale dell'architettura italiana e, nei limiti degli strumenti a disposizione e dell'altrettanto limitato numero di incontri, abbiamo cercato di coinvolgere architetti che potessero illustrare e spiegare i procedimenti compositivi che li avevano portati a progettare architetture semplici, ma allo stesso tempo complesse nella loro ricerca di riduzione all'essenzialità; architetture in cui l'uso della luce è un valido strumento per la costruzione della profondità dello spazio interno ed per la definizione dei volumi e delle linee nel paesaggio costruito o naturale che li circonda.

Il nostro patto non scritto, oltre a stimolare e sostanziare parte della didattica e del lavoro svolto con gli studenti, ha aperto la strada a riflessioni e ad una ricognizione attenta dei temi sollevati e sollecitati anche nel nostro lavoro nella e sulla composizione architettonica, che sono poi confluite in questo libro.



Paradossi dell'identità:

tra memoria e immaginazione.

**Francesco Rispoli**

*Il segreto del nome*<sup>1</sup>.

Nel 1985 Bernard Tschumi chiede a Jacques Derrida di collaborare con Peter Eisenman al progetto di un giardino nel Parc de La Villette.

Derrida accetta e, per presentare il progetto di Tschumi, vincitore del concorso per il Parco, scrive *Point de folie - maintenant l'architecture*<sup>2</sup>. Il progetto nato dal sodalizio con Eisenman non sarà realizzato, ma darà luogo ad un libro, *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*<sup>3</sup>, al quale seguiranno recensioni, relazioni a convegni, discussioni presso sedi prestigiose, «testimonianze dell'interesse tutt'altro che marginale di Derrida per l'architettura, ma anche dell'attenzione che l'architettura ha rivolto all'opera del filosofo franco-algerino. In particolare, da parte di architetti e teorici impegnati in un profondo rinnovamento delle forme e delle pratiche architettoniche, tanto da dar vita a un movimento che prenderà il nome di decostruttivismo»<sup>4</sup>.

Ma cosa è *chōra*, questo termine evocato nel lavoro del filosofo e dell'architetto?

Qualche anno fa accompagnai Aldo Giorgio Gargani a visitare il Castello di Ischia.

Ne rimase ammiratione e mi chiese: «come si progetta un'architettura come questa?». Risposi: «non si progetta. Si fa!». Rimasi, però, rammaricato per una risposta più estemporanea che convinta. Ho ripensato spesso a quell'episodio per cercare di chiarire il senso di quella risposta. Via via alcune riflessioni si sono fatte strada, per quanto in modo ancora confuso. Nel termine *corte* nella sua derivazione dal greco *kórtos*, risuona la sua essenza di recinto, segregazione, protezione,



stringersi insieme di un gruppo, di una comunità che lo abita, che lo distingue dalla *chōra*. La sua radice risuona altrove (cornice, corteccia, corazza, coro, corolla, corpo, corona, cortile, cortina, corda, ecc.) ad indicare un tenere insieme, una sorta di paradigma della com-posizione che mette in opera un modo dell'architettura che pensa alla lingua-memoria che la costituisce. Un modo per così dire simmetrico a quello della filosofia. Infatti, «fin dall'origine, *parádeigma* è il progetto dell'architetto, ma anche l'esemplificazione dell'opera del demiurgo nel *Timeo* di Platone, la filosofia ricorre alla terminologia e alla simbologia della costruzione architettonica per la sua stessa fondazione ed edificazione oikonomica: a partire dalla casa quale metonimo dell'interiorità dell'anima, del soggetto, dell'essere presso se stessa della coscienza (*chez soi*), del proprio e della proprietà, fino alla heideggeriana dimora dell'essere»<sup>5</sup>. La corte deve però tener conto della *chōra* quale sua irriducibile condizione di possibilità. E la funzione stessa del paradigma va messa in discussione (nelle *Leggi* Platone definisce paradigma l'insieme delle tecniche volte alla protezione del corpo, individuale e collettivo, dall'intrecciare al tessere, al costruire abitazioni). Bisogna forse risalire alla *chōra* come possibilità aperta dell'intrecciare prima di fare di questa attività un paradigma dell'identità. Semper ne *I quattro elementi dell'architettura*<sup>6</sup> a protezione del primo archetipo, il focolare, dove si raccoglievano i primi gruppi, propone che si organizzino gli altri tre: il tetto, il recinto, il terrapieno. Al tetto e al recinto egli fa corrispondere i primordiali mestieri della carpenteria e della tessitura, al terrapieno quello del tappeto. La tessitura, l'arte di intrecciare, è il più antico dei mestieri. A Semper la lezione di Humboldt sul legame, che si mostra nell'etimologia, tra linguaggio e cultura di un determinato popolo, rivela quello tra ornamento e architettura: come accade per i termini della lingua tedesca *Wand* (parete) e *Gewand* (abito) che trovano origine in *Wind* (ricamare). La parete è elemento di chiusura, di delimitazione dello spazio e di protezione, ma anche di ornamento. Come il vestito è fatto di fili tessuti, così la parete ha origine nell'intreccio di rami e poi di tappeti.

Altri fili, quelli di un setaccio, si trovano in un passo del *Timeo*, dove Platone ricorre «alla figura del vaglio (*plokánon*) per parlare del modo in cui *chōra* scuote gli elementi che accoglie e da questi, al contempo, è scossa»<sup>7</sup>. Pur evocando l'approccio ermeneutico, in cui ogni interpretazione modifica sia l'oggetto da interpretare che la nostra coscienza di interpreti, qui la modificazione non ha un soggetto e un oggetto ma sembra oltrepassare una visione antropocentrica. Il Castello di Ischia è allora *chōra*, campo di possibilità in cui si dislocano nel tempo *kórtōi* che danno luogo a nuove impronte, che man mano tracciano e lasciano tracce, si modellano e modellano, si in-formano l'uno dell'altro. Si intessono e stratificano nel succedersi di queste metamorfosi. Un processo che si svolge lontano da ogni preventiva unica, sola e valida una volta per tutte, de-finizione.

### *Il segreto delle rovine.*

Il secondo segreto è quello delle rovine. Quello che, nelle parole di Marc Augé, si oppone al «mondo della ridondanza, dell'eccesso, dell'evidenza (così come) il generico caro a Rem Koolhaas, il generico che sovverte la città storica, è uno spazio del troppo-pieno»<sup>8</sup>.

Le rovine invece non hanno altro avvenire se non lo sguardo che vi possiamo sopra. Come quello di Camus che nel 1938, a Tipasa, nei pressi di Algeri, scrive: «in questa unione dei ruderi e della primavera, i ruderi sono tornati ad essere pietra e, perdendo il lustro imposto dall'uomo, sono rientrati nella natura»<sup>9</sup>; e, molti anni dopo, nel 1952, ne coglie il segreto, in «un paesaggio in cui si mescolano sole, mare, ulivi e pietre, e che ha a che fare con il tempo puro, che è diverso dal tempo della storia»<sup>10</sup>, scrive: «avevo sempre saputo che le rovine di Tipasa erano più giovani dei nostri cantieri e delle nostre macerie»<sup>11</sup>.

Vengono in mente Leibniz, per il quale tempo e spazio sono ordini della successione e della compresenza, ma anche alcuni paradossi della temporalità: come accade osservando i Prigioni (le sculture incompiute di Michelangelo), le *pirrere* (le cave di pietra) dismesse di Favignana, dove i tracciati regolari lasciati dalle seghe sono erosi dalle forme organiche impresse dal vento e dall'acqua, i Sassi di Matera, in cui forme costruite e scavate si intrecciano e si confondono, le rovine, infine, tutte esperienze nelle quali il punto di flessione, in cui passato e futuro si precipitano, manifesta un'ambiguità tra l'apparire e lo sparire. Così «la rovina è il tempo che sfugge alla storia: un paesaggio, una commistione di natura e di cultura che si perde nel passato e risorge nel presente come un segno senza significato, o, per lo meno senza altro significato che il sentimento del tempo che passa e che dura contemporaneamente»<sup>12</sup>.

#### *Il segreto della memoria.*

Sempre le civiltà si sono preoccupate di lasciar traccia, testimonianza di ciò che furono. Ma oggi questa preoccupazione è divenuta ossessiva: proliferano fabbriche di memoria, capaci di consegnare al futuro quanti più possibili ritratti delle nostre società quando esse sono ancora in vita. Ritratti, che si esprimono fundamentalmente in tre forme<sup>13</sup>.

La prima è la commemorazione: siamo abituati a cercare occasioni per ricordare ciclicamente il nostro passato e celebrarlo insieme ritualmente.

In secondo luogo non solo continuiamo a conservare le tracce del passato, ma siamo sempre più spesso impegnati a trasformare in passato molte tracce delle esperienze viventi. Il patrimonio è diventato oggetto di una definizione collettiva, il patrimonio dell'Umanità dell'Unesco, il patrimonio ambientale, artistico, librario, ecc., in una sorta di progetto di patrimonializzazione generale, in sostanza un progetto museografico. Veri e propri collezionisti della contemporaneità ci dedichiamo a raccogliere, classificare, archiviare tracce del presente, in attesa che rivelino un loro valore da affidare alla memoria. Il patrimonio, come la stessa parola annuncia, diventa un'eredità collettiva che inventaria e cataloga, come in un rogito notarile, oggetti vari, spesso in via di sparizione, ma anche intere città, brani di paesaggi e di territorio. In questo progetto museografico ogni oggetto può essere archiviato in attesa di diventare quello che le nostre società si aspettano da esso: che divenga cioè portatore di memoria.

Vengono poi in primo piano le memorie dal basso, di attori un tempo solo comparse nella storia ufficiale. Per abitudine pensiamo a una Storia con la S maiuscola, estranea e lontana, mentre esistono tante storie, senza le quali non ci sarebbe storia collettiva.

Commemorazione, patrimonializzazione e sovrapproduzione di memoria si intrecciano in un movimento relativamente recente nella nostra società che ha influenzato il nostro sguardo e trasformato le stesse condizioni del lavoro storico. Così gli storici privilegiano temi come la famiglia, la vita privata, i luoghi della memoria: ricerche che sembrano parlarci di ciò che non siamo più. Pierre Nora, nella prefazione al primo volume dei *Lieux de mémoire*, sostiene che, accumulando testimonianze, documenti, immagini, segni visibili di ciò che fu, cerchiamo la nostra differenza e «nello spettacolo di questa differenza l'improvvisa esplosione di una introvabile identità. Non più una genesi, ma la decifrazione di ciò che noi siamo alla luce di ciò che non siamo più»<sup>14</sup>.

La memoria rappresenta la continuità del passato nel presente. Ma richiede di sottoporre le immagini del passato ad un processo di selezione e ricostruzione a partire dal presente, nel senso espresso dal concetto crociano di *contemporaneità della storia*. La memoria è un importante fattore dell'identità sia individuale che collettiva e, allo stesso tempo, ne è anche l'espressione. Essa diventa allora «luogo di conflitti tra versioni diverse del passato»<sup>15</sup>, capace di «istituzionalizzarsi in pratiche sociali di commemorazione, di scrittura, di archiviazione o altro, che consentono a determinate versioni del passato di fissarsi e, eventualmente, di imporsi sulle altre»<sup>16</sup>. Si tratta, come si vede, di un punto di vista che osserva «il passato custodito nella memoria come l'oggetto di una costruzione. [...] Più che le tracce del passato, la memoria sembra così, quasi paradossalmente, manifestare quelle, mascherate e proiettate su contenuti non più attuali, del presente»<sup>17</sup>.

#### *L'identità.*

Il mondo può essere pensato, in questa prospettiva, come un grande archivio il cui controllo, che deriva dal voler costruire e gestire la memoria stessa, stabilendo cosa merita di essere ricordato e cosa no, può assumere la forma di una costruzione autoritaria. L'inclinazione ad appropriarsi dell'alterità, a costruire a propria immagine anche, ad esempio, le arti non occidentali, è un tratto ricorrente di un certo modernismo e sintomo della volontà, e del potere, dell'Occidente di collezionare il mondo. Le collezioni, spesso costruiscono infatti, una rappresentazione illusoria di un mondo separando gli oggetti dai loro contesti e consegnandoli a schemi di classificazione, per archivarli o esporli, che si sovrappongono alle loro vere storie. La costruzione del significato nelle classificazioni e nelle esposizioni museali viene mistificata come rappresentazione adeguata. Una realtà storica complessa è ridotta ai soli aspetti coerenti allo sguardo del collezionista.

Se, piuttosto che rinchiuderci in un doppio imprigionamento, come risuona dal nostro uso del termine noialtri che sembra voler riassumere nel nostro punto di vista anche quel che è altro da noi<sup>18</sup>, ci disponiamo a osservare con attenzione i processi di rimescolamento delle storie e le interrelazioni tra mondi differenti, potremmo riuscire a leggere fenomeni di transizione, ibridazione e traduzione delle culture e riformulare i concetti di cultura e identità, nazione e memoria<sup>19</sup>. Per disporci ad un ascolto di questo genere dobbiamo mettere in sospensione,

in *epoché*, come suggerisce la fenomenologia, l'idea di verità. Ma cosa vuol dire sospendere l'idea di verità? Si tratta di affermare che ciascuno di noi traccia una linea tra lui e gli altri ogni volta che propone un'opinione, una sua idea, ogni volta che agisce sulla base di un progetto o di un programma. Ma perché quel programma, quel progetto, quell'opinione non siano destinati ad una violenza, che li consegna al processo dell'esclusione e del confinamento, essi devono al tempo stesso revocare in dubbio se stessi, devono continuamente mettere in discussione la loro pretesa di verità.

La sfera, il labirinto, Babele sono figure metaforiche utilizzate, e persino abusate!, per descrivere rispettivamente certezze totalizzanti, smarrimento e incomunicabilità. La sfera è l'*analogon* del logocentrismo, dell'Universale, della *perfetta identità*, il *cogito* cartesiano, il punto di vista *panopticon*. Il luogo del fuori, la figura antitetica alla sfera, è il labirinto, immagine del non-compreso, dell'indeterminato, del complesso che, però, aspira a ridursi a cristallina identità.

Babele è il luogo dell'incomunicabilità, la figura metaforica della *meaning variance*, delle pratiche discorsive che non si fondono; che, «affermando quantomeno l'inadeguatezza di una lingua rispetto all'altra, del linguaggio nei confronti di se stesso e del senso [...] afferma anche la necessità della rappresentazione, del mito, dei tropi, degli artifici, della traduzione inadeguata per supplire ciò che la molteplicità ci proibisce [...] La Torre di Babele non rappresenta solo la molteplicità irriducibile delle lingue, ma mette in luce un'incompiutezza, la impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare»<sup>20</sup>.

Forse ci può essere utile una metafora del paradosso. Si potrebbe proporre non una superficie tridimensionale, a due facce, con un interno ed un esterno (il cilindro, la sfera) o con un sopra e un sotto (il piano) in cui per passare dall'una all'altra parte occorre attraversare la superficie stessa o il suo contorno, ma una figura che racchiuda-non racchiuda, che si percorra all'interno e all'esterno senza attraversarne il bordo: credo che il *nastro di Möbius* risponda a questo identikit che mette in figura le parole di Jacques Derrida: «gli amici della verità sono senza la verità, benché essi non vadano senza verità»<sup>21</sup>.

### *L'immaginazione.*

Nel lavoro dell'architetto un ruolo di particolare rilievo occupa l'immaginazione. In un senso, tuttavia, non banale. Come è stato osservato, infatti, originariamente «*imaginatio* è la facoltà che ritiene le forme raccolte del *sensus communis* (la *koinè aisthesis* di Aristotele: il senso interno che coordina i dati provenienti dai sensi esterni, per esempio un colore o un sapore); *phantasia* è la facoltà che riaggrega i fantasmi ritenuti nella *imaginatio*. [...] L'*imaginatio* dà l'uomo e il cavallo, la *phantasia* compone il centauro»<sup>22</sup>.

Hölderlin, Hegel, Schelling nel loro sodalizio giovanile a Tübingen sono accomunati dal pensiero di una nuova mitologia, pensiero in cui convivono la necessità di dare alle idee una forma sensibile e quella del ritorno all'antico, il recupero del passato per via mnestica.

Così per Schelling la coscienza è insieme costituente e costituita, ed è per questo che si identifica con l'immaginazione trascendentale, che è prima solo a patto di essere seconda; la coscienza

dunque può intuire un oggetto solo ponendo un momento passato come fondamento del presente. E per Hegel «l'intelligenza è due volte (ist wieder, come dire iter, è iterazione)». E Hölderlin parlerà di *essenza poetante* della ragione.

Questo duplice sguardo dell'immaginazione, archivio delle immagini della memoria e laboratorio di costruzione di altri immaginari, trova nell'architettura un campo privilegiato.

La percezione di una forma significativa nel linguaggio può essere vista come atto comparativo; la cognizione come ri-cognizione: cerchiamo di capire, di situare l'oggetto che ci sta davanti nel contesto comprensibile e formativo di esperienze già avvenute, ad esso correlate. L'interpretazione e il giudizio estetico nascono dall'eco di presupposizioni e ricognizioni. Così, paradossalmente, l'originale viene sempre in qualche modo dopo le copie e, se si vuole «è solo l'effetto di copie che l'hanno preceduto»<sup>23</sup>.

#### *Le condizioni determinate del progetto.*

La sperimentazione progettuale in un luogo definito comincia con alcune esplorazioni che procedono per mosse limitate sottese da possibili strategie. E spesso già si intravedono, sin dalle prime ricognizioni, molteplici ulteriori sentieri. In architettura, inoltre, l'interesse per il contesto investe «tutti i suoi vari aspetti naturali, storici, monumentali, di preservazione, di ricostruzione, in una parola di apertura di dialogo con un esistente che si riconosce dotato di una profondità e di una stratificazione da cui proviene l'identità specifica del sito su cui deve essere fondata ogni sua mutazione»<sup>24</sup>.

Viene alla luce una pratica del progetto come gioco linguistico. Le regole di questo gioco sono per lo più non perentorie e vi corrispondono mosse che si situano entro un orizzonte nel quale un modo forte del progetto come proiezione, slancio verso il nuovo, fa luogo ad un altro, più debole e, se si vuole, più umile, che assume i suoi fondamenti relativi nelle condizioni specifiche in cui si trova ad operare: «l'architettura, ogni architettura, non attinge ad archai ultime, ma si muove in ambiti di *archai* relative [...] Il progettare architettonico, come un atto linguistico o anche come l'istituzione di un nuovo gioco linguistico formalizzato, è quel costruire che può essere tale in quanto già abita, e non viceversa [...]. Il progettare assume così il tratto [...] del crescere intorno a nuclei esistenti, o anche del *bricolage*, che rifà continuamente con ciò di cui già dispone e da cui è disposto»<sup>25</sup>.

#### *Il sito, la disciplina, la modificazione.*

Per enunciare un'accezione pertinente, si può dare, mutuandola dall'analisi testuale, una definizione di *contesto* come insieme linguistico-espressivo-formale che ingloba un dato e lo rende comprensibile o, se si vuole, riconoscibile, entro un sistema di regole.

Un insieme linguistico con cui ci confrontiamo è quello dell'architettura, o meglio delle architetture, delle forme materiali, cioè, in cui l'architettura si manifesta attraverso mutevoli modi di ordinamento e di relazione, di costituzione e di costruzione nel corso del tempo e in diverse condizioni geografiche.

Al di fuori della considerazione di un territorio sprovvisto di permanenza, tabula rasa, campo operativo astratto, il sito è il risultato di una stratificazione<sup>26</sup>, l'insieme di quei materiali, *les moyens du bord* direbbe Levy Strauss<sup>27</sup>, da cui proviene la sua identità specifica e su cui deve essere fondata la sua modificazione attraverso un giudizio critico per opera del progetto.

Vi è poi il contesto della disciplina: architetture esistenti; alcune loro interpretazioni, annoverabili come immagini storiografiche; racconti di esse da parte degli stessi progettisti, che possono contribuire a meglio chiarire approcci e metodi utilizzati (come è negli scopi di questo libro); teorie, trattati, studi intorno all'architettura e sulle sue procedure di formazione; pratiche dotate di sistemi di regole come disegno, rappresentazione plastica, procedure di modellazione, ecc. Questi testi funzionano come strati, filtri o, per dirla con Gadamer<sup>28</sup>, pre-giudizi, attraverso i quali la osserviamo e orientiamo la pratica del progetto. Alcuni di essi sono talora decisivi per la formazione di un determinato linguaggio architettonico. Il loro novero costituisce il contesto della disciplina come conoscenza ed è territorio in cui opera un lavoro selettivo in rapporto ad uno scopo operativo.

Una efficace immagine della necessità della conoscenza per il progetto è quella che ci offre Iosif Brodskij: «uno degli scopi di un'opera d'arte è quello di creare degli adepti; il paradosso è che l'artista è tanto più ricco quanto più è indebitato»<sup>29</sup>.

Va comunque osservato: che la disciplina non si dà una volta per tutte ma è il frutto, ogni volta provvisorio, di un ininterrotto lavoro di interpretazione dei suoi testi e si sviluppa attraverso la produzione di nuove architetture e la pratica stessa del progetto; che, per quanto provvisoria, la conoscenza si articola in una serie di procedure del pensiero razionale ed in un insieme di strutture/immagini ordinate negli archivi della memoria. In qualche modo, cioè, essa corrisponde anche ad una nostra personale (e sempre provvisoria) riserva di immaginazione. In questo senso assumono rilievo ed importanza decisiva i concetti di abitare e modificare. «Abitare un luogo, e non trovarsi semplicemente in uno spazio, si può sempre solo riconoscendo un'appartenenza, che è memoria, distensione temporale dell'esperienza, habitus come consuetudine, familiarità, storicità condivisa»<sup>30</sup>.

Si possono allora allestire ipotesi strategiche a partire da alcune relazioni, operando per connessioni che ridefiniscano i rapporti delle preesistenze: che ne rivelino le potenzialità ed il valore di luoghi ove si deposita la memoria collettiva piuttosto che stabilire la pura e semplice contrapposizione tra vecchio e nuovo. Modificare in tal senso significa agire per mosse che diano senso al progetto e rivelino i luoghi attraverso la nuova architettura. Significa agire per confronto, legare e cucire, lavorare sul limite, sul bordo, come margine che apre e chiude, sulle condizioni di soglia che si stabiliscono nel momento in cui ciò che perimetriamo, attraverso il suo involucro si apparta da un contesto e, nello stesso tempo, ne fa parte.

Perciò quello del limite, con le sue chiusure e le sue permeabilità, è forse il pensiero che affiora per primo nell'esplorazione del sito. Il limite di cui parliamo non coincide *tout-court* con quello fisico, ma si protende in estensione (nello spazio: laddove la sua presenza incontra o induce

modificazioni significative) e in profondità (nel tempo: nella durata, che resta immanente nelle tracce esistenti e nella memoria dell'abitare propria di una particolare comunità).

Heidegger ci ricorda che «il limite non consiste nella fine di qualcosa [...] ma laddove qualcosa comincia ad asserire la propria presenza». Wittgenstein osserva: «il periplo non è solo il confine di un'isola ma anche quello del mare». Kahn ci offre un'immagine straordinaria: «l'involucro è la pelle dell'esterno».

Non si tratta, questo è il punto, né di operare su una *tabula rasa* né di osservare con uno sguardo neutro: a dare valore è la qualità di un giudizio che si costituisce tra memoria e speranza. Così anche la conservazione non può fare a meno di un'interpretazione del passato: anch'essa richiede un progetto. Di nuovo l'architettura richiede in diversi modi, con diversi strumenti, di aver cura.

Il progetto, poi, non è un sistema altro che si sovrappone al contesto soltanto trovando spazio. Esso si determina proprio in rapporto ad esso poiché ne qualifica e ne misura, attraverso un processo di modificazione, le potenzialità, in quanto sito specifico, di costituire un luogo che corrisponda ad uno scopo determinato. Il risultato non è perciò una mera sommatoria ma un sistema che mira ad organizzare un'architettura ad un livello di equilibrio più alto<sup>31</sup>.

L'operazione condotta non punta, in questo senso, ad inserire un edificio nel contesto, ma piuttosto a ridescrivere il contesto con l'edificio stesso. Perciò dobbiamo sondare, in ciò che già esiste, i rapporti stratificatisi nel tempo nelle forme costruite che una comunità ha prodotto per il proprio abitare, per trovare i temi la cui reinterpretazione critica può riscattare la perdita di senso. Segni, tracce, caratteri sono allora termini che hanno a che vedere tutti con i significati di impronta e del mostrare<sup>32</sup>.

Sono impronte che mostrano tratti di cammino: tracce di rapporti preesistenti che ne indicano nuovi. L'analogia, che esprime una similitudine di struttura, vale a dire una *somiglianza di rapporti* (e non, si faccia attenzione!, un *rapporto di somiglianza*), può risultare un potente strumento di invenzione poetica<sup>33</sup>. Essa consente di individuare tutta una serie di legami in dipendenza dai temi selezionabili in rapporto all'occasione specifica del progetto.

Il tema stabilisce l'ambito di esistenza dei suoi possibili correlati in termini di oggetti e di rapporti: esso comporta l'individuazione di un campo associato di strutture ordinate nell'archivio della memoria (storica, disciplinare) e nel repertorio delle forme presenti nel contesto. Ambito di esistenza e campo associato rendono possibili i rapporti tra le parti, il loro ordinamento, i loro ruoli reciproci: essi rendono possibile la com-posizione.

Lavorare sulle relazioni strutturali significa manipolare liberamente il senso e che «al tempo stesso esistono soltanto come supporto a questa manipolazione le strutture di significato che lo stesso edificio concreto mostra. A questo bisogna aggiungere il cumulo di riferimenti storici che come un immaginario multiplo sostituiscono l'antica conoscenza sistematica ed efficiente della storia. L'intervento in quanto operazione estetica è la proposta immaginativa, arbitraria e libera per cui si cerca non solo di riconoscere le strutture significative del materiale storico

esistente ma anche la loro utilizzazione come traccia analogica del nuovo prodotto edificato. Il confronto, in quanto differenza e somiglianza, dall'interno dell'unico sistema possibile; il sistema particolare definito dall'oggetto esistente è il fondamento di ogni analogia, e su questa analogia si costruisce ogni possibile e aleatorio significato»<sup>34</sup>.

Perciò la descrizione è già una mossa del progetto: i segni, le tracce di esistente cui si attribuisce valore si selezionano e dispongono come tratti del contesto (e che *attivano* i possibili correlati attraverso il dispositivo analogico) di cui operare la modificazione per mezzo del progetto<sup>35</sup>.

<sup>1</sup> Prendo a prestito questo titolo da J. DERRIDA, *Il segreto del nome*, trad. it. di F. Garritano, Jaca Book, Milano 1997, che raccoglie le traduzioni di tre libri di J. DERRIDA: *Khôra, Passions, Sauf le nom*, editi da Galilée, Paris 1993.

<sup>2</sup> Cfr. B. TSCHUMI, *La case vide. La Villette 1985*, Architectural Association, London 1986.

<sup>3</sup> J. KIPNIS e T. LEE-SER (a cura di), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Monacelli Press, New York 1997 (Prima ed. Architectural Association, London 1991).

<sup>4</sup> F. VITALE, *L'ultima forza della metafisica*, in J. DERRIDA, *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 11.

<sup>5</sup> Ivi, p. 18.

<sup>6</sup> G. SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst*, F. Vieweg, Braunschweig 1851.

<sup>7</sup> S. REGAZZONI, *Nel nome di Chôra. Da Derida a Platone e al di là, Il melangolo*, Genova 2008, p. 21.

<sup>8</sup> M. AUGÉ, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004. Tit. orig. *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.

<sup>9</sup> A. CAMUS, *Noces suivis de L'Été*, Gallimard, Paris 1972, p. 13; trad. It. *Nozze*, in Id. *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, Milano 1988, p. 60. Cit. in M. Augé, *Op. cit.*, pp. 41,42.

<sup>10</sup> M. AUGÉ, *Op. cit.*, pp. 42.

<sup>11</sup> A. CAMUS, *Retour à Tipasa*, in Id., *Noces suivis de L'Été*, cit. P. 164; trad. It. *L'estate*, in Id., *Opere*, cit., p. 1009. Cit. in M. Augé, *Op. cit.*, pp. 42,43.

<sup>12</sup> M. AUGÉ, *Op. cit.*, pp. 94,95.

<sup>13</sup> Cfr. J. REVEL, *La memoria e la storia, in Immagini del pensiero*,

30.05.1998, Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche ([www.emsf.rai.it/](http://www.emsf.rai.it/)).

<sup>14</sup> Cit. in M. AUGÉ, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993, pp. 28, 29. Tit. orig. *Non-lieux*, Seuil, Parigi 1992.

<sup>15</sup> P. JEDLOWSKI, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 52.

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> Cfr. F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.

<sup>19</sup> Cfr. A. MBEMBE, *Pensare oltre. Perché è utile la prospettiva postcoloniale* e A. OBOE, *Sull'invito a "pensare oltre" di Achille Mbembe*. Entrambi in «aut aut», n. 354, aprile-giugno 2012, tematico dal ti-

tolto *Per un pensiero postcoloniale*. Cfr. anche «aut aut», n°349, gennaio-marzo 2011, tematico dal titolo *Il postcoloniale in Italia* e «Estetica. Studi e ricerche», anno II, n°1, 2012, tematico dal titolo *Per un museo post-coloniale*.

<sup>20</sup> J. DERRIDA, *Des Tours de Babel*, in «aut aut» nn. 189-190, 1982, pp. 67-97.

<sup>21</sup> Cfr. J. DERRIDA, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995. Ed. orig. *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994. Segnalo qui due numeri della rivista «aut aut»: n. 275, settembre-ottobre 1996, dal titolo *Dentro/fuori, scenari dell'esclusione* e n. 353, gennaio-marzo 2012, dal titolo *Il coraggio della filosofia*.

<sup>22</sup> M. FERRARIS, *L'immaginazione*, il Mulino, Bologna, 1996, pp.9- 10.



<sup>23</sup> A. G. GARGANI, *La copia e l'originale*, in G. Vattimo (a cura di), *Filosofia '91*, Laterza, Roma-Bari 1192, p. 65.

<sup>24</sup> V. GREGOTTI,  *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 79.

<sup>25</sup> G. VATTIMO, *Abitare viene prima di costruire*, in «Casabella», n. 485, 1982, pp. 48-49. Il saggio di Gianni Vattimo si iscrive in un dibattito, ospitato dalla rivista, che fece seguito ad un saggio di M. Cacciari (Cfr. M. CACCIARI, *Nichilismo e progetto*, ivi, 1982, n. 483, pp. 50-51) e che registrò i seguenti interventi: J. RYKWERT, *Chi ha chiuso la porta e gettato via la chiave?*, ivi, 1982, n. 484, pp. 48-49; F. RELLA, *I sentieri del possibile*, ivi, n. 486, pp. 48-49; M. CACCIARI, *Nichilismo e progetto*. Risposta alle risposte, ivi, 1983, n. 489, pp. 46-47; M. SCOLARI, *Ciò che si perde*, ivi, n. 493, p. 38; e, ancora, più tardi, G. VATTIMO, *Identità, differenza, confusione*, ivi, 1985, n. 519, pp. 41-42. Cfr. anche il capitolo *La soglia e il problema* in M. TAFURI, *Storia dell'architettura italia-*

*na 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 235-242.

<sup>26</sup> Cfr. A. CORBOZ, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella» n. 516, 1985 pp. 22-27.

<sup>27</sup> Cfr. J. DERRIDA, *La struttura, il segno e il gioco*, in J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971. Titolo originale: *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, 1967.

<sup>28</sup> H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1986, p. 193. Ed. orig. *Wahrheit Und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1960.

<sup>29</sup> I. BRODSKIJ, *Il canto del pendolo*, Adelphi Edizioni, Milano, 1987, p. 44.

<sup>30</sup> G. VATTIMO, *Abitare la biblioteca*, in «aut aut», nn. 267-269, 1995, p. 92.

<sup>31</sup> Cfr. P. ANGELETTI, V. BORDINI, A. TERRANOVA, *Fondamenti di composizione architettonica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1987, pp. 181-206.

<sup>32</sup> Segno: *ciò che ser-*

*ve ad indicare, a dare indizio; impronta; o anche meta, fine; punto al quale tendere la mira nel tirare*. Traccia: *impronta, orma, il prim abbozzo di un'opera*. Carattere: *impronta, dal greco charattein (incidere)*.

<sup>33</sup> Mi permetto qui di rinviare a F. RISPOLI, *Forma e ri-forma*, CUEN, Napoli 1990.

<sup>34</sup> I. DE SOLÀ MORALES, *Dal contrasto all'analogia*, in «Lotus International», n. 46, 1985, p. 44.

<sup>35</sup> Osservazioni sulla ricerca di un'idea fondativa sono svolte da V. Gregotti a partire dalle sollecitazioni proposte da O.M. Ungers (cfr. O.M. UNGERS, *L'architettura come tema*, Electa, Milano, 1982): «La questione centrale che preoccupa Ungers è affermare che la costruzione di un'architettura è anzitutto ricerca e costruzione di un'idea fondativa, e che tale idea non deve avere una natura extradisciplinare. «Un edificio senza un tema, senza un'idea portante, è un'architettura senza fondazione teorica»: cioè non è architettura. La nostra adesione a questa affermazione non potrebbe essere più comple-

ta. Ma la discussione nasce proprio qui: qual è la natura di questa «idea fondativa»?

Loos avrebbe risposto che tale idea è sempre già data nella cosa ed il nostro compito di architetti è la sua difficile riscoperta. Personalmente risponderei che tale idea è basata sulla ricerca di un principio insediativo capace ogni volta di mettere in connessione architettura e contesto. Gropius avrebbe parlato di riscoperta dell'essenza del fenomeno specifico con cui l'architettura si confronta e tale essenza avrebbe rappresentato il tema portante del passaggio tra necessità e forme. Ungers elenca una serie di temi da lui preferiti - la trasformazione, l'assemblaggio, l'incorporazione, l'immaginazione - la cui natura, anche se non interamente omogenea e certo un po' troppo ampia, è squisitamente morfologico-linguistica. Egli intende con il progetto utilizzare, di tale natura, anche gli aspetti analogico-simbolici che vi sono connessi».

Cfr. V. GREGOTTI, *Nemici comuni*, in «Casabella», n. 483, settembre 1982.

## Paradoxes of identity: between memory and imagination

In 1985 Bernard Tschumi asks Jacques Derrida to work with Peter Eisenman to design a garden in the Parc de La Villette. Derrida accepts and, to present the project of Tschumi, winner of the Park design competition, writes *Point de folie - maintenant l'architecture*.

The project designed with Eisenman will not be realized, but will result in a book, *Chora L Works*. Jacques Derrida and Peter Eisenman, to be followed by reviews, conference papers, discussions at prestigious venues, «evidence of the great interest of Derrida for architecture, but also evidence of the architecture to the work of the French-Algerian philosopher. Particularly, from architects and theorists engaged in a profound renewal of forms and architectural practices, so as to create a movement that will be known as deconstructionism».

But what is *chora*, the word evoked in the work of the philosopher and the architect?

A few years ago I accompanied Aldo Giorgio Gargani to visit the Castle of Ischia. He was admired and asked me: «How you design an architecture like this?». I said to him: «Do not you design. It does!».

I was, however, disappointed by my answer, more improvised than convinced. I have often thought back to that episode to try to clarify the meaning of that answer. Gradually, I made some reflections, often still confused.

In word *corte*, in its derivation from greek *kórtos*, it echoes the essence of the fence, segregation, protection, to huddle together in a group, of a community that lives, that sets it apart from *chora*. Its origin is also found in other words (frame, bark, armor, choir, corolla, body, crown, courtyard, curtain, rope, etc.) to indicate a hold together, a kind of paradigm of the com-position, which builds a way of architecture that thinks about language-memory that constitute her. A symmetrical way to that of philosophy. Indeed, «from the beginning, paradeigma is the project architect, but also examples of the Demiurge work in Plato's *Timaeus*, the philosophy uses terminology and symbolism of architectural construction to make her own foundation and her own oikonomica edification: from the house which is *metonimo* of the soul interiority, of the subject, of the consciousness that is in itself (*chez soi*), of what is own and of what is the property, up to Heidegger's house of being». The *corte* must take into account of the *chora*, which is its irreducible condition of possibility. The paradigm function is challenged (in the *Laws*, Plato defines paradigm the set of techniques to protect the body, individual and collective, from weave, to build houses). Perhaps, you need to go back to *chora* as open possibility to weave, before making of this activity a identity paradigm.

Semper, in *The four elements of architecture* to protect the first archetype, the fireplace, where they forgather the first group, he proposes to organize the other three: the roof, the fence, the embankment. He made to correspond to the roof and the to fence the primordial crafts carpentry and weaving, and to the embankment he made to correspond the crafts of the carpet. Weaving, the art of weaving is the oldest crafts.

The Humboldt's lesson about the link between language and culture of a particular people, which it shows in the etymology, reveals to Semper a link between ornament and architecture: as happens with the German terms *Wand* (wall) and *Gewand* (dress) that derive from the word *Winden* (embroidery). The wall is closing element, the element bounding the space and of protection, but also of ornament. As the dress is made of threads woven, so the wall originates in the interweaving of branches and then carpet. Other wires, those of a sieve, there are in a step of the *Timaeus*, where Plato uses« to the figure of the sieve (*plokánon*) to talk about the way in which *chora* shakes the elements that receives and from these, at the same time, is shaken». While evoking the hermeneutic approach, where every interpretation change both the object to interpret and our consciousness of interpreters, here the modification does not have a subject and an object, but it seems to go beyond an anthropocentric view. The Castle of Ischia is then *chora* horizon of possibilities, where *kórtoi* rank over time and give rise to new impressions, which gradually draw and leave traces, shape and model and inform each other. It is woven and layered in the sequence of these metamorphoses. A process that takes place far from any preventive only, and only valid once and for all, de-finishing.



L'identità, un paradosso?

Riflessioni sul progetto della luce

**Mariateresa Giammetti**

Nel suo saggio Francesco Rispoli racconta della sua visita con Aldo Giorgio Gargani al castello aragonese di Ischia e scrive:

«Qualche anno fa accompagnai Aldo Giorgio Gargani a visitare il Castello di Ischia. Ne rimase ammirato e mi chiese: «come si progetta un'architettura come questa?». Risposi: «non si progetta; si fa!». Rimasi, però, rammaricato per una risposta più estemporanea che convinta. Ho ripensato spesso a quell'episodio per cercare di chiarire a me stesso quella risposta. Via via alcune riflessioni si sono fatte strada, per quanto in modo ancora confuso».

Le parole di Francesco Rispoli non nascondono il disagio di affrontare il tema dell'identità in architettura. Qui l'identità è la *mediterraneità* e questo breve scambio di battute esprime la difficoltà della mente di fronte ad una sorta di “strozzatura” del pensiero, uno scollamento



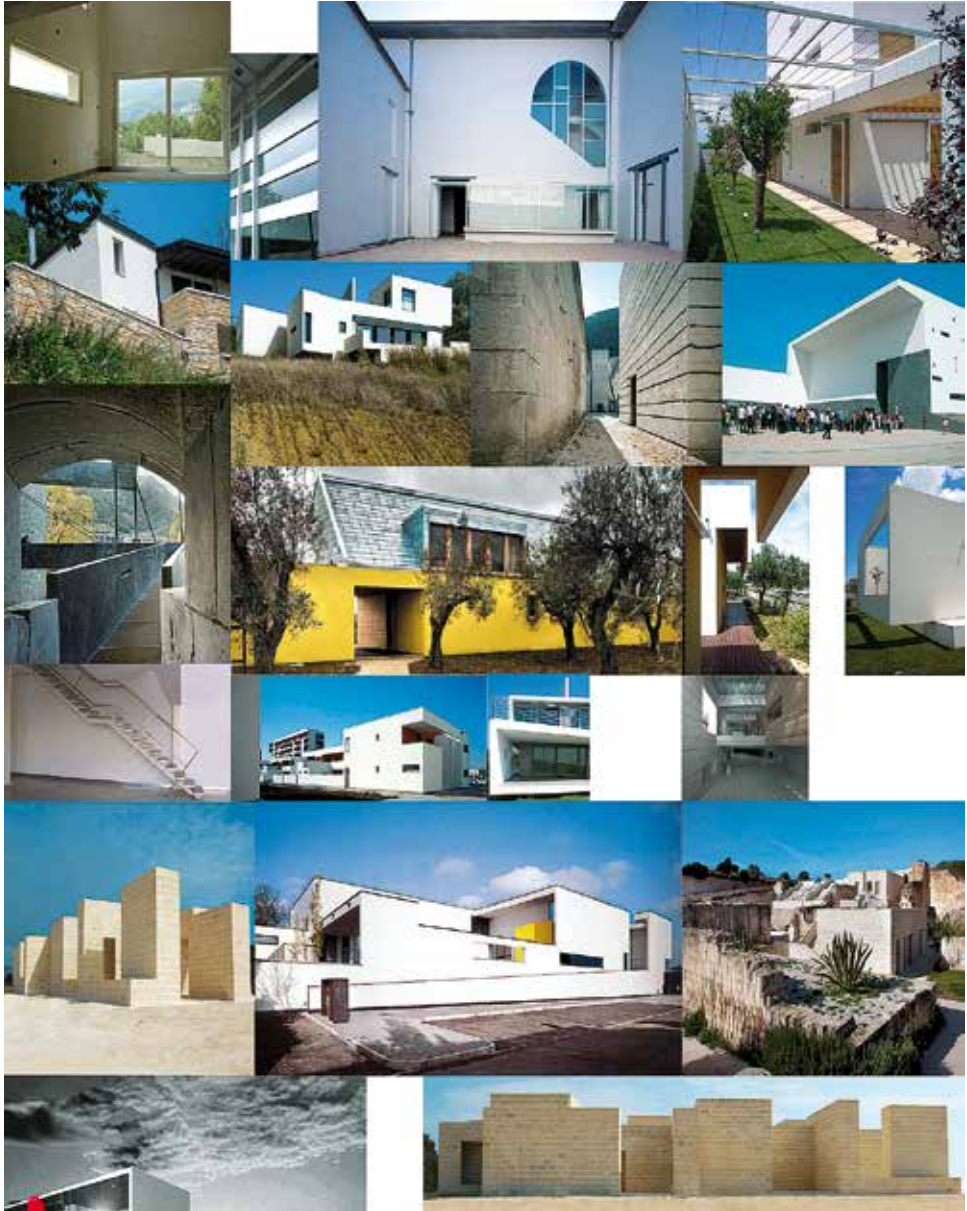
tra il momento teorico e quello pratico, che rende difficile anche la comunicazione di certi meccanismi compositivi. Di fronte a questa *vacatio*, non c'è risposta rassicurante che tenga e che ci metta al riparo dai dubbi che serrano prima di tutto noi stessi quando ci imbattiamo nei pensieri sulle ragioni della forma dello spazio. Gli interrogativi sui modi della forma, sulle dinamiche del progetto e sul legame dell'architettura con il nostro spazio fisico e culturale possono trovare risposta, *per quanto in modo ancora confuso*, solo nell'architettura stessa e nella nostra capacità di prefigurare risposte in termini di luce e spazio quando ci interroghiamo sul cosa, sul come e sul dove dell'architettura. Ragionando sul progetto dello spazio è possibile costruire una sorta di atlante aperto, disegnato con architetture che esprimono una comune aspirazione a stare dentro il tema dell'identità. Alla domanda *come si progetta un'architettura come questa* l'atlante non può dare risposta, può cercare di costruire un percorso tra le buone pratiche di chi esercita questo mestiere ed è capace di formulare risposte solo attraverso la propria architettura, che è fatta di muri, solai, pilastri, basamenti, colori, luce, vuoti, masse ed il cui esito formale è il risultato di una sequenza ragionata di scelte. «Ma è bene fugare qualsiasi equivoco, l'architettura è altamente arbitraria, pertanto il problema è averne coscienza e compiere scelte consapevoli [...] per scegliere si deve escludere e per escludere si deve selezionare, ma per selezionare è necessario conoscere, quindi guardare tutto, interessarsi ad ogni cosa, viaggiare, leggere per poi sapere cosa conservare»<sup>1</sup>.

Tutto questo non significa che la composizione dello spazio è un meccanismo inconsapevole, al contrario è l'espressione semplice di una stratificazione culturale assai complessa, un gioco a scacchi tra processi razionali, meccanismi inconsapevoli e rimandi di memoria. Tra le cose che tengono insieme l'ammassarsi di notizie, libri, immagini, quadri, viaggi, persone c'è il filo rosso che traccia il solco di quella comune aspirazione a riconoscersi nei temi dell'identità, in questo caso quella dell'architettura del mediterraneo come casa/cosa cui si sa di voler appartenere.

### *Il mito mediterraneo*

«Quando diciamo mediterraneo dobbiamo intendere soprattutto lo stupore solare che genera il mito panico e le immobilità metafisiche» Con queste parole pregne di suggestioni esoteriche Massimo Bontempelli tenta una definizione acrobatica del "mito mediterraneo": un mito inventato nella piena consapevolezza della sua improbabilità e che, tuttavia, esercitò una notevole forza magnetica sul dibattito artistico, letterario e architettonico in Francia ed in Italia nei primi decenni del Novecento»<sup>2</sup>.

Con questa introduzione Benedetto Gravagnuolo inizia il suo libro *Il Mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*. Gravagnuolo chiama "mito" quella aspirazione comune a ricercare ed a riconoscere nelle architetture del mediterraneo i temi di una identità comune. Parla di mito e non di storia, anzi descrive il mito servendosi della storia. Il mito non è una spiegazione che soddisfa un interesse scientifico, ma è la resurrezione in forma di una realtà primigenia che viene raccontata per soddisfare profonde esigenze morali e religiose. Il mito è una favola inutile, ma al tempo stesso è un ingrediente vitale per l'uomo. Uno dei personaggi



principali di questa particolare favola inutile raccontata da gravagnuolo è la luce. Per Bontempelli il mediterraneo è il tema della luce, una quantità di luce tale da diventare stupore solare. È una luce che genera le immobilità metafisiche e il mito panico, ovvero che può essere declinata nei due caratteri: apollineo e dionisiaco. Apollineo quando si pone al servizio di un'architettura che si risolve nei suoi termini primari e si traduce in una composizione tesa ad un linguaggio essenziale che talvolta può sfociare nel classico; dionisiaco, quando quello stupore solare diventa luce fisica, materia nello spazio, contrasto luce ombra, capace di assumere tanta forza espressiva da suscitare un sentimento, una carica empatica, che spesso, ed in modo più diretto, può determinare un riconoscersi degli estimatori del mito mediterraneo tra loro. Infatti, non è necessario impegnarsi in lunghi viaggi o fare grossi sforzi di immaginazione per ravvivare quel sentimento. Il cinema può aiutare a ricordare: chiunque per appartenenza geografica o per costruzione culturale si sia legato al mediterraneo, guardando i paesaggi di *Zorba il Greco* di Cacoyannis o di *Mediterraneo* di Salvatores, non può fare a meno di sentirsi coinvolto da quel pathos che proietta direttamente nel mito mediterraneo. È un sentimento di appartenenza, naturale o costruito che emerge guardando quei paesaggi, così come alcune architetture della Puglia o del deserto del Maghreb, oppure passeggiando attraverso i Sassi di Matera. Quello stesso stupore solare è generatore di immobilità metafisiche, di una luce che *misura* l'armonia delle forme costruite sulle regole dei numeri e sulla geometria, nel tentativo di cogliere le leggi del divino sotto le apparenze del visibile. Così la mediterraneità diventa un termine assoluto, platonico, illuministicamente determinabile, classico: infatti se il classico non è sempre mediterraneo, il mediterraneo è spesso classico e quasi sempre povero e/o essenziale. Quel mediterraneo così caro a Braudel era paesaggio di lunga durata, in cui la geografia era scritta in un periodo lungo, con trasformazioni lente che avevano avuto tanto tempo per entrare a far parte della memoria e dell'immaginario collettivo. Negli anni della guerra il mediterraneo era ancora un paesaggio di lunga durata. Ora percorrendo le coste della Calabria, della Spagna, di Creta, ci si imbatte spesso in paesaggi devastati, dove la forma dello spazio ed il suo rapporto con il luogo seguono la regola globalizzante del dovunque allo stesso modo, indifferente all'oikonomia di quei luoghi. «Qu'est-ce que la Méditerranée? -si chiedeva Braudel- Mille choses à la fois»,<sup>3</sup> che passate al vaglio di una costruzione intellettuale diventano una sola cosa. Oggi, quelle mille cose, tendono a perdere le ragioni che hanno regolato la loro forma da sempre, nel nome di un appiattimento della forma e del suo rapporto con il luogo. Certo, non ha senso perorare localismi anacronistici, il fondersi ed il confondersi delle culture che è tipico della globalizzazione è un fenomeno di tale portata, che metterlo in discussione sarebbe come voler arginare il mare. Lo stesso mediterraneo è andato più volte oltre i suoi confini, basti pensare al legame tra il razionalismo nordico e lo spontaneismo mediterraneo, legati da quella *oikonomia*<sup>4</sup>, che in architettura si trasforma in una povertà dello spazio, in un minimalismo dettato dalla scarsità delle risorse, che fa pensare che per i popoli del mediterraneo *less is more* è stato inventato *ante litteram* per una condizione di necessità.

Capo Colonna (CR), tempio di Hera.  
Scene dai films:  
*Mediterraneo*, G. Salvatores. 1991;  
*Zorba il greco*, M. Cacoyannis. 1964.

### *E luce fu*

«Nel corso degli anni sono diventato un cittadino del mondo. Ho viaggiato attraverso i continenti. Ma non ho che un legame profondo: il Mediterraneo. Io mi sento mediterraneo profondamente. Mediterraneo, regno di forme e di luce. La luce e lo spazio [...]. I miei referenti, le mie sorgenti, bisogna trovarle nel mare, che non ho mai cessato di amare [...]. Il mare è movimento, orizzonte senza fine».

Il Mediterraneo è regno di forme e di luce. Le parole di Le Corbusier accecano come un sole abbagliante, che inonda lo spazio ricco di una luce piena, che esalta il colore in tutta la sua potenza e le forme forti, essenziali, rigorose ed armoniose dell'architettura. Le Corbusier traccia il profilo del razionalismo mediterraneo e lo costruisce intorno alla luce ed al suo rapporto con la forma. La luce che descrive ha i colori del Mediterraneo e conserva il duplice tratto apollineo e dionisiaco dell'antico spirito greco: rigore matematico e legge dei numeri che sono alla base dell'armonia; forza espressiva ovvero luce fisica che si trasforma subito in forza emotiva, quel *pathos* che, insieme o in antitesi al *logos*, è una delle due forze che regolano l'animo umano.

L'atto del nascere è detto anche venire alla luce: il tema della luce si lega alle questioni dell'armonia e della percezione della forma, poiché attraverso la luce l'uomo conosce e da ordine all'informe. La luce è stato il primo materiale della creazione ed è l'elemento centrale della costruzione e della creazione dello spazio. Senza la luce la terra era informe, priva di forma e deserta, priva di vita. Senza la luce regna *Chaos*, che in greco antico sta ad indicare *fenditura*, *burrone*, quindi







simbolicamente *abisso* dove sono tenebre e oscurità. Il *Chaos* è stato spesso interpretato come «una sorta di nebulosità senza forma associata all'oscurità»<sup>5</sup>, uno stato primordiale di vuoto buio. Il concetto opposto a *Chaos* è *Cosmos*, *ordine*, *armonia*, che sottende l'idea del cosmo come espressione dell'ordine, della divina proporzione e dell'armonia stessa. I pitagorici studiando il movimento delle stelle, la fonte della luce, arrivano a sostenere l'esistenza di un'armonia delle sfere celesti, un'armonia della luce, che definiscono *Cosmos*. Alla mutevolezza della luce ed alle sue regole si legano intimamente le due idee di ordine l'armonia dei pitagorici e di tempo, il giorno e la notte della Bibbia, due concetti basilari per la scansione dei ritmi vitali oltre che per la loro conoscenza e quindi per il loro controllo.

A questo aspetto cosmologico della luce mediterranea si aggiunge la sua componente espressiva: la luce che piove sulle superfici consuma la materia dando vita e carattere alla forma. La luce è materia e materiale, disvela la forma e ne lascia percepire le geometrie in relazione allo spazio e ne sottolinea il carattere attraverso il ruolo empatico del contrasto luce ombra.

Quale esempio migliore per comprendere la forza espressiva dell'ombra ed il ruolo della luce nel disvelamento della forma, del gruppo di sei statue eseguite per la tomba di Giulio II da Michelangelo Buonarroti, conosciute con il nome di prigionieri. I prigionieri sono un manifesto della forza espressiva della luce o meglio del suo negativo, l'ombra, in rapporto alla genesi della forma. L'ombra che oscura la piega dell'addome di uno dei prigionieri, evidenzia il carattere di quel profilo abbozzato di uomo, che

Le Corbusier,  
*Chiesa di Saint Pierre a Firminy.*  
Vista dell'aula.

si piega tutto proprio attorno a quell'ombra, sotto il peso della massa di marmo ancora informe che gli grava sulle spalle.

I prigionieri sono espressione materica di ciò che sta "tra" il blocco di marmo originario e la figura che emerge, una sagoma d'uomo che comincia a prendere luce dalla materia informe e che si rappresenta agli occhi di chi la guarda quando la luce e il suo negativo, l'ombra, disegnano plasticamente la forma di quei corpi. In queste sculture la genesi della figura è un "dare alla luce" la materia modellata attraverso lo strumento della geometria e dell'armonia delle proporzioni. Quell'uomo che mano a mano viene fuori dalla materia, è forma solo nel momento in cui viene a contatto con la luce, la luce disvela le caratteristiche geometriche di quel corpo e ne consente la percezione e la conoscenza. Le masse opache di quello stesso corpo, esposte alla luce, generano l'oscurità più o meno intensa dell'ombra che si trasforma subito in forza emotiva, trasmessa da un corpo che, imprigionato dalla materia, cerca prepotentemente, attraverso un moto convulso, di venire fuori.

Così come i prigionieri manifestano la loro presenza al mondo nel momento in cui la luce si scontra con la loro materia, anche Le Corbusier, nello studio per il progetto della chiesa di Saint Pierre a Firminy, adotta una tecnica di scavo e scultura della materia, questa volta per modellare uno spazio, forgiato dalla figura dell'involucro esterno, ma soprattutto plasmato dallo scavo della spazialità interna. Le Corbusier sottrae materia per ricavare uno spazio tutto tondo, in cui la penombra del grande vuoto contenuto dall'enorme menhir cavo dalla forma plastica,



è animata dai fasci di luce proiettati dai fori che disegnano la costellazione di Orione sulla superficie sovrastante l'altare. In questa stanza della penombra è la luce trasformata in fasci a costruire il dato emozionale. Le Corbusier compie un lavoro complesso che si sviluppa nel controllo non solo dell'intensità e del colore della luce, ma anche nel controllo della forma stessa dei fasci luminosi. Lo studio dei prospetti interni dell'aula è il progetto della luce, del suo variare mano a mano che si procede dal basso del piano di calpestio verso l'alto e verso la copertura, che chiude con un piano inclinato l'aula.

Muovendosi dal basso verso l'alto o viceversa, Le Corbusier utilizza meccanismi di illuminazione differenti: in alto, il grande occhio fa entrare una luce zenitale, direzionata, che grazie al colore giallo della sezione del foro, fa piovere dall'alto una luce calda con forti componenti emozionali. La luce gialla riflette sulle pareti inclinate, diffondendosi dalla sommità dell'aula. All'opposto, nella parte bassa, dalle fenditure delle finestre entra una luce che assume i colori primari con cui sono tinteggiati gli sporti che coprono le aperture. Su questi tagli Le Corbusier studia un meccanismo di illuminazione che porta luce riflessa, enfatizzata ancor più dai toni freddi del blu e del verde, dove le asole luminose aperte nella parte bassa del guscio, lo fanno apparire sospeso rispetto al piano di calpestio.

Che cosa succede tra la sommità e la base del guscio? L'aula si trasforma in una macchina



Le Corbusier,  
*Chiesa di Notre Dame du Haute*,  
Ronchamp.  
Vista dell'aula.

per la luce dove i fasci luminosi delle lenti dei fori aperti nella parete sull'altare, avvolgono lo spazio in una spirale di luce che cattura lo sguardo e lo proietta verso l'alto. I fasci cambiano continuamente al mutare della posizione del sole e con loro cambia la percezione che si ha dell'aula, introducendo nello spazio mutevole di questa architettura la quarta dimensione, il tempo. Sulle superfici lisce di calcestruzzo faccia vista di Firminy i fasci luminosi producono una luce liquida, che sembra scivolare sulle pareti, rendendo un effetto molto diverso da quello che si può percepire a contatto con la parete forata con bucaure strombate della cappella di Notre Dame du Haute a Ronchamp. La luce viene catturata dall'intonaco, formando dei grumi di ombra. La materia pesante imprigiona la luce nella stessa sezione del muro, dove la costellazione di finestre strombate enfatizza il tema della profondità grazie alla luce che le attraversa e che passa dal colore pieno, alla penombra, fino alla grana in ombra dello spazio interno. Materia e luce si compongono in una trapunta di chiari abbaglianti e bui granosi che hanno il compito di sollecitare lo spirito.

In un testo pubblicato sulla rivista A+U, Alberto Campo Baeza ha affermato: «mi emoziono, quindi esisto [...] la ragione dell'Architettura non è forse l'emozione? Dovremo proclamare che nell'architettura come sintesi si fondono la ragione – costruzione e la sragione – emozione, la norma e la passione. E questa Architettura emozionata – emozionante sarà



Alberto Campo Baeza,  
*Caja General de Ahorros,*  
Granada.  
Vista dell'atrio e della parete in  
alabastro.



sempre un'Architettura colta». Campo Baeza costruisce il binomio sragione-emozione attraverso il contrasto luce ombra. La sede centrale della Caja General de Granada è un grande volume cubico, una scatola di pietra disegnata attraverso una maglia strutturale quadrata di 3 metri di lato, che cattura la luce trasformandola in fasci diagonali che, passando attraverso l'alto cassettonato della copertura, tagliano la penombra della grande scatola tettonica contenuta al suo interno. La corte interna è un impluvium di luce che, attraversando la copertura, inonda il vuoto centrale, troppo grande per essere illuminato solo dalle pareti perimetrali. La luce si riflette sulla parete opalescente in alabastro per illuminare le sale aperte al pubblico e lascia percepire le geometrie pure di questo spazio, invaso alla base da un basamento asimmetrico su cui poggiano i cilindri perfetti delle colonne di ordine gigante che reggono il cassettonato delle travi della copertura. Tutto questo rassicurante rigore geometrico, questo comporsi e compensarsi di forme nette ed essenziali è reso sofferto dalla "furiosa tensione" prodotta dai raggi di luce diagonale che provengono dal cassettonato, utilizzando quella che Campo Baeza stesso definisce *luce alla Bernini*. Per l'architetto barocco infatti, la composizione della luce consiste nel creare dapprima un ambiente di base con luce diffusa, che per la Caja General si traduce quasi in lieve penombra che si cala su tutte le facce del cubo della corte interna, fino a diventare ombra netta per il cassettonato. Successivamente l'operazione di Bernini era quella di centrare lo spazio geometricamente e lasciar irrompere da un

punto, opportunamente occultato, un fascio di luce che metteva in tensione l'assetto statico e simmetrico dell'architettura. Qui lo spazio, pur fedele alla matrice classica, lavora sulle asimmetrie piuttosto che sulla simmetria assiale o centrale, come sottolinea la presenza del basamento in posizione non baricentrica rispetto ai quattro pilastri. Quindi l'effetto dinamico dello spazio è assicurato fin dalla sua composizione geometrica. I fasci di luce che entrano dai lucernai del cassettonato rompono l'effetto di luce diffusa prodotto dalla luce zenitale e dal bagliore dalla parete di alabastro, ed enfatizzano il lavoro sulla diagonale, producendo quell'effetto drammatico e teatrale alla base della luce studiata da Bernini nelle sue architetture. Per alcune architetture ed opere d'arte che rinunciano o limitano fortemente il ricorso al contrasto luce ombra, la componente espressiva della luce si fonda sulla sola sfera apollinea, esprimendo il proprio carattere attraverso il rigore matematico e l'armonia delle forme e dei colori.

Nel *Battesimo di Cristo*, Piero della Francesca usa una luce talmente diffusa da rendere le ombre appena percettibili, mentre i colori si sottomettono ad una legge ottica che si avvia verso il tonalismo.<sup>6</sup> La percezione della profondità è affidata alle leggi prospettiche, in una totalizzante visione umanistica. «Il Battesimo è pensato geometricamente su una griglia di tre linee orizzontali e quattro verticali equidistanti, griglia occulta e vibrante come le corde di uno strumento musicale; il tutto ordinatamente scandito nello spazio dell'affondo prospettico, governato dalla piramide ottica decisa dal metodo prospettico lineare»<sup>7</sup>.

Nel quadro di Piero della Francesca la percezione della profondità è affidata alla geometria delle linee che costruiscono il dipinto, piuttosto che all'ombra. I contrasti chiaroscurali sono solo lievemente accennati a favore del bianco dilagante che pervade tutto il dipinto. Le ombre leggere della figura di Cristo definiscono appena le forme del busto, la cui pelle è dipinta di con un colore biancasto che tende a farle perdere le sembianze umane. Il suo corpo però, non proietta alcuna ombra a terra. Sotto i suoi piedi la profondità è suggerita dalla forma dello specchio d'acqua, i cui piccoli argini disegnano le linee costruite in fuga verso il fondo del dipinto. Nel quadro di Piero della Francesca la profondità è affidata alla geometria piuttosto che all'ombra, così come il suo carattere si manifesta attraverso una forza espressiva che non si lega al solo dato emozionale. Al contrario l'espressività ricercata è tutta affidata allo studio di un rigore geometrico e di un'armoniosa corrispondenza tra le parti.



Nell'architettura una *diminutio* così radicale dell'ombra suffragata dall'uso tonale del colore è cosa più complessa, che per essere perseguita ha bisogno di uno spazio dove la luce non si concentra in punti specifici, ma è molto diffusa, affidando la percezione della profondità ai colori delle superfici, per lo più superfici piane o con un numero minimo di aggetti e rientranze, in modo da ridurre il formarsi di zone d'ombra. Sul fondo della brunelleschiana basilica di San Lorenzo a Firenze, trovano posto le due aule che ospitano la sagrestia vecchia e quella nuova, disposte simmetricamente a sud e a nord dell'abside. I due spazi, che conservano una certa autonomia rispetto alla basilica, anche se sono in comunicazione con la chiesa, sono identici in pianta, ma lo studio degli alzati, della sezione e della luce affidato a Brunelleschi per la sagrestia vecchia ed a Michelangelo per quella nuova, giunge ad esiti del tutto differenti. La sagrestia vecchia è un cubo sovrastato da una cupola, sormontato a sua volta da una lanterna. Un'alta fascia trabeata corre lungo le quattro facce del cubo, addentrandosi anche nella scarsella. Al di sopra della fascia e negli spigoli un gioco lineare di cornici, lesene, pennacchi e tondi «traducono in pietra la linearità grafica della prospettiva»<sup>8</sup>. Pur sporgendo, le cornici non riescono ad esprimere una plasticità tale da superare la forza e l'assolutezza





Piero della Francesca,  
*Battesimo di Cristo*,  
Tracciati regolatori.

Filippo Brunelleschi,  
*Basilica di San Lorenzo*,  
Firenze.  
Viste delle cappelle ai lati dell'altare.

espressiva del piano. Qui la luce, come nel dipinto di Piero della Francesca, è talmente diffusa da rendere le ombre proiettate dalle cornici appena percettibili. Sebbene la sagrestia sia orientata a sud, l'unica apertura su questo lato è quella sul fondo della scarsella, mentre la luce è prevalentemente quella zenitale, proveniente dalle aperture praticate nella cupola. Anche la consistente fascia trabeata, non essendo sostenuta da un'ombra netta, non riesce a staccarsi plasticamente dal piano, anzi il suo disegno favorisce quell'astrazione lineare che sostiene la griglia matematico geometrica su cui è costruito tutto lo spazio della sagrestia. Brunelleschi evita accuratamente qualsiasi drammatizzazione della luce che possa nuocere all'assolutezza ed al rigore geometrico che tiene insieme i piani che danno forma allo spazio.

La Sacrestia Nuova è costruita sul lato opposto a quella di Brunelleschi, «È forse proprio per rappresentare in una nuova chiave plastica e linguistica i suoi sarcofagi, le sue edicole, le finestre, le mensole, il trattamento delle modanature, delle cornici che Michelangelo riprende, pressoché inalterate, le principali strutture brunelleschiane»<sup>9</sup>.

La plasticità dell'architettura michelangelolesca ed i suoi gruppi scultorei per vivere hanno bisogno di quella forza espressiva della luce che ha dato vita ai prigionieri, di quel contrasto





Filippo Brunelleschi,  
*Basilica di S.Lorenzo Sagrestia Vecchia*,  
Firenze.

Michelangelo Buonarroti,  
*Basilica di S.Lorenzo Sagrestia Nuova*,  
Firenze.

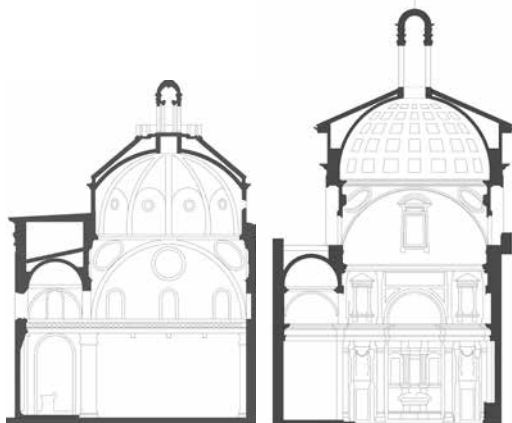
luce ombra capace di innescare una corrispondenza empatica con l'osservatore. La Sagrestia Nuova si trova sul lato nord della basilica e a sud è schermata dal volume della chiesa. Per ottenere la luce di cui ha bisogno Michelangelo inserisce un nuovo piano tra il primo ordine e la cupola, dove apre quattro finestre che lasciano piovere la luce verso il basso. La posizione delle finestre all'interno della Sagrestia è leggermente sottoposta rispetto all'esterno, incanalando i fasci luminosi verso il basso, così che la luce venga intrappolata tra le pieghe degli elementi plastico architettonici che hanno trasformato le quattro superfici piane della Sagrestia di Brunelleschi in altrettanti bassorilievi che fungono da sfondo ai gruppi marmorei ed ai sarcofagi.



### Profondità

Chiedo ad un bambino: «Secondo te cosa è uno spazio profondo?». Mi risponde: «È uno spazio che finisce molto lontano, come il mare. Un lungo corridoio con in fondo una luce!».

Il bisogno di percepire la profondità è una necessità degli uomini che hanno istaurato un legame profondo con il mare. Spesso, quando mi è capitato di soggiornare per qualche tempo in luoghi lontani dal mare, mi sono scoperta a cercare con moto istintivo l'orizzonte con lo sguardo. L'ho cercato come si cerca una figura verso cui indirizzare il pensiero, lontana dalle mille piccole cose del quotidiano e capace di proiettarmi verso qualcosa di più grande ed al di sopra di quelle mille piccole cose. Era una sensazione che durava un attimo, ma c'era. La profondità dei luoghi in cui viviamo è la profondità che cerchiamo nell'architettura, è il corridoio con la luce in fondo di cui parla il bambino, che negli addetti ai lavori perde la sua spontaneità pregiudicata e filtrata dalle sovrastrutture culturali maturate con gli studi. Tutto sommato però, nella frammentarietà congenita dei ragionamenti di oggi è accettabile anche il pregiudizio che ci portiamo dietro dai nostri percorsi di studio, basta esserne consapevoli, alla fine ciò che resterà è l'architettura ed il nostro bisogno di cercarla, toccarla e viverla. Il piacere di imparare dalle parole del bambino e di tradurle nel prossimo progetto o ritrovarle ad esempio nella casa del Poeta Tragico a Pompei, uno spazio tutto introverso che cerca la luce tentando di schermirsi dal calore, da qui l'idea di costruire uno spazio profondo, composto alternando luce, ombra e penombra. Dalla strada, nella piena luce abbagliante del mediterraneo, l'occhio trova ristoro nello spazio in ombra delle *fauces*, dietro il quale piove dall'alto la luce zenitale e molto meno abbagliante dell'*impluvium*. Subito dopo di nuovo la penombra del tablino dietro il quale ancora la luce, questa volta più forte del peristilio, la parte più profonda del lotto allungato della *domus* romana. In questo percorso di luci ed ombre, dove la profondità è il gioco del rimando a spazi



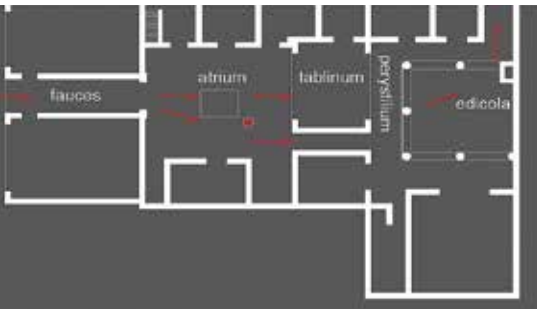
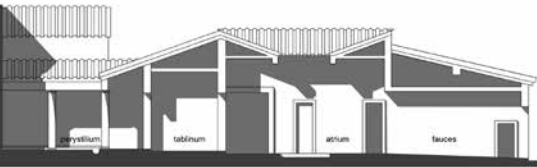
Pompei, *Casa del Poeta Tragico*:  
Vista del larario dal tablinum.

Pompei, *Casa del Poeta Tragico*:  
Pianta con coni ottici e sezione longitudinale

sempre più lontani, dov'è la luce in fondo al corridoio immaginata dal bambino, c'è, non c'è? Certo che c'è, è il piccolo larario che trova posto sulla parete di fondo del peristilio, che oltre a rappresentare la chiosa di un raffinato gioco di disassamenti, è quell'elemento che una volta raggiunto rimanda a sua volta ad una piccola porta che si apre sulla strada laterale, da cui potrà avere inizio un nuovo percorso.

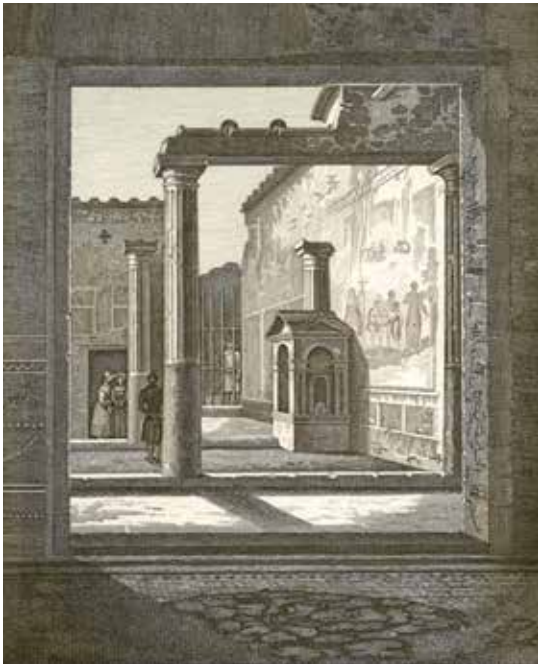
Letta in questi termini la profondità è la costruzione di un "piano sequenza" strutturato su un percorso di luci ed ombre, scandite in modo da ritmare il percorso che orienta lo sguardo ed accompagna l'osservatore.

Quando passeggiamo nel parco archeologico di Cuma l'accesso all'antro della Sibilla è a sinistra del percorso principale; comincia con due muri asimmetrici, di cui uno scherma una scala, a sua volta inizio di un nuovo percorso. I due muri che tagliano la collina ed arginano la vegetazione sembrano dire: «qui finisce la natura e comincia l'artificio». Lo sfondo dei muri è la porta all'antro, un lungo tunnel scavato a ridosso della collina e ritmato dalle aperture tagliate sul lato fuori terra. In fondo al percorso non c'è luce, ma il buio, un buio che circa a metà del percorso si percepisce sempre più fitto e che comincia ad incutere una certa inquietudine, quasi fosse un deterrente per chi vuole proseguire. Ma per chi invece è acceso dallo spirito di Ulisse, animato dal desiderio di oltrepassare le colonne d'Ercole, non c'è più tempo per fermarsi, anzi il passo si fa più veloce, tanto che si viene quasi lanciati nell'ultima camera, così da trovarsi nel centro di questo spazio, sul cui fondo, leggermente illuminato da un'apertura alta, non c'è niente. Il bisogno di arrivare fino in fondo ci ha spinti troppo avanti, troppo oltre per



Pompei, *Casa del Poeta Tragico*:  
vista del larario e della porta che si apre su strada.

Pompei, *Casa del Poeta Tragico*:  
vista dalle *fauces* verso il peristilio;  
vista attraverso il triclinio verso l'ingresso.



Cuma, *Antro della Sibilla*:

vista lungo il percorso;

vista della stanza della sibilla dal fondo del percorso e controcampo.

Nella pagina seguente: *Progetto Fronte a mare sul porto a Crotone*;

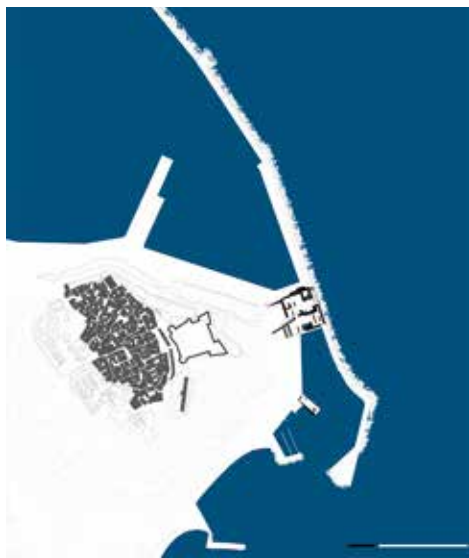
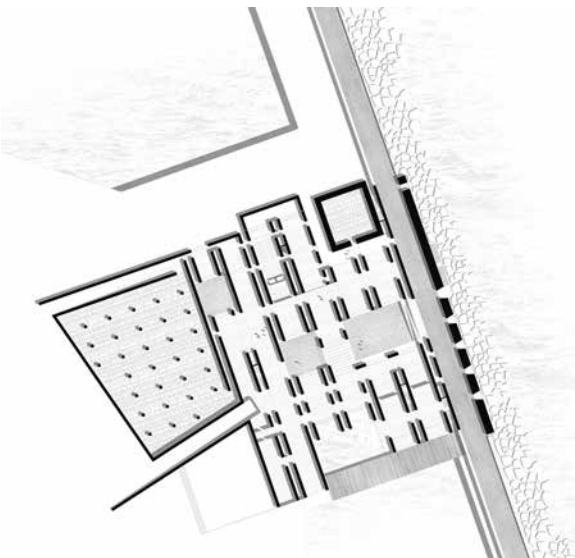
Progetto presentato alla X Biennale di Venezia

accorgerci che la stanza della Sibilla è già alle nostre spalle. Sulla sinistra infatti, leggermente arretrata, si apre un'altra camera, dove, tra i fumi degli incensi la Sibilla divulgava i suoi oracoli. Nell'antro della Sibilla la "luce sul fondo del corridoio" si traduce nell'artificio architettonico di spostare sul lato la stanza dell'oracolo, enfatizzando la percezione della profondità, cambiando la direzione dello spazio. Tutto sommato queste suggestive macchine architettoniche sono ottenute con accorgimenti molto semplici.

In queste architetture la costruzione di uno spazio profondo, generato dall'alternanza di luce ed ombra, è lo strumento per declinare la semplicità ed il rigore minimalistico dell'architettura mediterranea, dove il motto *less is more* è una condizione di necessità. L'uso di materiali e tecniche costruttive semplici ha facilitato l'astrazione dei volumi puri a discapito dell'espressività dei materiali. La povertà è espressione di quella oikonomia che diventa essenzialità e si trasforma in un'architettura delle geometrie rigorose e del filo a piombo. La povertà, che nell'architettura del mediterraneo nasce da una condizione di necessità, subisce nel tempo una trasformazione quasi fisiologica e nei suoi termini più alti si trasforma in essenzialità.



Progetto elaborato in gruppo con G. Mainini, F.Rispoli, R.Divaio, F.Viola, F. Bruni, L. Stendardo, A. D'Agostino. La massa sembra connotare più di ogni cosa questa architettura in pietra e lo scavo, l'erosione ne rivela lo spessore. Come nelle gravine del meridione o nei sassi di Matera il progetto mostra il rapporto ambiguo tra natura ed artificio, tipico delle architetture in pietra.





<sup>1</sup> S. RAFFONE, *Lettera ad un allievo. Procedura e consigli d'uso*, Giannini Editore, Napoli 2015, p.9

<sup>2</sup> B. GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa Napoli, Napoli 1994, p. 7.

<sup>3</sup> F. BRAUDEL, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Parigi 1977, p.7.

<sup>4</sup> *Oikonomia*, termine del greco antico, da cui deriva la parola *economia*, stava ad indicare l'arte di reggere ed amministrare bene le cose della famiglia e per estensione dello Stato. Il termine era composto dalle parole *oikos* - casa e *nomos* - legge, regola. La parola *oikonomia* rimanda ad un'idea di buona organizzazione di cose semplici, di una povertà di risorse che per necessità comporta l'ottimizzazione di ogni cosa di ogni gesto. Per estensione in architettura agire secondo i principi dell'*oikonomia* comporta una scelta etica di rigoroso uso delle risorse da un lato e di ricerca razionale del loro equilibrio, dove ciò che è povero diventa essenziale ed armonioso allo stesso tempo.

<sup>5</sup> C. CASSANMAGNAGO, p.927 nota 23, richia-

mando Aude Wacziarg *Le Chaos d'Hésiode* Pallas, Revue d'Études Antiques 49 2002, p. 131-152.

<sup>6</sup> «La pittura tonale è una delle leggi primarie della rappresentazione pittorica occidentale. Nella pittura tonale ogni punto del dipinto deve essere imbevuto della stessa quantità di luce, deve essere luministicamente "intonato" con tutti gli altri punti dell'immagine. Il pittore identifica una precisa quantità di luce ambientale che guida il quadro e governa la rappresentazione. Il metodo tonale è un modo artisticamente molto elaborato per imporre alla natura le leggi, pur commosse e sofisticate della signoria dell'uomo sul mondo e sulle cose». F. CAROLI, *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milano 2009, p. 21-22.

Il tonalismo è una tecnica artistica tipica della tradizione veneta del XVI secolo, legata a una particolare sensibilità del colore. Con la graduale stesura tono su tono, in velature sovrapposte, si ottiene, essenzialmente, un morbido effetto plastico e di fusione tra soggetti e ambiente circostante. Il colore inoltre diventa l'elemento costitutivo del volume e

dello spazio prospettico. <sup>7</sup> F. CAROLI, *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milano 2009, p. 21.

<sup>8</sup> R. DE FUSCO, *Mille anni d'architettura in Europa*, Editori Laterza, Bari 1993, p. 164.

<sup>9</sup> *ivi*, p. 287.

## The identity, a paradox? Reflections about light project.

In his essay, Francesco Rispoli tells when, with Pier Giorgio Gargani went to visit the Aragonese Castle of Ischia and writes: «A few years ago I accompanied Aldo Giorgio Gargani to visit the Castle of Ischia. He was admired and asked me: «How you design an architecture like this?». I said to him: «Do not you design. It does!». I was, however, disappointed by my answer, more improvised than convinced. I have often thought back to that episode to try to clarify the meaning of that answer. Gradually, I made some reflections, often still confused».

Francesco Rispoli's words show the difficulty of dealing with the problem of identity in architecture. Here the identity is the *mediterraneità* and this exchange of words expresses a kind of "bottleneck" of thought, a disconnect between the time theoretical and the time practical, making it difficult even the communication of certain compositional mechanisms.

Faced with this *vacatio*, there isn't reassuring answer that can erase any doubts that we have, first of all ourselves, when we come into the thoughts when we think on reasons of the space form. The questions about the ways of the form, about the dynamics of the project and about the link between architecture and our physical and cultural space, can be answered, as so still confused, just within the architecture and in our ability to anticipate responses in terms of light and space when we ask ourselves about what, how and where the architecture.

Reasoning on the space project you can build a kind of open atlas, designed with architectures that express a common desire to stay within the theme of identity. When we ask how you design an architecture like this, the atlas can not answer, but it can only build a path between the best practices of those who

exercise this craft and of those who are able to formulate answers only through their architecture, which is made of walls, roofs, pillars, basements, colors, light, empty, masses and whose formal outcome is the result of a rational sequence of choices. None of this means that the space composition is an unconscious mechanism, on the contrary it is the simple expression of a very complex cultural stratification, a chess game between rational processes, mechanisms unaware and references of ancestral memory. Among the things that hold together this large set of news, books, pictures, paintings, travel, people, there is, one of the first, the issue of identity, in this case the Mediterranean architecture identity, as home/matter to which you know you want to belong.

«When we say Mediterranean, we mean above all the solar wonder generating panic myth and the metaphysical immobility. With these words full of esoteric suggestions Massimo Bontempelli attempt an acrobatic definition of "Mediterranean myth": a myth invented in the full knowledge of its improbability and that, however, exerted a considerable magnetic force on artistic, literary and architectural debate in France and Italy in the first decades of the twentieth century».

With this introduction Benedetto Gravagnuolo begins his book *The Mediterranean Myth in contemporary architecture*. For Bontempelli, the Mediterranean is the theme of light, an amount of light that it becomes solar wonder. It is a light that creates metaphysical immobility and the panic myth, or rather that may be available in two characters: *apollineo*, when she's of service of architecture realized with primary elements and when she expresses a line of taste and a compositional attitude tended to an essential language, which sometimes can be defined classic; *dionisiaco* when the wonder solar brings to mind the contrast of light and shadow, which becomes physical light, matter in space, able to take so much expressive power to arouse a feeling, a charge empathetic, that often, and more directly, may result recognize the admirers of the Mediterranean myth among them. In fact, you need not make long journeys or make great efforts of imagination to rekindle that feeling, cinema can help you remember: anyone belonging to geographical or cultural construction, has been linked to the Mediterranean, looking landscapes of Zorba the Greek by Cacoyannis or Mediterranean by Salvatores, he feels involved from the pathos that projects directly into the Mediterranean myth. It 'a feeling of belonging, natural or constructed, that emerges looking at those landscapes, as well as looking at some Puglia architecture, or at some architecture of the Maghreb desert, or walking through Sassi of Matera. The same solar wonder is generator of metaphysical immobility, is generator of a light that measures the harmony of shapes, built on numbers and geometry rules, in an attempt to grasp the divine proportion under the appearances of visible through mathematics. So, the Mediterranean becomes an absolute term, platonic, enlightenment determinable, classic: in fact, if not always the classic is Mediterranean, often the Mediterranean is classic and almost always is poor and/ or essential. The Mediterranean, so dear to Braudel, was long-term landscape, in which geography was written in a time long, with slow changes that had taken so long time to become part of the memory and of the collective imaginary. During the war years, the Mediterranean was still a landscape of long duration. Now, along the Calabria, Spain, Crete coast, you come across devastated landscapes, where the shape of the space and its relationship with the place follow the globalizing rule everywhere equally, indifferent to oikonomia of those places. «*Qu'est-ce que la Méditerranée?* - Braudel wondered - *Mille choses à la foi*», which vetted by an intellectual construct become only one. Today, these thousand things tend to lose the reasons that have governed their form always, in the name of a globalizing flattening of form and its relationship with the place. Of course, it makes no sense to advocate anachronistic localism, the cultures blend that is characteristic of globalization is a phenomenon of this magnitude, that questioning it would be like trying to stem the sea. The same Mediterranean went several times beyond its borders, just think of the link between northern rationalism and Mediterranean spontaneity, linked by that oikonomia, which in architecture is transformed into a poverty of space, minimalism dictated by the scarcity of resources, suggesting that for Mediterranean peoples, less is more was invented before its time for a state of necessity.





Tra geografia e geometria.

Una villa come sintesi del rapporto tra struttura della forma ed essenza del contesto

**Francesca Bruni**

*«Ciò che deve essere l'architettura oggi: il dominio della disciplina nei suoi aspetti fondamentali, disegno e costruzione, e di conseguenza la facoltà di trasmettere pòiesis senza intenzionalità. Solo così essa compare ed è utile»*

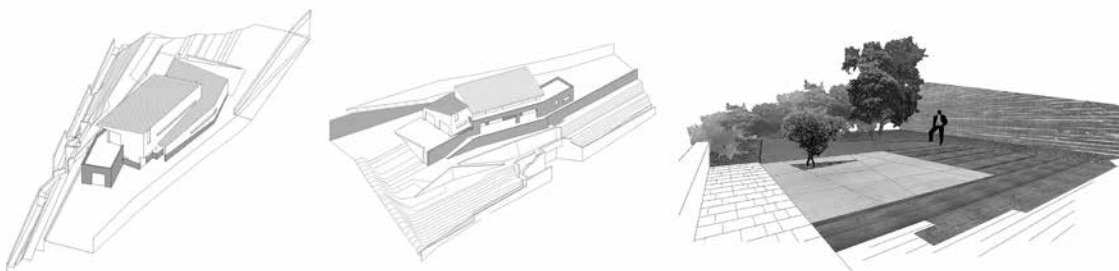
*E. Souto De Moura*

L'opera che ho scelto di presentare è innanzitutto un'opera costruita, una caratteristica questa che consente di ragionare sul senso del *fare* e del *comporre*, di individuare i limiti legittimi del rapporto tra idea e costruzione, tra espressione e reale utilizzo dell'oggetto architettonico.

È attorno alle piccole cose, ai piccoli oggetti di architettura, alle case in particolare, che si concentra gran parte delle occasioni di sperimentazione progettuale dell'architettura italiana contemporanea. È in questi progetti che l'attività dell'architetto si sposta dal mero disegno al cantiere, è qui che la progettazione diventa *mestiere*, in cui alla consapevolezza dell'atto (*fare*) si unisce la dimostrazione dell'efficacia dell'atto stesso (*saper fare*).

Una casa ed un tema, quello dell'abitare, che trovano una loro propria declinazione rispetto a due categorie dialettiche dell'architettura, il tipo ed il luogo. Un'idea di architettura intesa, secondo la *concinnitas* di albertiana memoria, come «ciò che tiene insieme forma e materia», che aggiunge al luogo, alla memoria, che misura il luogo, che abbellisce. Un'architettura intesa come capacità di tenere insieme le parti, che rivela l'idea, i conflitti da cui nasce.

Le poche note che seguono riguardano proprio il tentativo di spiegare i conflitti che sottendono la genesi della forma del progetto presentato, raccontando l'esperienza del *fare*, attraverso una architettura che cerca di essere adeguata alla necessità di funzionare e di significare secondo un'idea rigorosa di progetto condensata in pochi elementi espressivi.



Nella pagina precedente:  
assonometrie, vista del patio.

Portico,  
patio in fase di realizzazione.  
Casa unifamiliare a Mercogliano, (AV)

«Compito del progetto di architettura, scrive Vittorio Gregotti, è di rivelare, attraverso la trasformazione della forma, l'essenza del contesto circostante». Il processo compositivo seguito genera una forma che si specifica in relazione ad un luogo legando un percorso ad una vista, ancorando la costruzione a un contesto, che non è solo geografico ma che interessa anche la cultura materiale del luogo, i materiali, le forme. Il rapporto con il luogo viene inteso, quindi, secondo un carattere di tipo strutturale, che riguarda le regole di disposizione degli elementi del progetto rispetto alle regole insediative del luogo; di tipo tematico, che riguarda una vocazione del sito, una possibilità di uso legata alla conformazione del luogo; un carattere di tipo culturale, che riguarda il riconoscimento di una tradizione costruttiva del territorio.

#### *Distorsioni geometriche. Il procedimento compositivo tra tipo e luogo*

Scrivendo Vittorio Gregotti «comporre è ancora una tecnica artigianale: con fatica e pazienza si può imparare a descrivere, costruire rapporti spaziali, relazioni geometriche e dimensionali, intersezioni funzionali, a narrare la storia del progetto».

A differenza di un novello Le Corbusier che, con una planimetria in tasca, cercava il terreno adatto alla sua piccola casa sul lago Lemano, un terreno l'avevamo già, dalla forte pendenza entro un lotto irregolare molto ben esposto, così come una idea di casa che a quel terreno sembrava legarsi, selezionata all'interno del nostro personale catalogo di conoscenze, quella memoria delle forme che è già fortemente legata ad una idea di organizzazione degli spazi.

Un campionario di tipologie spaziali cui eravamo particolarmente affezionati e che riguardava la casa a patio, come emblema dell'abitare mediterraneo e della possibilità di portare la natura entro la casa; e la casa a sviluppo lineare, come sequenza di ambienti lungo una direzione prevalente e modalità di integrazione dell'architettura entro la natura ed il paesaggio. Il progetto si specifica dunque a partire da alcune scelte fatte sul luogo: trapiantare una particolare apertura sul paesaggio, collegando un percorso ad una vista; utilizzare un'articolazione a sviluppo lineare, che meglio si adattava alla geometria del lotto, ponendola parallelamente alle curve di livello, ma sulla curva più alta, poggiando così la casa su di un podio, un basamento aperto sulla vallata; deformare il tipo base per non lavorare su di un unico volume, ma



Particolare aperture area soggiorno;  
il percorso che attraversa lo spazio  
della casa.  
*Casa unifamiliare a Mercogliano, (AV)*

scomponendo la figura principale per meglio conformarla alla morfologia irregolare del luogo; utilizzare i percorsi interni come esperienze spaziali sempre nuove; conservare l'idea di patio come elemento focale della successione longitudinale degli spazi della casa. Nel calarsi entro il luogo, il volume viene decomposto secondo un andamento spezzato, modellato su due giaciture, la direzione delle curve di livello e l'asse visuale paesaggistico prescelto. La pianta subisce flessioni, si generano angoli concavi tra le parti, il parallelepipedo di base si deforma così generando la scomposizione del volume in tre parti: due volumi seguono la giacitura del terreno e sono posti alle estremità e sfalsati tra loro a contenere il volume centrale, ruotato verso la vista, per segnarne chiaramente l'azione di *avvolgimento ed inclusione*, che avviene senza omologazioni, ma conservando l'identità delle parti. Lungo l'ultima curva di livello del terreno in declivio, i tre corpi si ricompongono in una serrata sequenza longitudinale costruita sulle due giaciture, l'andamento dell'orografia e la direzione scelta per guardare al centro urbano medioevale di Capocastello arroccato sulla collina, che termina con il patio, stanza a cielo aperto che ha il paesaggio per pareti. La sistemazione dello spazio esterno, fortemente pendente, è risolta attraverso la costruzione del patio che crea uno spazio *in-between*.

Mediante la razionalizzazione della forte pendenza orografica ed attraverso la creazione di un grosso salto di quota appena al di sotto del piano del podio su cui sorge la casa, vengono creati dei salti di quota definiti da due lunghi muri di contenimento che sottolineano l'orizzontalità dell'intervento, realizzati con doppi muri triangolari concavi e convessi che si adattano alla situazione specifica variando l'altezza, la lunghezza ed il raggio di apertura, ricoperti con lastre di Corten da 3 mm. L'accessibilità alla casa avviene pedonalmente dal basso secondo un percorso di avvicinamento lento e dall'alto mediante un accesso carrabile che avviene sul retro della casa dove sono posti gli ingressi principali. Un ascensore collega l'accesso dal basso attraverso il garage interrato con l'interno della casa.

#### *Architettura e costruzione*

Tipo, costruzione e decoro sono tre nozioni inscindibili nel progetto di architettura. Se il tipo contiene un concetto generale che ordina le parti dell'edificio e le loro relazioni, la costruzione



dà forma a questo concetto. Il sistema costruttivo deve essere adeguato ad esso, non deve contraddire ma anzi esaltare il carattere generale dell'edificio che si basa sulle differenti identità dei tre volumi. Questa differenza ricercata tra i tre corpi ha comportato la scelta strutturale di caratterizzare il volume centrale, intonato, con una intelaiatura in acciaio e pilastri circolari a vista, che si staccano internamente dal perimetro esterno, mentre i due corpi laterali, dal peso preponderante nella composizione, parzialmente rivestiti in pietra, sono realizzati in calcestruzzo con pannelli di Celenit. La chiarezza costruttiva, ordina internamente lo spazio della casa misurandolo, consentendo, attraverso l'uso della pianta libera, di trapiantare in profondità l'intera successione di ambienti, pensati come particolarmente flessibili ed in cui le uniche divisioni riguardano i servizi. Si realizza così una composizione di parti formalmente distinte, misurate ad accogliere precisi usi: il volume centrale, su due livelli, atto ad ospitare i luoghi più privati dell'abitare, è caratterizzato da una falda unica pendente verso valle; un secondo corpo dal carattere più collettivo, che avvolge posteriormente il primo mediante una lunga manica a sezione variabile e che ospita il percorso di avvicinamento allo spazio-piazza del soggiorno che si conclude con il patio, è tagliato da una copertura inclinata in contropendenza rispetto alla prima; un terzo corpo, che accoglie percorsi e spazi di servizio, avvolge il primo sul fronte principale, divenendo portico al piano terra e loggia al piano superiore, e termina con un ambiente studio a copertura piana. Nelle pieghe tra le diverse giaciture sono collocati i percorsi trattati come lunghe promenade che attraversano gli spazi della casa.

#### *Figure del progetto*

Il progetto si costruisce ricercando nel sito le ragioni della propria figura. La casa si costruisce dall'interno, come sistema complesso di luoghi legati tra loro da rapporti di necessità ma anche da livelli di autonomia, basati su relazioni in profondità degli spazi. La villa non è pensata per avere un fronte principale che la rappresenti, ma ha molteplici punti di vista che variano, e le coperture ed il loro intreccio visibile dalla collina sintetizza la sua stessa essenza. La plasticità dei volumi è sottolineata dalle aperture, tagli sulle pareti, lunghe fenditure che, nell'inquadrare dall'interno scorci di paesaggio, sottolineano la tettonicità dell'intervento. Le due testate brevi, con una grande apertura a tutt'altezza che apre sugli spazi verdi laterali, rappresentano i punti di espansione tra interno ed esterno essendo gli unici ambienti relazionati in quota con l'esterno ed utilizzabili in continuità con esso. Dal fronte sud si evidenzia la forte orizzontalità dell'opera nel tentativo di riportare ad unità la frammentazione dei volumi e di misurarsi più con il suolo ed i suoi muri e terrazzamenti. Il fronte nord svela, invece, le distorsioni esaltando i punti di piegatura ed incastro. Questo si caratterizza per essere il fronte principale che contiene gli accessi, da cui si coglie l'intera organizzazione della struttura della forma.

#### *Progetto di massima*

Francesca Bruni, Marco de Angelis, Stefano Esposito.

#### *Progetto esecutivo.* Francesca Bruni,

Marco de Angelis (direzione lavori),

Daniele Manzi (collaboratore).

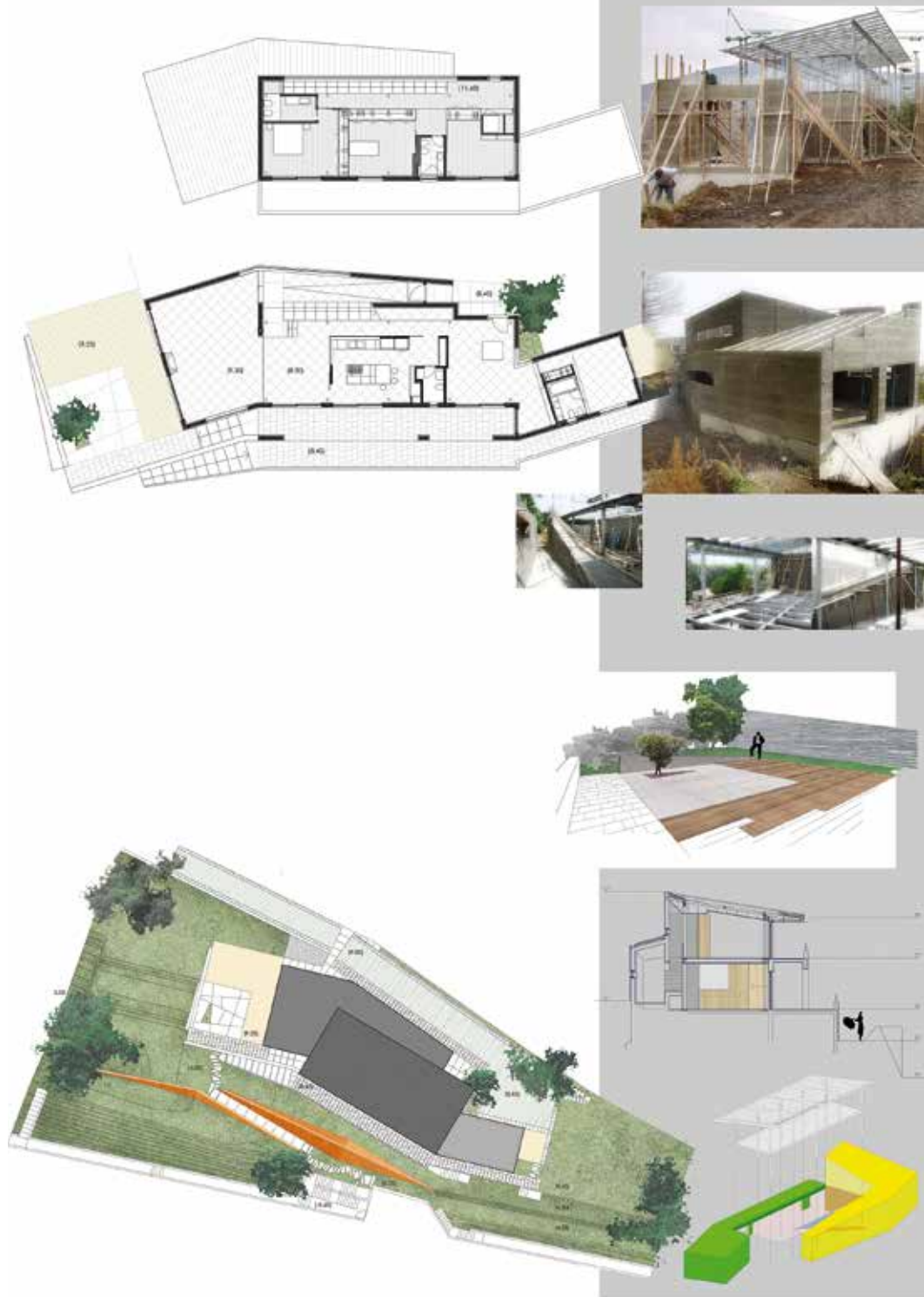
#### *Dati dimensionali*

Volumetria tot: 1000 mc. Sup. lotto: 2000 mq.

Piano terra: 180 mq. Primo piano: 85 mq.

#### *Cronologia*

2004/08





## Intendere il non finito in architettura

**Studio Cusenza + Salvo**

Da anni tentiamo di pensare al progetto di architettura come ad un progetto aperto, provvisto di una sua vita autonoma, che si adatti alle trasformazioni ed al cambiamento e che riesca ad assimilare la cultura di un luogo per divenire singolarità. Pensiamo ad un'architettura che sappia interpretare la complessità del territorio, della società, e che sia capace negli anni di cambiare aspetto e destinazione d'uso. Un'architettura che non sia una forma compiuta, finita, chiusa ai cambiamenti ed alle trasformazioni. Un'opera di architettura finita o che risponda ai canoni estetici del momento, risulta un'opera banale, ripetitiva che non apre all'immaginazione. La forma compiuta è sempre una forma contraddittoria perché, se da un lato trasmette certezze e verità, dall'altro lato le troppe certezze sono direttamente proporzionali all'insicurezza ed allo spiazzamento intellettuale del progettista che viene guidato da verità effimere ed apparenti, da qualcosa che comunque non conosce fino in fondo. L'incompiutezza, il *non finito*, l'imperfezione ha infatti molti punti in comune con l'incertezza, visto che ci pone davanti ad una verità liquida, mutevole, che ci conduce verso la ricerca di nuovi meccanismi che muovono il progetto.

Il *non finito* è per noi una scelta estetica consapevole che limita il nostro potere di progettisti sull'opera a favore di coloro che osservando l'opera realizzata diventano attori a loro volta di una narrazione da completare. I fruitori dell'opera raggiungono così una loro verità personale attraverso l'incompiutezza e la frammentarietà dell'opera.





Nella pagina precedente:  
Vista esterna dei volumi degli ambienti intervallati dai patii.  
*Casa Gandolfo a Favignana, (TP)*

In questa pagina:  
Vista di scorcio  
*Casa Gandolfo a Favignana, (TP)*  
Fotoinserimento  
*Appartamenti per vacanze Cammarata (TP)*

Il non finito diviene così sinonimo di reale, naturale e umano.

Dare valore all'imperfezione significa progettare edifici capaci di invecchiare, significa stimolare il legame emotivo tra utente e prodotto, allungarne il ciclo di vita e soprattutto, significa accettare la presenza di una variabile non controllabile che spesso cambia il finale del racconto.

Il *non finito* appare più che mai espressione perfetta di una società in mutamento, mai uguale a se stessa, dove è sempre più difficile definire, catalogare e affermare. Il processo creativo non è quindi per noi il prodotto di un pensiero lineare definito a priori ma il prodotto di una serie di eventi che si sviluppano gradualmente nel tempo. Naturalmente la pratica del *non finito* parte da molto lontano. Michelangelo fa del *non finito* il vero tema delle sue opere più suggestive come la Pietà Rondanini, figura appena abbozzata, priva di dettagli dove la forma diventa *informe* e lascia campo libero alla materia. Leonardo, che attribuisce maggiore importanza al percorso creativo rispetto al risultato finale, lascia incomplete opere come l'Adorazione dei Magi o la Vergine delle Rocce. Con Michelangelo e Leonardo comincia il lungo cammino dell'arte moderna, che al protagonismo della forma oppone il protagonismo della materia.

In architettura l'esempio che subito viene in mente quando si parla di non finito è la Sagrada Família di Gaudí, ancora oggi incompleta e dove l'architetto improvvisa giorno dopo giorno senza un canovaccio prestabilito. E poi l'architettura organica di Wright strettamente legata all'uomo, al luogo ed al tempo, in continuo divenire, che segna le trasformazioni della società e si fa testimone di un processo



in continua evoluzione mai concluso e mai finito. La storia dell'architettura di questi ultimi anni è fatta di forme organiche, di edifici amebiformi, fluidi, embrionici, globulari, dove il ruolo dei programmi digitali di disegno risulta fondamentale per la rappresentazione grafica del progetto. Ovviamente esistono varie modalità per un architetto di intendere il *non finito*. Noi ne abbiamo adottate alcune che di volta in volta abbiamo ritenuto adatte alla narrazione dei nostri progetti: gli Appartamenti per vacanze Cammarata e la Casa Gandolfo sono basati sull'idea della crescita modulare che aggrega corpi e volumi. Un forte riferimento al settecentesco piacere visivo per l'estetica delle rovine, ai Prigioni ed alla Pietà Rondanini di Michelangelo ha influenzato la progettazione dei due alberghi ipogei nell'isola di Favignana: l'Hotel Cave Bianche e l'Hotel delle Cave. Gli Appartamenti per vacanze Sammartano, la Cantina Vinicola e la Casa Bellomo seguono la strategia della crescita organica secondo il principio della ramificazione degli alberi e del sistema nervoso e vascolare del corpo umano.

*Appartamenti per vacanza Cammarata, Trapani*

L'informalità dell'impianto fa pensare ad un disegno istintivo, il prodotto delle singolarità del luogo, dovuto alla raccolta, casuale ed intuitiva, dei grossi frammenti litici staccati dalla massa compatta della montagna e depositatisi in superficie. Un'accumulazione, quindi, di massi erratici, che si possono accostare e sovrapporre l'uno all'altro, all'infinito, geometricamente configurati, a spigoli vivi e dalle superfici levigate, stabilizzati su isolati crepidomi di pietra a secco. Il progetto è il risultato di un complesso processo di riflessioni progettuali che conducono alla scoperta spaziale dell'opera compresa tra schema



In questa pagina e nella pagina seguente:  
*Hotel delle Cave a Favignana, (TP).*

funzionale e singolarità del sito. L'impianto pur non imponendosi rispetto alla dimensione umana, risulta alla scala paesaggistica una forte presenza in grado di ridefinire le caratteristiche del luogo. Come nella Casa Ugalde, nei pressi di Barcellona, di Antonio Coderch, l'adattamento al contesto, con una pianta organica, alle diverse quote materializza le originarie curve di livello.

*Casa Gandolfo. Favignana, Trapani*

La planimetria dell'edificio ricalca la forma regolare del lotto, mentre la composizione volumetrica prende come riferimento essenziale i grandi muri emergenti dal piano di cava.

Il complesso architettonico, composto da più volumi tra loro slittati, è concepito come una porzione di cava, traslata sul piano di campagna. Come nello storico *Tetris*, ciascun quadrato ha un lato in comune con l'altro e definisce lo spazio vuoto dei patii centrali. L'edificio è stato progettato secondo uno schema modulare aperto che può essere ampliato longitudinalmente aggregando liberamente fra loro i volumi che lo compongono e assumendo di volta in volta forme sempre differenti.



*Recupero ambientale di una cava di calcarenite dismessa nell'isola di Favignana per la realizzazione di un albergo ipogeo. Hotel delle Cave. Favignana, Trapani*

Edificio semplice, a pianta regolare, interamente realizzato in blocchi di calcarenite faccia vista. Presenta una forma squadrata *monolitica*, presa in prestito dalle emergenze lapidee che si innalzano all'interno della cava sui cui poggia. Non si tratta, quindi, di un edificio a sé stante, ma di un corpo di fabbrica integrato al resto della cava dismessa che suggerisce la lettura di un edificio interrotto o in fase di completamento,



analogamente ai blocchi di pietra in attesa della loro definitiva estrazione. Il blocco principale del complesso, un grande monolite in emergenza, monumentalizza i blocchi lapidei, resi artificiali dalla mano dell'uomo. Il progetto di albergo ipogeo si è prefissato di non modificare gli spazi scavati di fondo cava ed i grandi muri di calcarenite, veri e propri monoliti alti anche dodici metri e spessi fino a cinque metri, residuati dell'attività estrattiva che ha avuto inizio nei primi anni del novecento. Gli spazi di fondo cava delimitati dai muri di calcarenite hanno stabilito il dimensionamento e lo sviluppo planimetrico ed altimetrico del complesso ipogeo, che si configura secondo una sequenza di volumi separati l'uno dall'altro attraverso tagli verticali che lasciano filtrare la luce negli spazi interni. Una sorta di cretto, una configurazione geometrica incisa nel suolo con leggerezza. L'edificio, come un fossile, riproduce il negativo di una realtà passata, ricostruita attraverso la sua assenza e si ritaglia in forma ometetica sui volumi mancanti riproducendoli nel proprio corpo come archetipi vuoti. Come nel dionisiaco orecchio dell'antica Siracusa e nelle verdi latomie in cui è scavato, lo spazio prende forma dalla sottrazione di materia. L'inserimento dei nuovi volumi all'interno delle rovine, residuati dell'escavazione, diventa per noi un atto secondario di nessuna importanza formale. Il blocco di calcarenite a faccia vista è l'unico materiale utilizzato per la costruzione degli edifici.





## Architettura e Natura

**Antonio Esposito**

Da sempre la relazione che si stabilisce tra l'edificio e l'elemento naturale costituisce uno degli elementi fondativi del progetto di architettura, in un rapporto dialettico in cui il costruito trova nell'elemento naturale, nella vegetazione o nell'acqua il proprio *alter ego* oppure il complemento formale in grado di accentuare i caratteri architettonici dell'edificio o dello spazio aperto costruito.

La ricerca progettuale si è spinta, in anni recenti, oltre questo schema consueto, per sondare la possibilità di utilizzare la natura come elemento costitutivo della costruzione. In questo filone di ricerca, ancora secondario e poco scandagliato, ci siamo avventurati alcuni anni fa in occasione del concorso per il nuovo stadio di Siena dove alla stravagante richiesta del bando di inserire un manufatto di tale impatto visivo nella aperta campagna senese perseguendo una impossibile invisibilità dello stesso, abbiamo risposto con un certo spirito polemico, proponendo una forma ben visibile ma composta quasi totalmente di vegetazione. Come qualche volta accade, la sfortunata accoglienza riservata a quella idea ha offerto lo spunto, passato poco tempo, di lavorare sullo stesso tema in occasione di altri concorsi di progettazione, con diverse fortune, una di queste più propizia delle altre: il concorso nell'area di Tlaxcoaque a Città del Messico, per la piazza simbolo dell'Indipendenza e della Rivoluzione messicane in occasione del loro bicentenario e centenario. Concorso vinto in due fasi, cui è





Nella pagina precedente:  
Concorso per il nuovo stadio di Siena 2000,  
prospetto nord con il muro verde.

Veduta a volo d'uccello del progetto per la seconda fase del concorso  
di Piazza del Bicentenario 2008,  
Città del Messico.

seguita la redazione e approvazione del progetto esecutivo, sebbene la sua realizzazione sia attualmente ancora sospesa a causa delle incertezze politiche e della crisi economica che ha bruciato gran parte del bilancio dell'amministrazione della città.

### *Plaza bicentenario a Città del Messico*

Il progetto rifugge la tentazione di ricorrere alla verticalità in cui spesso invece l'architettura messicana moderna ha trovato importanti simbologie in occasioni celebrative come questa.

Ci aveva affascinato molto di più l'orizzontalità (fuori misura per noi europei) dei grandi spazi della cultura urbana precolombiana che avevamo conosciuto a Teotihuacan e che, nella città contemporanea, permane nella piazza dello Zócalo, il cuore storico e simbolico di Città del Messico nel quale, più che in qualsiasi altro luogo, la città si riflette e si rappresenta e dove si celebrano ancora tutti i riti civili del Paese, quelli ufficiali e quelli spontanei. Lo stesso carattere di ampiezza e planarità lo troviamo nella piazza di Tlatelolco, progettata da Mario Pani e teatro della carneficina di studenti nel 1968 poco prima dell'olimpiade messicana.

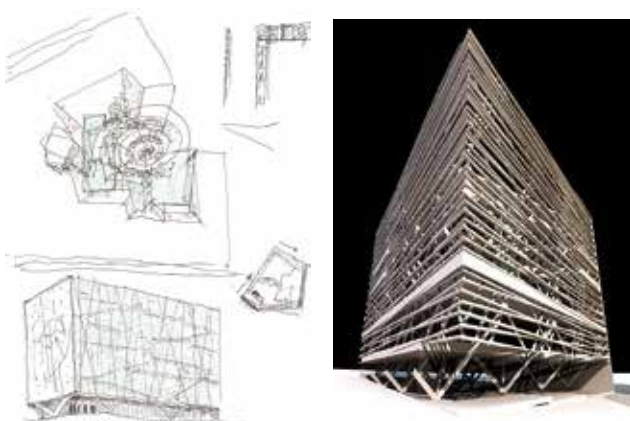
Il senso più autentico di questa spazialità lo si può individuare nel rapporto tra la conquista dell'altezza delle costruzioni e gli spazi vuoti enormi che vi si raffrontano attenuandone l'impatto visivo. L'area di progetto si trova al termine di un asse viario aperto negli anni trenta a partire dallo Zócalo di fronte alla Cattedrale, in direzione sud, inquadrando la piccola chiesa della Concepción, tra le più antiche rimaste del primo periodo coloniale.

Il progetto offre una lettura della città in chiave storica per avanzare una proposta di architettura contemporanea mediante l'apertura di uno spazio verde monumentale in grado di dialogare a distanza con la durezza dello Zócalo. Una grande piazza lunga 250 metri e larga 40 che si sviluppa intorno e dietro la chiesetta, disponibile tanto ai rituali collettivi della città come al tranquillo godimento dei singoli, pavimentata di pietra ed erba, come il grande spazio verde al centro dell'Università Nazionale, affidato alle cure di Luis Barragan negli anni Cinquanta.



Concorso per due edifici  
della Fondazione Benetton:  
schizzi preliminari,  
vista dell'edificio dalla strada.  
Tehran 2009.

Isolata dal caos urbano che la circonda, per mezzo di un muro verde formato di piante rampicanti di varie specie e colori che rivestono una struttura metallica di 17 metri di altezza e due di spessore, suddivisa in cinque gallerie tecniche sovrapposte, lungo le quali si snodano gli impianti tecnologici per l'irrigazione e per l'illuminazione nonché, durante gli eventi culturali e politici, per la diffusione del suono e per la proiezione di immagini che, senza l'ausilio di uno schermo, si sovrapporranno direttamente al tessuto di foglie che, sulla facciata interna di fondo, sarà appositamente tenuto compatto e omogeneo. Lo spazio all'interno del grande recinto, in prossimità della parete di fondo, è in parte coperto da una serie di tendali sostenuti da cavi di acciaio e retrattili elettricamente che ne accentuano il carattere di spazio interno e proteggono dal sole e dalla pioggia il pubblico delle manifestazioni. L'acqua piovana intercettata dai tendali convergerà a cascata verso una striscia centrale del pavimento che sarà priva di erba e sistemata con pietre posate a secco. Il progetto si colloca concettualmente tra l'idea di piazza della tradizione europea e la tipologia del grande edificio ad aula ma, per il fatto di essere composto sostanzialmente di vegetazione, rientra anche nella categoria dell'architettura dei giardini, determinando un ibrido che fa della sua eterogenea natura, l'elemento identitario più forte. Al di fuori del grande perimetro rettangolare, tra il verde orizzontale del pavimento e quello verticale del muro vegetale, si aprono alcuni varchi verso i giardini ondulati esterni che coprono i servizi e le attrezzature collettive: un auditorium, una galleria, un posto di polizia, i depositi per gli spettacoli all'aperto. L'interno e l'esterno del recinto sono posti in contrasto radicale. Per quanto lo spazio interno, nitidamente perimetrato, è libero e terso, quasi privo di alberi, il pavimento piano, l'illuminazione artificiale costante e omogenea, così lo spazio esterno è invece ombroso e accidentato, costellato di episodi paesaggistici e architettonici, solcato in più punti dai percorsi pedonali. Il giardino attorno al grande recinto, costituisce il cuscino che attutisce ulteriormente il rapporto tra il caos della vita urbana e il carattere metafisico dell'interno.





*Due edifici per commercio uffici e residenza a Teheran.*

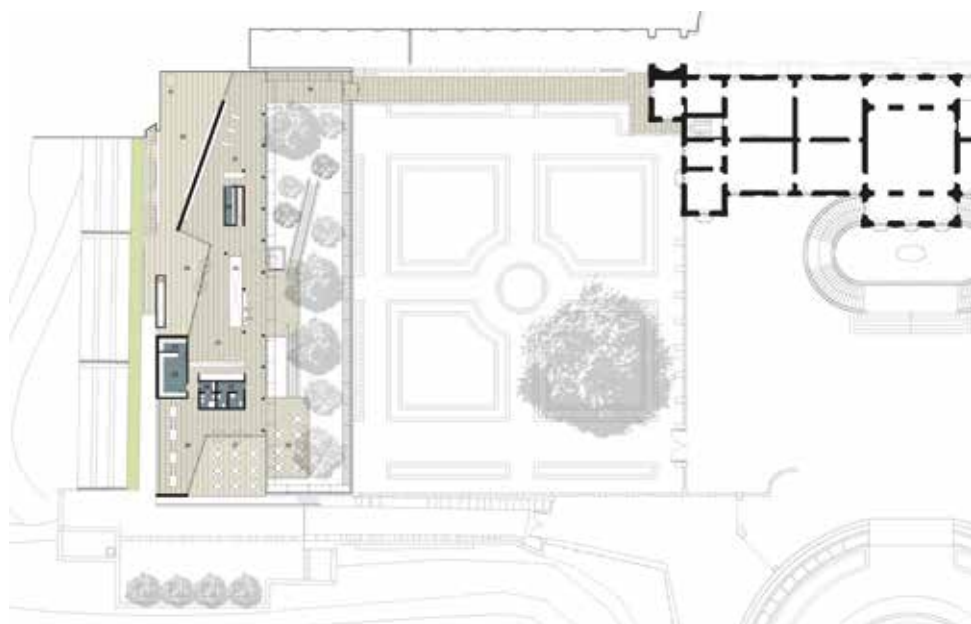
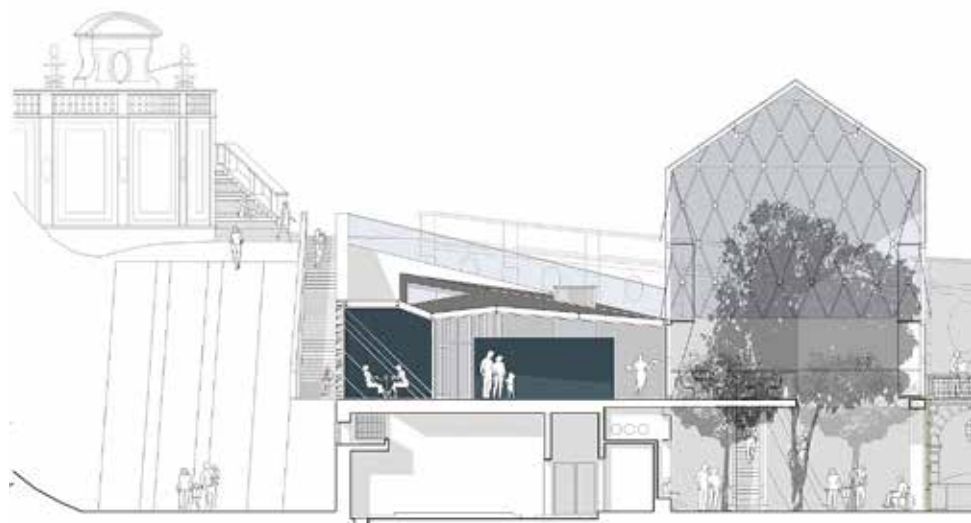
Un'altra opportunità di sperimentare l'associazione di elementi naturali a componenti costitutivi dell'edificio, l'abbiamo coltivata con Giancarlo Mainini nel concorso bandito dalla Fondazione Benetton per la realizzazione a Teheran di due edifici per commercio, uffici e residenza. In questo progetto l'acqua svolge un ruolo di primo piano nella definizione dell'involucro architettonico; non con effetti visivi, bensì attivando altre percezioni sensoriali. L'acqua infatti scorre entro tubazioni di terracotta che, ad esclusione dei due piani bassi destinati al commercio, formano una superficie reticolare estesa a tutto il prospetto stradale dei due edifici, attivando così una sensazione sonora di fondo costante e, nei mesi estivi, un beneficio sul microclima grazie alla evapotraspirazione. Il reticolo del prospetto funge da frangisole e da schermo visivo ai giardini pensili interni che si frappongono tra le vetrate degli uffici e l'involucro esterno. I solai dei piani intermedi arretrano progressivamente man mano che si procede verso l'alto, definendo così spazi aperti a doppia e tripla altezza in cui crescono alberi e arbusti e dove è possibile percepire la complessa geometria della maglia strutturale che, grazie ad una singolare intuizione di Giancarlo Mainini, altro non è che un semplice telaio ortogonale di tubolari metallici a sezione quadrata di 35x35 centimetri, al quale viene impressa una rotazione di 45° sia in pianta che in sezione. La ricchezza spaziale che essa genera ai vari livelli dell'edificio, a seconda della diversa incidenza dei piani orizzontali dei solai e dei piani verticali delle pareti trasparenti e opache, è davvero inconsueta e induce a pensare ad un parallelismo concettuale con la struttura ramificata degli alberi. L'ultimo piano di ciascuno dei due edifici è concepito come un vassoio terminale sul quale si dispone una serie di case con giardino la cui distribuzione spaziale interna è articolata attorno a delle piccole corti.

*Edificio di accoglienza per la Villa della Regina a Torino*

La seicentesca Villa della Regina è una delle residenze piemontesi dei Savoia, che guarda sulla città di Torino dalla collina, diritto su piazza Vittorio Veneto, in posizione di rilievo alle spalle del tempio della Gran Madre di Dio. In abbandono dopo la seconda guerra, è stata interamente restaurata in anni recenti, mentre i suoi giardini lo sono in parte e lo saranno del tutto nel giro di qualche anno. Il bando richiedeva un edificio per l'accoglienza dei visitatori e per i servizi e gli impianti generali, da ubicare sul sedime di quella che era l'originaria limonaia,



Concorso per l'edificio di accoglienza a Villa della Regina:  
Sezione trasversale sugli impianti e i servizi e sulla serra.  
Pianta del primo livello dell'edificio di accoglienza e della villa.  
Torino, 2010.



alta un solo piano e che, nell'ottocento era stata edificata divenendo un palazzo di quattro piani annesso alla villa, il palazzo Chiabilese, demolito in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale. La tentazione di inseguire, nella nostra proposta progettuale, la conformazione spaziale precedente la demolizione del palazzo Chiabilese è stata troppo forte e di sicuro è stata instradata dalla configurazione del tema di concorso per quel che riguarda l'area d'intervento e le indicazioni morfologiche previste dal bando.

Il passo successivo ha invece aggiunto un azzardo al progetto: inseguire l'antica forma dei volumi anche in altezza, proponendo la costruzione di una serra che rivesta lo stesso ruolo che aveva palazzo Chiabilese nel rapporto volumetrico con la Villa e con i corpi minori. Il volume vetrato definisce una sponda netta e importante, pur senza azzerare del tutto le trasparenze e le visuali trasversali tra il parterre di fronte alla Villa e le vigne esterne al giardino formale, anch'esse parte del complesso e oggi riattivate. In questo caso il progetto contempla una



Nella pagina precedente:

Concorso per l'edificio di accoglienza a Villa della Regina:  
vista dal parterre antistante la villa verso la serra.

In questa pagina:

vista notturna con la città sullo sfondo.

relazione tra costruzione e vegetazione, del tutto in linea con i canoni tradizionali. La serra infatti recupera il luogo, la forma e la funzione della limonaia seicentesca originaria, riproponendola in una veste aggiornata e arricchita dalla tradizione delle architetture da giardino, che passa attraverso le grandi serre metalliche dell'Ottocento e i palazzi di cristallo.

L'interno della serra/giardino d'inverno si configura come un luogo di relazione in cui si affacciano tutti gli spazi funzionali all'accoglienza dei visitatori e quelli di servizio, collocati in un corpo adiacente alla serra, si annodano, alle diverse quote, i percorsi esterni della villa, si condensano spazi di sosta e di passeggio in un sistema di rapporti interno/esterno fruibile nell'intero corso dell'anno.

Anche nella visuale del Compendio che si coglie da piazza Vittorio Veneto, il volume della serra ricomponе l'equilibrio della scena ai due lati della Villa della Regina, ponendosi come contraltare al rilievo boschivo sulla sinistra della Villa stessa.





## Manovre per sperimentare, costruire, insegnare

**Nicola Flora**

*«L'architetto ha un pensiero recondito: ha l'intento di realizzare un paradiso. Dietro ogni sforzo architettonico c'è la volontà di dimostrare che si vuole costruire per l'uomo un paradiso in terra»*

*Alvar Aalto*

Ogni azione che un architetto compie è sempre un atto di progetto: impostare e orientare una ricerca, provare una soluzione di dettaglio, organizzare la forma costruita, sono tutte azioni che impongono una proiezione, nel senso di *proiectum*, spingere avanti, proiecare, gettare avanti e muoversi verso un altrove che per il *proiectum* è necessariamente un avanti. Il progettare, quindi, impone costitutivamente che si organizzino manovre, ossia una successione ordinata di azioni fatte e pensate per immaginare qualcosa che può essere ma non è ancora; è un'azione che vive costantemente di una serie di attimi presenti, qui e adesso.

Progettare è, in qualche modo, esistere in pienezza, dove quell'esistere (*ek-sistere* etimologicamente significa stare fuori, in disequilibrio, sporgersi) incarna l'essenza prima del vivere; condizione esistenziale che genera necessariamente spostamenti, che impedisce quindi il fermarsi in una posizione (in una certezza culturale, formale) per considerarla come raggiunta una volta per sempre.

La vita dell'architetto/progettista, se vissuta in questa consapevole dimensione, è ricca e feconda, indipendentemente dalla sorte che si ha di poter realizzare grandi o piccoli manufatti. Impone un'attitudine creativa e propositiva che comporta il mettersi sempre in discussione, in una condizione che non permette di sentirsi stabili o in una posizione culturalmente rassicurante e comoda. Questo, per me, è ancora più importante da ricordare (prima di tutto a se stessi) se si è anche insegnante di architettura. La necessità di spostarsi continuamente dal piano della ricerca teorica e speculativa al piano della sperimentazione fattuale (del costruire e verificare al vero la bontà delle premesse teoriche) per trasmettere quanto conosciuto e sperimentato a giovani apprendisti architetti quali sono gli studenti, rende ancora più ricco e fruttuoso il processo perché poi questi, lungi dal restituirti pedantemente quanto da te proposto e progettato didatticamente,



Nella pagine precedente:  
Allestimento mobile *Giardini portatili pensierosi*, Recanati,  
degli studenti della facoltà di Ascoli Piceno dell'Università di  
Camerino con Cristiano Toraldo di Francia.

In questa pagina:  
Grotta sul fondo del teatro greco a Siracusa.  
Atrio della casa del Poeta tragico a Pompei.  
Tavolo Lucignolo

tendono per loro natura a rilanciare, a spostare l'attenzione in aree o in luoghi (dello spazio, della figurazione, delle relazioni persone/spazio/forma) spesso assai diverse rispetto a quello che ti saresti aspettato. Così un architetto/docente, dal mio punto di vista, deve riporsi le questioni sul piano della ricerca teorica di base e procedere, in un processo non sempre lineare, nella polarità ricerca/costruzione/insegnamento. Fermarsi equivale ad implodere culturalmente ed essere non credibile; questa, per chi insegna, è la condanna peggiore: quella senza appello. Di contro, se devo con un concetto esprimere l'atteggiamento che trovo fruttuoso in questo momento per pensare l'architettura, ritengo sia quello della contaminazione di diverse culture e filosofie della conoscenza sulla scia di quella che John Brockmann ha definito *la terza cultura*: attingere conoscenze ed approcci metodologici da diverse culture filosofico/scientifiche e materiali, ed ibridarle per immaginare e progettare il mondo che ci è intorno. Questa è per me la posizione culturale che il nostro tempo richiede, specie in architettura che si interessa di generare i luoghi della vita di singole persone e di più ampie comunità. In particolare per quanto attiene alla mia visione del progetto di architettura, l'archetipo della grotta e quello della capanna (il primo tipico della tradizione cui apparteniamo, quella che ha generato la città come noi fino ad oggi l'abbiamo concepita, il secondo strutturante quelle culture meno stanziali che hanno preferito l'appoggio sulla Natura al radicamento nella Natura) oggi più che mai chiedono di mescolarsi e contaminarsi, con grande giovamento per entrambe le concezioni spaziali. Se dovessi citare un italiano che ha lavorato una vita per costruire questa posizione culturale direi che Italo Calvino sul versante intellettuale ne è il principale vate, mentre sul versante architettonico direi l'eretica e dissacratoria produzione di gruppi di avanguardia fine anni Sessanta come sono stati in Italia i giovanissimi (allora) Superstudio. E questa tradizione culturale, oscurata per 30 anni ed oltre da dogmatismi di varia natura, storicizzanti e che pretendevano di lavorare sulla città grazie ad una presunta autonomia disciplinare (cosa che ci ha resi storici e lontani da ogni movimento di livello internazionale per tantissimi anni) è particolarmente importante che sia riportata in auge in questo tempo in un paese come il nostro, dove la tradizione del manipolare la natura ha condotto a disastri e cementificazioni irragionevoli e



non più sostenibili, affiancata da una conservazione non contrattabile dell'esistente, di qualsiasi qualità sostanzialmente esso fosse; posizione, quest'ultima, che ha dentro di sé un sostanziale, e per me inaccettabile, immobilismo di fondo: dunque da rifiutarsi categoricamente.

### *Costruire*

La fase della sperimentazione nel progetto di architettura è, per quanto sopra detto, concettualmente prioritaria. Sia che si tratti dell'occasione professionale, sia che si tratti della fase didattica, per quanto mi riguarda la dimensione che costringe a guardare avanti e a non accontentarsi dei risultati raggiunti è la sperimentazione. Nel mio caso, con il gruppo *FGP Studio* che ho fondato con altri colleghi nel 2008 in continuità con la precedente esperienza dello *studio FGP*, fondato nel 1988, il lavoro sulla piccola scala dell'architettura è stato sempre un importantissimo banco di prova. È stata l'occasione per realizzare per committenze sempre diverse, interni, arredi, piccole unità monofamiliari o più ampi complessi residenziali dove il rapporto tra l'idea dell'abitare e la costruzione fatta di attenzione e dedizione alle regole del costruire con mestiere, si sono costantemente alimentate a vicenda coinvolgendo i destinatari del progetto che in quel momento affrontavamo. In questo processo molte sono state le occasioni per spingere in avanti la sperimentazione: disegnare una serie di piccoli oggetti d'arredo per un ebanista di qualità è stata una occasione per capire che con il semplice accoppiamento di due materie come il legno e il plexiglas si poteva realizzare una serie di oggetti che introiettassero la luce quale materia capace di sostenere e strutturare la forma. La serie di tavolo da pranzo e tavolino da salotto, *Luce* e *Lucignolo*, realizzati con questo spirito hanno suggerito anche nuove possibilità di usare ad altra scala materie ibride come per esempio nei rivestimenti di spazi collettivi, come per esempio nei due progetti per le stazioni di Melito e Quarto in provincia di Napoli. Così come l'idea di riattivare le architetture preesistenti dei nostri centri storici minori con sistemi mobili ed ibridi, quindi compatti ed autonomi dall'architettura preesistente, mi ha fatto lavorare e sperimentare su nuove possibilità di utilizzo delle strutture di arredo, generando attrezzature che ho ribattezzato *MobilArchitetture*. Certo la tradizione Radical e prima ancora del Munari della Triennale del 1973 sono gli antefatti cui questo processo si rifà, è più ancora il



grande Joe Colombo. Ma la *MobilArchitettura* si prefigge di contaminare con attrezzature ibride e a configurazione variabile una grande quantità del patrimonio minuto esistente nel nostro paese, lavorando sulla riduzione delle necessità dimensionali di spazi del lavoro e dell'abitare rispetto a quanto siamo stati abituati ad immaginare fino ad oggi. Queste ricerche applicate, per quanto sperimentali, condotte con assistenti e studenti delle facoltà di Ascoli Piceno ed ora di Napoli, hanno visto la partecipazione attiva di aziende di settore in una sinergia forte e di grande stimolo conoscitivo per tutti coloro che vi hanno partecipato. Naturalmente la fase dello sperimentare e ricercare si è realizzata anche in una significativa partecipazione a concorsi di progettazione che, indipendentemente dall'esito ufficiale non sempre soddisfacente, sono stati momenti di verifica di sperimentazioni condotte anche a scale diverse.

Come ho detto in premessa lo sperimentare è strettamente legato al costruire, proprio per confrontare e testare il percorso e le riflessioni con i pensieri e le esperienze di volta in volta realizzate. Siccome molto spesso la prassi corrente non vede la presenza di una committenza illuminata quale condizione ordinaria, ci si trova quasi sempre a dover preparare il committente stesso a ricevere una soluzione non convenzionale.

Sverre Fehn, il grande architetto norvegese, che per me è stato il vero personale maestro insieme all'italiano Umberto Riva, mi disse un giorno, in uno dei nostri indimenticabili incontri, che grande parte del suo lavoro era stato dedicato ad educare il committente prima ancora di avviare le fasi di progetto. Preparare il terreno sul quale avrebbe poi poggato il pensiero e quindi immaginato il progetto del nuovo, era stato per lui un'azione che gli aveva permesso di lavorare, con una committenza prevalentemente privata (avendo avuto anche lui, cosa che sembra impossibile a pensarla oggi, forte ostracismo dall'*establishment* politico e culturale del suo paese) sulla sperimentazione di sistemi spaziali e costruttivi di qualità ed innovativi. Nella



mia personale esperienza i migliori alleati sono sempre stati gli argomenti legati alle possibilità di recuperare spazi o economie di realizzazione, come quelle dei tempi del cantiere: armi efficaci, che spesso mi sono ritrovato a disposizione per destabilizzare certezze formali della committenza che ostacolavano l'indagine priva di pregiudizi e che per me vanno a vantaggio della committenza stessa, cosa non sempre facile da fare intendere. Mai la questione può essere affrontata sul piano della volontà di sperimentare; più di sovente un committente si fida di te (suo progettista) quando sente che sei partecipe delle sue economie di spazio e di denaro. La maggior parte delle esperienze che racconto con le immagini in queste pagine hanno dovuto risolvere piccoli e grandi problemi senza mai poterli esplicitare alla committenza come una mera questione figurativa o compositiva o di sperimentazione, e meno che mai come momento di verifica della bontà della contaminazione tra *l'abitare in grotta* e *l'abitare in capanna*, anche se chiaramente, nella fase di pensiero, per me queste erano le istanze che guidavano molte delle scelte progettuali adottate.

Ma forse per rendere più chiaro quanto ho provato a dire in termini generali rispetto all'approccio al progetto e alle sue tematiche di fondo è il caso che mi soffermi per raccontare la successione delle fasi e dei pensieri, spesso degli accidenti inattesi, che hanno accompagnato un lavoro che è poi una delle opere realizzate più significative per il mio gruppo: la chiesa dell'Immacolata Concezione costruita a Baku, in Azerbaijan, tra il 2003 e il 2007.

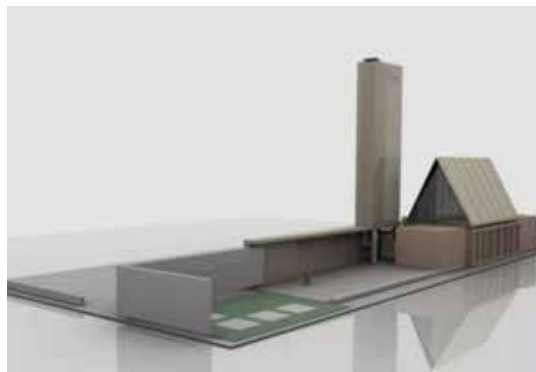
L'occasione, come spesso per noi è accaduto, è arrivata in maniera inattesa. Un mio studente di qualche anno prima (che poi sarebbe divenuto co-autore dell'opera, l'architetto Paolo Ruggiero) mi contatta proponendomi di fare un lavoro insieme, incarico che aveva avuto personalmente da un amico di vecchia data, l'allora nunzio apostolico di Armenia, Georgia e Azerbaijan. Solo nell'incontro di persona mi rendo conto di cosa si tratti: l'allora pontefice Karol Woitila, appena tornato dal viaggio nella ex repubblica sovietica dell'Azerbaijan, aveva ottenuto, dal capo di stato di quel paese, un terreno in dono in un'area periferica e l'autorizzazione a realizzare l'unica chiesa cattolica del paese, essendo stata abbattuta la precedente durante gli anni della presenza sovietica. La piccola comunità cattolica locale, minoranza assoluta in un paese per oltre il 90% musulmano, non avendo luoghi di culto ha richiesto ed ottenuto dal pontefice polacco un sostegno politico ed economico per edificare un nuovo tempio per le liturgie e gli incontri comunitari. Il nunzio apostolico, amico personale dell'architetto Ruggiero, gli chiede la disponibilità di fare uno studio preliminare da mostrare poi al cardinale responsabile delle opere religiose all'estero per il Vaticano. Chiaramente in via bonaria e ancora non contrattualizzata! La cosa ci prende tutti a tal punto che un corposo gruppo dello studio si mette in moto: lavoriamo per diverso tempo sullo studio dei documenti vaticani post-conciliari; facciamo diversi viaggi per visitare e analizzare opere recenti fatte per il Giubileo del 2000 in Italia; incontriamo liturgisti e teologi. Tutto in poche settimane. Questo intenso lavoro di base (sul quale imposteremo altri lavori come la nuova chiesa del Cristo Redentore all'interno del complesso monastico di S. Chiara a Napoli condotto con il compianto amico e maestro Filippo Alison e diversi concorsi per

In questa pagina e nella pagina successiva:  
*Chiesa dell'Immacolata Concezione,*  
Baku, Azerbaijan 2003/5.

Nella pagina successiva:  
*Coro delle Clarisse,* chiesa di Cristo Redentore  
nel complesso di Santa Chiara, Napoli.  
Vista dal nuovo altare.

nuove chiese) ci mette in condizione di avere chiarezza del quadro di significati e simboli per i luoghi di culto cattolici contemporanei. Lo studio ci aiuta anche a leggere le contraddizioni che molte opere recenti, alla resa dei conti, avevano palesato a costruzione avvenuta. Le prime indicazioni dimensionali forniteci dal committente (ricevemmo un lungo elenco funzionale e desideri espressi dalla comunità locale per mezzo di una mail che fu la base del lavoro di progetto) chiedevano un complesso importante planimetricamente e volumetricamente, con la esplicita richiesta che la nuova chiesa dovesse peraltro ricordare, pur se indirettamente, il profilo goticheggiante della chiesa che il regime aveva abbattuto. Il programma funzionale prevedeva una moltitudine di luoghi per i sacerdoti con rispettive residenze private e collettive, la residenza stabile e provvisoria per una piccola comunità di suore, biblioteca comune, una mensa con cucina, diversi locali per le riunioni dei laici della comunità, oltre campi gioco e spazi per il tempo libero per i fedeli oltre che per stabilire un fisico contatto e mediazione con la città. Insomma si profilava la richiesta di una vera e propria cittadella, di un frammento di città.

La prima cosa che facemmo dopo l'arrivo di questo elenco fu quella di prendere un aereo e andare a Baku. Per dieci giorni abbiamo visitato la città, abbiamo conosciuto la comunità locale ed il parroco, abbiamo partecipato ad alcune loro giornate di comunità ed incontri di catechesi. Siamo poi entrati dentro la città storica vivendola di giorno e notte, cercando di sentirci il ritmo e le abitudini, abbiamo visitato dei siti archeologici nelle aree interne e semidesertiche del paese. Abbiamo parlato con costruttori e architetti locali che sarebbero stati i nostri partner in sito e che avrebbero poi diretto il cantiere: lunghe ore di lavoro che non dimenticheremo perché da poco avvenuta la tragedia dell'abbattimento delle torri gemelle a New York, è stata davvero un'esperienza intensa dal punto di vista umano essere intorno ad un tavolo con una quindicina di uomini e donne musulmane, lavorare insieme per realizzare una chiesa cattolica, in giorni in cui sembrava che i popoli che praticavano queste due importanti tradizioni religiose dovessero essere irrimediabilmente nemici. È stata una esperienza esistenziale importante e che ci ha fatto lavorare per quattro anni con intensità e passione speciali. Sguardi, intese,



necessità di comprendere e capire, amicizie e rapporti si sono susseguiti in quegli interminabili giorni che ci hanno permesso poi di lavorare perfettamente anche a distanza in maniera fattiva ed armoniosa.

Abbiamo subito capito che avremmo realizzato la chiesa con un unico materiale, quella bella pietra gialla e calda con cui tutta la città storica di Baku è realizzata. Visitati dei cantieri, compreso l'uso in cantiere di questo materiale che, in grandi masselli, viene precisato a piè d'opera e poi montato come una sorta di cassero esterno a perdere che involucra la struttura in cemento armato tradizionale, per essere poi levigata al termine del cantiere per generare una sorta di opera monolitica, levigata dove i singoli conci quasi spariscono alla vista, eravamo pronti per tornare allo studio e avviare la progettazione di massima e poi definitiva ed esecutiva.

Dalla primavera del 2003 per circa cinque mesi un gruppo di quattro/cinque architetti da me guidati ha lavorato con disegni a mano, schizzi, plastici d'insieme e di dettaglio a diverse scale, e poi con tridimensionali, render e fotomontaggi. Alla fine, il primo progetto era pronto. Siamo andati a Roma a presentarlo e con grande soddisfazione il gruppo di lavoro della curia romana, guidata dal cardinale Crescenzo Sepe, ha molto apprezzato il lavoro e ci ha messi sotto contratto. La prima, e direi fondamentale tappa, era raggiunta. A quel punto sono partite le prime verifiche strutturali, di pre-dimensionamento, oltre che di stima economica. Dopo poche settimane, in un altro incontro con la committenza, ci è stato lapidariamente ed inaspettatamente detto che tutto era perfetto, ma che per altre necessità intercorse il complesso si doveva *semplicemente* ridurre ad un sesto di quello fino ad allora immaginato! Inutile dire lo sconcerto che abbiamo provato senza poterlo manifestare appieno, come si può comprendere. In quei momenti ci siamo ricordati, e parzialmente consolati, del fatto che anche il grande Le Corbusier aveva avuto una disavventura simile con quella che sarebbe divenuta una delle icone del Movimento Moderno, ossia casa Savoye. Anche lì la committenza, ad un certo punto, aveva chiesto una forte rivisitazione dimensionale dell'opera. E a distanza di quasi 80 anni anche noi dovevamo mettere tutto in discussione non perché quanto fatto non fosse apprezzato o rispondente alle



richieste, ma semplicemente perché le strategie vaticane spostavano 5/6 dell'investimento su altre opere in altri luoghi!

A quel punto ripartire ha voluto dire abbandonare tutto quanto fatto sul piano dell'impianto, sulla figurazione, sul sistema spaziale. Bisognava ripartire da capo! Anche con un certo senso di frustrazione in me e nel gruppo. Mi ha soccorso la conoscenza di una autore che avevo tanto studiato ed amato: Sigurd Lewerentz, ma più ancora Eric Gunnar Asplund. L'esperienze dei concorsi da loro fatti sui crematori all'inizio del Novecento era stampata in me come un sapiente ed elegantissimo uso di un archetipo formale immortale, la casa/capanna, dal grande tetto che tutto copre, e sotto cui tante e diverse condizioni spaziali si integrano e risolvono in una unità formale e di senso in grado di comporre il complesso nell'unità. Il nuovo progetto prese lo spunto da questa memoria, e dalla volontà di raccontare la Chiesa come un luogo di accoglienza che esiste in quanto ci fu un protagonista di quella storia, Giuda, che con il suo movimento innescò il processo che avrebbe portato Gesù di Nazareth alla croce, i suoi seguaci a riconoscerlo come figlio del Dio Unico, e Paulo di Tarso (poi San Paolo) a costituire su questa comunità ebraica e dissidente, la dottrina della *chiesa universale*, cioè cattolica, su cui da duemila anni regge il racconto del rapporto uomo/dio per questa tradizione religiosa.

Quindi sin dai primi segni la casa/chiesa, orientata sull'asse ovest (l'accesso) est (la direzione cui dirigersi posizionando il presbiterio e l'altare) si espande verso ovest con un lungo braccio che, all'incontro con il corpo della chiesa vera e propria, si erge in un campanile (alto 33 metri, in memoria degli anni del Cristo) che, aprendosi in salita verso est, mostra la città e fa riflettere il fedele che ascende e si apre verso il luogo del sorgere del sole (simbolo della vita che costantemente rinasce), lo spinge a seguire le orme lasciate da quel semplice ed umile artigiano ebreo fino al trentatreesimo anno di vita. Alla fine del lungo braccio verso ovest c'è poi un piccolo giardino, memoria del Getsemani, dove degli ulivi ricordano gli apostoli addormentati la sera in cui Gesù è tradito. Uno solo se ne discosta, uscendo dal tracciato quadrato del piccolo spazio a prato, ed invadendo lo spazio del sagrato/piazza, si trasforma nell'albero di Giuda, così nominato perché nella primavera, che generalmente coincide con la Pasqua cristiana, si arrossa riempiendosi di foglie dal tipico colore porpora scuro: la tradizione infatti, vuole che Giuda, pentito del tradimento, si impiccasse e irrorasse col suo sangue versato un albero che da allora col colore ne avrebbe ricordato la storia e il pentimento. Questo movimento, concettualmente, dà avvio al cammino della Chiesa nella storia, nel nostro caso è la partenza della composizione della nuova chiesa. Così sul muro che accompagna il fedele verso l'accesso allo spazio liturgico sono poste le stazioni della *Via Crucis*, di cui la cui penultima stazione è posta sulla struttura che porta la torre. L'ultima, invece, la si trova all'interno della chiesa, appena superato il portone, eccentrico e non assiale, che fa accedere allo spazio sacro: la resurrezione, il disvelamento della natura divina di Gesù, dà senso all'esperienza cristiana, costruisce un nuovo mondo, filosofico e poi fisico, che è la Chiesa di Gesù. San Paolo dice che la fede sarebbe vana se Gesù non fosse risorto: quindi

quello spazio, la chiesa, esiste perché è accaduto davvero, per il fedele, ciò che quella ultima stazione vuole ricordare.

Ma la chiesa era intitolata alla madre di Gesù; quindi decidiamo che lei sarebbe stata presente iconograficamente all'esterno, come per accogliere ed invitare gli uomini del mondo ad entrare dello spazio del mistero. L'abbiamo posta sul volume che sporge dal tetto/mantello/capanna e che all'interno contiene uno spazio separato da una vetrata dall'aula, cosa che permette ai genitori di bambini piccoli di seguire la Messa senza dare disturbo alla comunità.

Ecco che il nostro progetto permette a chi parte dall'albero di Giuda per andare verso il portale, camminando parallelamente alla via della Croce, di vedere la statua di Maria come racchiusa dal mantello della copertura a capanna che le fa da fondale (in secondo piano).

Entrati in chiesa il fedele si dirige verso l'ambone, che è il luogo della proclamazione della Parola, prima esperienza che prelude alla conoscenza di Gesù. Quindi l'incontro con l'altare e con l'Eucarestia nel tabernacolo danno senso alla richiesta di Gesù di ripetere l'azione conviviale di spezzare il pane in sua memoria. I tre fuochi liturgici, ambone, altare, tabernacolo, si allineano e fanno sì che il tabernacolo si ponga sul fondo, vicino ad un taglio verticale vetrato posto a sud, che permette l'arrivo di una luce costante ed incidente sul tabernacolo stesso, facendolo vibrare come fosse perennemente illuminato, segnale della presenza dell'Eucarestia lì custodita, che per i cristiani è il corpo stesso di Gesù.

Sul lato opposto completa la composizione una cappella inclusa nel volume della chiesa e planimetricamente individuata dalla larghezza della torre, in continuità con lo spazio del fonte battesimale e della sagrestia.

Il complesso, di cui abbiamo le poche foto fatte amatorialmente alla fine del cantiere (che non abbiamo potuto gestire) e che sono le uniche che siamo riusciti ad avere in questi anni non essendo più tornati in quella città, nonostante molte piccole cose non siano esattamente conformi al progetto consegnato, in particolare per gli interni e gli arredi realizzati in maniera diversa da quanto da noi previsto, mantiene l'impronta ed il carattere che avevamo immaginato. Inevitabilmente non avere la direzione dei lavori sottopone un'opera a cambiamenti non sempre opportuni. L'opera di architettura realizzata, come scrive stupendamente Rafael Moneo ne *La solitudine degli edifici*, si è staccata, alla fine del percorso, dai suoi progettisti; la città la ha assorbita e fatta diventare parte del suo corpo vivo. L'opera oggi è frutto di devozione, vive e cresce, e fortunatamente vive serena e dimentica di chi le ha dato la vita con quattro anni di bellissimo ed intenso lavoro. Per me, per il mio gruppo, quando un'opera è accolta dal committente e questi la prende anche modificandola nel suo vivere, è la garanzia che la nostra opera ha avuto un senso: è la certezza che questa architettura continuerà a vivere anche lontano dai suoi progettisti. Devo dire che per tutte le opere da noi realizzate, rivisitate anche a distanza di quindici o venti anni, hanno mostrato di resistere sia sul piano materiale che su quello compositivo e di senso. E questa è una cosa che per il progettista non ha prezzo, è la vera gratificazione, almeno per noi che le abbiamo progettate e realizzate.

Allestimento mobile  
*Giardini portatili penserosi*,  
Recanati (MC) 2010.  
Allestimento *ViteImpossibili*  
Alianello (MT) 2011.

### *Insegnare*

Ma la fase delle manovre del mio essere architetto, che è una parte strategica e nevralgica del mio operare è certo quella dell'insegnamento. Insegnare (ho imparato nel tempo dai miei studenti), è certo passare quelle nozioni che si sono ricevute, le ragioni di fondo e le tradizioni della disciplina che si insegna. Ma bisogna che non diventino mai una dottrina, perché il fine dell'insegnare non è quello di costruire seguaci - come spesso hanno fatto insegnanti che lavorano nella non dichiarata, ma peraltro esplicita, dimensione di creare "allievi" ergendosi automaticamente a maestri -, ma piuttosto quello di costruire proposte per possibili strategie di approccio al progetto, da porsi problematicamente e non come assiomi. Credo sinceramente che l'architettura si impari piuttosto che la si insegni. Questo implica una fase altamente ricettiva anche per me, docente, che imparo costantemente dai miei allievi, dalle loro curiosità, dal modo sempre nuovo di cercare una soluzione che a me pareva ovvia e consolidata. In particolare trovo illuminante porre attenzione positiva a quella dimensione culturale suggerita da Alessandro Baricco come *cultura dei nuovi barbari*, una cultura che sembra mettere in assoluta discussione i valori della profondità per interessarsi di quelli della superficie, da intendersi però non come mera riduzione qualitativa della prima tradizione cui noi per formazione apparteniamo, ma semplicemente come una nuova e diversa condizione culturale. Spesso, ho verificato che questo spostamento, nell'approccio con le ultimissime generazioni, se assunto in chiave di positività e di fiducia, e non di giudizio negativo pregiudizialmente, porta a risultati imprevedibili e sorprendenti. In questo senso, in forte discontinuità con quello che era stato il mio personale percorso formativo, mi sono lasciato prendere da questa dimensione e ho tentato di vedere l'effetto che fa lavorare mescolando diversi approcci metodologici, assumendo diversi medium comunicativi, diverse strategie compositive e formali. E così lavorare con materie leggere e cangianti e instabili, come piccole piante e arbusti organizzati



in un altrettanto piccolo giardino portatile, racchiuso in una busta di plastica uguale per tutti, ci ha fatto sperimentare, sotto l'illuminante guida di Cristiano Toraldo di Francia, cosa voglia dire alterare spazi e luoghi urbani di piccole e grandi dimensioni, lasciando una traccia nelle memorie delle persone senza alterare fisicamente i luoghi. In questa bella esperienza, in un giorno della primavera del 2010, Recanati si è vista alterare, riallestire, in qualche modo ridisegnare grazie a micro-giardini trasportabili che 150 studenti, guidati da tre docenti della facoltà di Ascoli, hanno trasportato in diversi spazi del suo centro storico, allestendo e disallestendo rapidamente diversi luoghi della cittadina marchigiana senza un programma preciso, ma solo con la voglia di guardare, interagire e farsi guidare dalle linee forza che quegli spazi suggerivano. I risultati sono foto e video, ma resteranno nella memoria di molti come uno dei progetti più belli che ho materialmente contribuito a realizzare, senza menzionare la felicità infantile che tutti abbiamo provato.

In un'altra circostanza, in un altro workshop fatto con 60 studenti e dieci giovani architetti, divisi in sei gruppi, abbiamo occupato e per una giornata di primavera del 2011 - e poi replicata nel 2012-, fatto rivivere il piccolo centro abbandonato di Alianello, vicino ad Aliano, in provincia di Matera. Resti della vita di una comunità contadina, una serie di piccoli oggetti abbandonati in un frettoloso fuggi-fuggi per la imminente frana del promontorio in cui si trovava questa frazione di contadini e pastori, sono stai rianimati ed in qualche modo messi in scena in quegli spazi che la natura stava riportando a sé e così hanno presentificato vite oramai lontane. Con un'azione di *instant/exhibition*, usando scarti e materie destinate ad essere considerate solo macerie e rifiuti, per alcuni giorni quel luogo si è riempito di vita e di energie positive, facendoci capire che le cose ed i luoghi non smettono di vivere, e non importa quanta memoria si usa, basta solo che ci sia la volontà forte di sentire la vita che da quegli oggetti ancora si propaga. E la forma si manifesta potente, chiara, espressiva.

#### *Provvisorie conclusioni*

A questo punto della mia esperienza di architetto che condivide da venticinque anni le proprie storie di costruttore con uno studio come l'FGP St.udio, ma più ancora in qualità di ricercatore e docente di un dipartimento di architettura come il DiARC della Federico II di Napoli, sento sempre più illuminanti le parole che gli autori di un celebre film hanno fatto pronunciare ad un ragazzo, giovane e carico di progetti per un futuro cui ha donato ogni frammento del proprio *ek-sistere* fino a morire ammazzato, come è stato Peppino Impastato.

Seduto su un colle, affianco ad un amico, così almeno me lo figuro secondo le immagini che ci ha proposto il bel film "*I Cento passi*", guardando la valle e la città dall'alto (dal cielo?) Peppino Impastato ci ricorda che «...dopo un po' tutto fa parte del paesaggio, c'è, esiste, nessuno si ricorda più com'era prima; non ci vuole niente a distruggere la bellezza... E allora, invece della lotta politica, della coscienza di classe, di tutte le manifestazioni pur necessarie, bisognerebbe ricordare alla gente cos'è la bellezza, aiutarla a riconoscerla, a difenderla. La bellezza...è importante la bellezza! Da quella discende tutto il resto...».





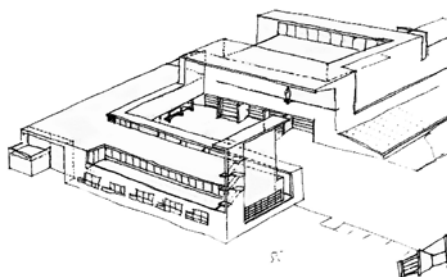
## Architettura nel terzo millennio

**Mauro Galantino**

Ciò che faceva unica l'architettura fino al XVIII secolo non è più. Non lo è per evidenti fenomeni che hanno prodotto, in tre secoli, campi del sapere, del rappresentare, del raccontare la società, molto più aderenti ad una vita in continua trasformazione di quanto l'architettura possa testimoniare.

Mies diceva che il mondo non cambia ogni cinque anni, in questo troviamo un punto di appoggio, ironicamente ripetuto quarant'anni dopo da Kenneth Frampton con l'affermazione «l'architettura non è più eterna, ma almeno resiste sufficientemente a lungo». Lavoriamo per un'arte che non ha più l'onere di significare, da sola e per intero, la civiltà che abitiamo e che non pensiamo più immutabile. Perché non pensiamo più eterni la società, i valori, i costumi, soprattutto i bisogni, materiali e culturali di chi la abita. Lavoriamo, consapevolmente, per un'architettura che, per essere durevole, deve rinunciare alla pretesa di rappresentare. Questa rinuncia è in realtà una conquista. È la consapevolezza che la durata non corrisponde più alla durata dei valori, delle istituzioni, dei bisogni di cui in passato essa era testimone e rappresentazione. La durata risiede nel divenire materia di godibilità del mondo, o almeno, della porzione di cui, con i mezzi che ha a disposizione, si occupa.

Un poeta francese, Boris Vian, ha scritto una poesia che si intitola *J'aime la vie parce que c'est jolie*. Niente di trascendente, di escatologico, di finalizzato, di doloroso perché necessario. Solo la vita migliore possibile. Costruire la tenerezza



Nella pagina precedente:  
*Chiesa di Gesù Redentore*, Modena,  
schizzi di progetto.

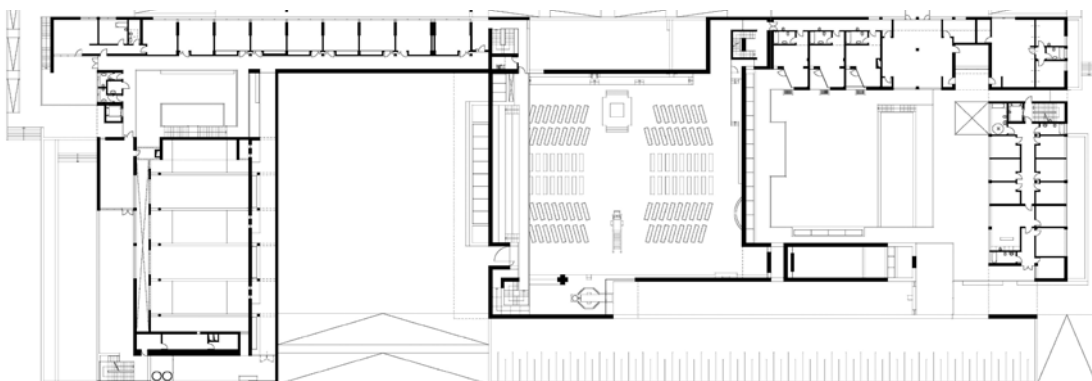
In questa pagina:  
*Chiesa di Gesù Redentore*,  
pianta primo piano.

Costruire la tenerezza del vivere attraverso gli astratti, perentori, non modificabili strumenti dell'architettura è il compito che ci aspetta. Non una diluizione della precisione e della impersonalità della disciplina, non una contaminazione con la sociologia, la comunicazione, l'economia, ma la centralità della vita con i suoi aspetti preponderanti di necessità e desiderio. Materia dell'architettura è quindi, a mio parere, preoccuparsi della costruzione di un paesaggio artificiale che lasci in eredità un carattere di accoglienza e di libertà maggiore di quello ereditato. Per ottenere una *ragionevole durata* l'architettura deve rendere più ospitale il mondo, fare atto di conversione dei suoi ieratici strumenti e pensarli come sistemi per rendere intelligibile (intelligente) lo spazio abitato, alle scale diverse a cui l'architetto è chiamato a misurarsi.

### *Costruire e non rappresentare.*

Esiste una differenza profonda tra narrazione e rappresentazione. Nella narrazione ognuno, ogni ascoltatore, lettore, osservatore, produce una sua rappresentazione del contenuto narrativo. In una rappresentazione lo spettatore ricostruisce, personalmente, un sistema di valori, di icone più o meno relazionate tratte dalla drammatizzazione della storia.

La narrazione, pur trattando *quadri* realistici, resta astratta, cerca di farsi completare dalla partecipazione dell'uomo che la rende viva suonandola, leggendola, guardandola, ripetendola. La rappresentazione, pur astratta nelle forme, produce quadri da cui trarre insegnamenti, trasmette valori. La narrazione produce figure, la rappresentazione simboli. La narrazione ha bisogno di un occhio particolare che attiva l'immaginazione. La rappresentazione ha bisogno di un apporto specifico che chiamiamo valutazione. Quando dico che l'architettura ha perso il suo carattere rappresentativo, faccio riferimento al muro egizio, completamente coperto di segni che (unitamente al muro) raccontano e drammatizzano una storia, che narrano e rappresentano. In un'unità nella quale sembra inscindibile il carattere tettonico (muro), dal suo completamento significativo (scrittura-disegno). Sembra inseparabile il valore di erezione della parola grazie al



muro e la legittimazione di una costruzione al fine di educare. È la scrittura che ha bisogno del muro o il muro è stato così conformato per accogliere il suo completamento grafico-iconico? Cosa giustifica l'altro? In realtà il binomio è Architettura e il binomio è inscindibile, almeno per 45 secoli. Questa unità, in ogni caso, si è inevitabilmente rotta quando le immagini hanno cominciato ad apparire, prima nelle case patrizie e infine ad essere accessibili con la stampa. La rappresentazione che drammatizzava la struttura e le infinite derivate di una società, è stata ampiamente sostituita da mezzi flessibili molto più aderenti al carattere volatile del mondo organizzato socialmente. Tentativi di cambiare i caratteri costitutivi dell'architettura, perché essa *rappresenti* meglio la società in continua trasformazione, sono stati fatti. Ma tutti si confrontano con un dato inconfutabile. L'architettura, in ogni caso, è costruita per durare, fisicamente, molto di più di quanto la società resti stabile, o restino stabili alcuni tratti significativi che la moda, la pubblicità meglio testimoniano. L'aderenza allo *Zeitgeist*, allo spirito del tempo, se interpretato come un vestito, segna l'attimo, ma è già vecchio la stagione dopo. Una casa popolare, una scuola, un centro servizi, un'università, registrano cambiamenti sociali, economici, legislativi, che impediscono (ad eccezione di una demolizione parziale o totale ogni 10 anni) di rifondare la disciplina sul concetto di evoluzione-variazione. Se poi pensiamo che l'architettura debba anche rappresentare i *valori*, la faccia etica di una civilizzazione, allora la durata diviene del tutto imprevedibile. Torniamo quindi al punto di partenza. Con Loos e soprattutto con Kraus, ripetiamo: «Se qualcuno ha qualcosa da dire, si faccia avanti e taccia!».

#### *Uso e significato.*

Negli anni Sessanta, con una buona dose di diletterantismo, alcuni architetti hanno pensato di spostare il ruolo dell'architettura dal rapporto forma-funzione, in affanno per le ragioni che abbiamo enunciato in apertura, al rapporto uso-significato. Niente a che vedere con l'interpretazione semiotica dell'architettura che, negli stessi anni, ha decodificato e ricodificato l'architettura

---

«...Con una tecnica analoga a ciò che definisce lo spazio tra le cose, procedo nel lavoro di formalizzazione di ciò che contiene spazio dentro di sé».

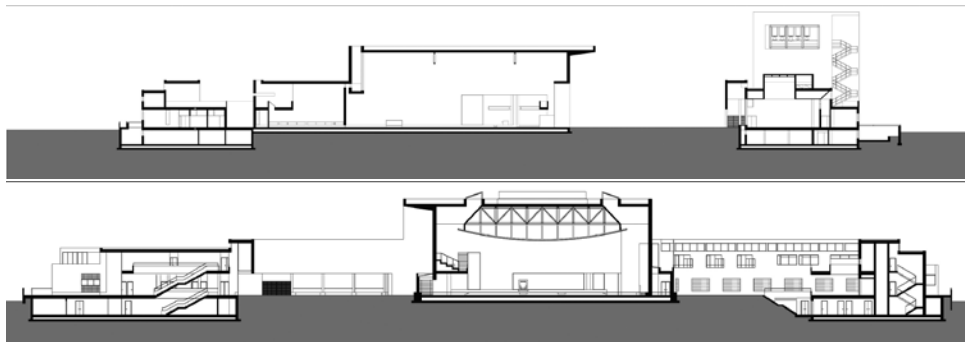
Nelle righe che seguono verrà descritto il progetto di Galantino della Chiesa di Gesù Redentore a Modena, progetto nato nel 2000, per un concorso della Conferenza Episcopale Italiana.

L'edificio si trova alla periferia di Modena, in un ambiente urbano poco caratterizzato, in un lotto rettangolare allungato che costeggia un asse viario a quattro corsie. L'impianto si articola in due edifici, separati da una piazza-sagrato, uno per i servizi parrocchiali, l'altro per la chiesa, la cappella feriale, le abitazioni del clero ed una casa di accoglienza. Il primo asse dell'aula, segna la sequenza di ingresso e si sviluppa parallelamente alla facciata su strada: comincia con il portale maggiore, passa affianco alla vasca ottagonale del battistero e si conclude con la cappella feriale, dove si trova il tabernacolo eucaristico. Il percorso dell'acqua accompagna i fedeli che entrano nell'aula ed è ortogonale all'asse che collega ambone ed altare. Il meccanismo di accesso all'aula perde quel carattere di connessione assiale diretta che aveva da sempre tenuto assieme piazza, sacrato, navata, altare, abside. Qui l'ingresso è posto sul lato e la direzione di accesso è tangenziale. La prima percezione che si ha dell'aula

come sistema di segni in funzione comunicativa (ciò che ho appena detto sia definitivamente *scaduto* nel 1910), parlo del lavoro degli architetti progettisti che cercavano di dare un seguito alla tradizione moderna della pertinenza nella dimensione-costruzione. Nella parola *uso* restava molto dell'esperienza funzionalista, ma la forza dell'architettura non era più (se mai lo sia stata) in una sua tecnicizzazione funzionale. La sua ragione si spostava nell'appropriazione che lo spazio consentiva per un determinato fine pratico (funzione) finalizzato ad un fine di praticità diversa, che potremmo definire *consapevolezza di sé attraverso lo svolgimento di un'attività*. Quindi non più una rappresentazione e ottimizzazione (macchina) dello strumento per svolgere una data attività, ma una capacità dello strumento di farla svolgere informando l'utente di alcune cose. La prima informandolo silenziosamente di ciò che stava compiendo nell'atto di farlo (l'imparare facendo di scuola montessoriana), la seconda di informarlo dei gradi di libertà supplementare che il farlo in un certo modo innovativo provocava. La terza, di stimolarne l'autocoscienza di essere sociale, di cittadino che utilizza in modo più intelligente un servizio, costruendo il suo *diritto* ad essere tale e ad essere trattato come tale, anche grazie all'uso dell'edificio. Un'architettura che non rappresenta valori, ma che produce, attraverso un uso nuovo e intelligibile, la consapevolezza di avere diritti (che l'edificio soddisfa) e quindi produrre domanda di diritti là dove essi non sono soddisfatti compiutamente. Il passaggio è cruciale. Non più un'architettura che si mette in posa per declamare principi e valori (anche importanti e legittimi) ma che li realizza e lo fa con il modo silenzioso dello spazio conforme.

### *Paesaggio.*

Un altro passaggio che si è consumato dopo la seconda guerra mondiale è, per l'architettura, la fine dell'innocenza. Da un'idea di *progresso*, ereditata frettolosamente dall'Ottocento, nella quale era insita per ogni settore del sapere e della vita l'idea di superamento, la nostra disciplina è passata ad una maggiore consapevolezza di sé ed ha definitivamente verificato di non essere una scienza. L'architettura usa materiali che la scienza ha reso operabili attraverso teorie, diverse per ogni ambito, ma non è scienza.



L'architettura organizza scienze e conoscenze, quindi deve dotarsi di un sistema epistemologico capace di dialogare con prodotti complessi in campi che non comunicano tra loro se non attraverso il progetto di architettura che li rende compatibili. Ma l'architettura è arte.

Ovvero, non procede con il concetto di superamento proprio della scienza, ma con il concetto di accumulazione. Tutto ciò che l'architettura ha prodotto fino ad oggi è, in linea di principio, ancora vivo in quanto materiale di progetto.

La consapevolezza del mondo come sistema complesso di beni culturali, sposta il fare dell'architettura in una nuova, duplice, sfera. La prima distrugge il vecchio concetto di espansione, di crescita. La seconda supera il rapporto contesto-oggetto. Partiamo dalla prima.

L'equazione insediamento originario, sua evoluzione, sua crescita e infine espansione, presuppongono una visione urbanocentrica e un dualismo città-campagna che avevano superato in occidente il capitalismo, ma ancora prima la modernità del rinascimento, e in oriente la pianificazione territoriale ad uso produttivo e militare dei grandi imperi.

Parlare oggi di espansione presuppone un'idea *versus* che non è possibile. Non fosse altro che, da altri infiniti punti, si produce un *versus di noi* analogo. Ogni espansione è in realtà un decremento di ciò che sta tra gli elementi più aggressivi in termini di consumo di suolo. Infrastrutture, trasporti, energia, hanno definitivamente ridotto il concetto che l'espansione abbia un senso e, ancora di più, una ricaduta economica sostenibile. Obiettivo del futuro sarà sempre più la *concentrazione* e uno smantellamento della *città diffusa* a vantaggio della *città compatta*, come, polemicamente avevo già scritto nel corso degli ultimi vent'anni.

I criteri di questa modificazione attueranno procedimenti nelle strategie urbane e nei criteri di valore analoghi a quelli tramandati senza teoria dallo sviluppo delle città storiche, che crescevano su sé stesse consumando storia. Il territorio futuro si ritrarrà verticalizzandosi liberando geografia. Costruire sul costruito dovrà aggiornare i criteri di selezione di ciò che si deve demolire (non solo ciò che si può) con una dinamica sociale molto complessa. Densificare comporta l'eliminazione di insediamenti storicizzati e la mobilità di gruppi sociali che divengono

---

non è assiale, ma diagonale. La scelta della tangenzialità del percorso stempera la monumentalità della sequenza diretta ed esprime un approccio di tipo più intimistico allo spazio del sacro. Sul secondo asse regolatore dell'aula del Redentore, sono disposti ambone, altare ed orto degli ulivi, uno spazio aperto che sfonda il piano dell'aula, portando la natura dentro e costruendo lo sfondo della sequenza altare ambone. L'assemblea si dispone trasversalmente a questa seconda direzione. Lo spazio che ne deriva è un grande vuoto centrale leggermente ellittico, che tiene insieme terra ed acqua e di cui altare ed ambone sono i due fuochi. Questa sistemazione è frutto di un lungo lavoro sul progetto, che prevedeva la collocazione, più lineare e tradizionale, dell'altare ad Est di fronte agli ingressi e una disposizione dell'assemblea orientata di conseguenza. La bifocalità dello spazio è fissata dalla posizione dell'ambone, non più al lato dell'altare, ma di fronte, a formare il polo opposto del vuoto ellittico centrale disegnato dai banchi dell'assemblea. La soluzione del vuoto ellittico rimanda a quella allestita nella cappella papale *Redemptoris Mater* nel palazzo apostolico in Vaticano e trova lontani precedenti in allestimenti rintracciabili nelle basiliche paleocristiane della Siria settentrionale. L'aula

variabile costitutiva del progetto, pena una programmazione autoritaria e antipopolare. Governare la complessità sarà quindi parte essenziale di questo processo che non muoverà solo capitali, ma potrà attivare diritti e servizi se ben governato. La prima constatazione ci sembra quindi, apparentemente, più spostata sul versante politico culturale. La seconda, la crisi contesto-oggetto, è più interna alle parole della disciplina. Insieme costituiscono lo strumento del nuovo governo per il paesaggio condiviso. La crisi contesto-oggetto è già cominciata con la revisione operata da Vittorio Gregotti riguardo il tema della *modificazione*. Per me si tratta di andare oltre. Non solo studiare la *compatibilità* insediativa di un nuovo programma in un determinato luogo, la sua capacità di assumere posizioni e proporzioni dettate dalle relazioni. Si tratta di concepire il binomio come una unità. Non un oggetto nel paesaggio ma il paesaggio in un oggetto come unico manufatto artificiale. Noi non produciamo oggetti contestualizzati. Noi *resettiamo* paesaggi con alterazioni mirate.

### *Spazio pubblico*

L'attenta disamina di Augé in riferimento ai luoghi senza identità registra un dato effettuale: il paesaggio cresce con un sistema di accumulazione di interventi che ignora la ricaduta specifica di un insediamento a scale minori di quella per cui il progetto è complessivamente pensato.

Una linea ferroviaria, un'autostrada, un traforo, ma anche un centro commerciale, un centro direzionale, fino ad una linea di case a schiera, hanno una logica insediativa generale che ne determina la ragione e l'economicità. Una ferrovia e un'autostrada hanno chilometri di tracciato che ne stabilisce la logica in ogni punto del proprio percorso. Ma una linea di sessanta metri di *housing* sociale, nel piccolo, tende a riprodurre questa tirannia della logica generale che si riflette in ogni metro della realizzazione. Quando il rapporto paesaggistico avviene tra una e solo una delle trasformazioni citate e una preesistenza naturale, ormai quasi introvabili, si compie lo straordinario miracolo dello spettacolo di un viadotto ferroviario di Nervi che attraversa un bosco, della casa Douglas di Meier. Se due interventi si affiancano, o, ancora peggio se uno di loro interagisce con un paesaggio antropizzato, con tessuti già complessi e disunitari,

---

del Gesù Redentore è uno spazio povero di simboli, anzi dove il simbolo più evidente è proprio il vuoto centrale che descrive l'assemblea, uno spazio "tra", di attesa, che lavora sull'idea di combinare la centralità con l'assialità evocata dai due fuochi dell'ellissi. Il vuoto *tutto centro*, contenuto, plasmato dalla struttura dell'aula, è il luogo del possibile, uno spazio di attesa tra i fedeli che evoca l'irruzione del sacro e riporta alla memoria gli spazi centrali dell'architettura michelangiolesca. Il progetto per il Gesù Redentore sintetizza l'applicazione dei precetti del Concilio Vaticano II in merito al nuovo rapporto tra spazio e liturgia. La problematicità della chiesa assiale longitudinale è stata riconosciuta già dallo stesso Schwarz: «Qui manca lo sguardo da occhio a occhio, qui nessuno guarda l'altro, tutti guardano avanti». Ruotare la celebrazione della Messa orientandola verso l'assemblea, non è stato sufficiente a superare quell'idea di spazio che vedeva una chiesa suddivisa in settore scenico ed in platea. Se sono le azioni liturgiche a costituire veramente il centro dello spazio, la preghiera della comunità non si rivolge al presidente. La celebrazione della liturgia diventa un agire in mezzo alla comunità, in uno spazio di

con preesistenze storiche, la logica generale del sistema tecnico-ingegneristico per le reti o la riproduzione del concetto tipologico per le case, lascia infinite porzioni di spazio attiguo al gioco del caso. Più che non luoghi parlerei di non progetti. Di progetti a bassa definizione, che non si occupano di tutti i risvolti della propria presenza nel mondo.

Il grado e gli strumenti per questo controllo, a scale diverse, di un progetto è il nucleo delle attenzioni progettuali portate dalla migliore tradizione degli anni Ottanta in Europa. Più che di risorse ha un alto costo di intelligenza e di lavoro, ma il grande nemico del progetto pensato come un paesaggio da trattare come un *unicum* composto da infinite differenze è soprattutto normativo. Il mondo ormai lavora per lotti, siano essi il sedime di una strada che la particella da edificare. Il progetto inclusivo deve prima digerire il sistema normativo e restituirlo come qualità pensata dal futuro paesaggio. Altro compito avviene quando gli interventi determinano un cambiamento di regole, quando hanno la possibilità di proporre una visione d'insieme che sia capace di stabilire nuovi modi di convivenza tra gli spazi esistenti. In entrambi i casi ciò che guida il progetto *tra le cose* ha natura analoga a ciò che guida il progetto *nelle cose*. Si tratta sempre di spazio. Il limite e la grandezza del Movimento Moderno è stato di presentarsi con un carattere di unitarietà tra progetto di architettura e progetto sociale.

In questa visione il superamento tra città e campagna presupponeva un supporto, un piano d'appoggio degli interventi pensato come un *giardino dell'Eden*, un ideale parco pubblico disegnato e curato in cui depositare sistemi abitativi anch'essi ideali. Un suolo libero perché liberato dalla proprietà privata, o per lo meno non segnato da essa. Di questa utopia, peraltro criticata in alcune occasioni ai CIAM da Oud, che operava nei contesti densi e storicizzati del territorio olandese, è arrivata a noi la derivata volgare che la speculazione ha realizzato. Il supporto, da giardino dell'Eden, è spesso solo il piano del lotto lasciato sgombro, ma tra lotto e lotto è rimasta, ben visibile, la proprietà con la relativa recinzione. Così il sogno è divenuto un incubo, uno spazio, spesso, a perdita d'occhio, del tutto impraticabile socialmente. È chiaro che dobbiamo ripartire dalla relazione pubblico privato. E, in più, usare l'apporto della quota privata per valorizzare reciprocamente la relazione.

---

azione che non si sviluppa come un cerchio, il cui centro attiri tutta l'attenzione su un sol punto: l'altare. È piuttosto un'ellisse, che possiede due fuochi ed un baricentro. La bipolarità comporta la perdita della staticità della fruizione a favore del movimento e del coinvolgimento dell'assemblea. Ne risulta uno spazio rettangolare schiacciato, trasversale, nettamente contrapposto allo sviluppo longitudinale dell'impianto basilicale e molto più vicino alla disposizione di una certa tipologia di moschee. Lo spazio è schiacciato tra due elementi naturali, la terra, con il giardino degli ulivi e l'acqua, con la fontana del fonte battesimale. La bipolarità ed il fronteggiarsi non è più solo quello degli elementi della liturgia, ma diventa il fronteggiarsi dell'albero e dell'acqua, ritorno simbolico ad una sacralità delle origini. Il progetto riprende le ricerche dei maestri del Movimento Moderno sul ritorno ad una religiosità legata alla Natura ed ai simboli della creazione e le cala in un processo di rinnovamento del legame forma-liturgia ormai codificato.

MG



Il tracciato dei limiti e le modalità di occupazione dell'attacco a terra di ogni insediamento divengono così materiale aggiuntivo, a costi modesti, per pensare quest'interfaccia mancante, una volta realizzata sempre con l'accoglienza delle botteghe o il distacco algido dei bugnati patrizi. Lo spazio pubblico è quindi, in prima battuta, il rapporto tra dimensioni (spesso date, poche volte progettate) del distacco tra le cose e modalità di offrirsi al contatto delle cose. *Visuale-tattile-di penetrazione*, i tre principali elementi di cui il *basement* (l'attacco a terra) deve occuparsi. L'attuale dibattito circa la necessità di maggiori quantità di verde in ogni luogo manifestano l'incapacità di ragionare secondo i criteri che ho esposto prima. Non è coprendolo di salsa che si migliora un piatto. Nessuno potrebbe pensare che piazza della Signoria o Place Vendôme sarebbero migliori con una colata di verde, ma analogamente, relazioni irrisolte dal punto di vista morfologico e d'uso possono solo essere sviate, aggirate da una ideologia simile. Lo spazio pubblico è eminentemente un problema di libertà. Il dispositivo, ogni volta diverso, che consenta comportamenti, e consapevolezza di essi, più aderenti possibili ad un libero posizionamento, anche solo psicologico, dell'individuo in esso. Quando parlo di individuo, penso sempre ad un soggetto consapevole di far parte di un gruppo riunito, o riunibile in quel luogo non da un principio preesistente (sociale, ideologico) ma dal luogo stesso e dalle sue caratteristiche. Una comunità effimera di individualisti socievoli. Alcune posizioni tendono a considerare maggiormente libero uno spazio volutamente caotico (difficile da ridurre ad un solo sguardo) o non definito (non direttivo nella struttura geometrica ordinativa), o volutamente antifunzionale (bello perché faticoso come una salita in montagna). Il ricordo che queste superficiali teorizzazioni olandesi ci suscitano sono il paragone tra la stanza arruffata del figlio sesantottino e la glaciale formalità borghese del salotto dei genitori. Un po' quello che si percepisce a Den Haag tra la Casa della Danza e l'attiguo Municipio. Ma questi sono problemi da trattare con lo psicanalista, non problemi urbani. Italo Calvino, nelle *Lezioni americane* scriveva



*Chiesa di Gesù Redentore:*  
vista dell'aula dall'ingresso.

che per descrivere il disordine occorre il massimo di precisione. Quindi l'unica indicazione possibile per uno spazio che svolga, con le dimensioni e le relazioni di volta in volta diverse, un ruolo di luogo pubblico è quella della definizione dei bordi, il suo essere controforma, il suo essere definito e definente. La precisione della sua definizione comporta il suo *essere-per*, la sua realtà sta nel mettere in relazione cose. Le cose hanno realtà se concorrono a far esistere il sistema che le mette in relazione. Nessuna preesistenza ideologica, formale, nessun a priori significativo. Il significato discende dall'uso consapevole. Se sarà *piazza* lo diventerà solo se chi la pratica la ricorderà come tale. Altrimenti resterà un invaso più largo.

### *Limiti*

Nasce così l'idea che il compito principale del progetto di paesaggio sia quello di costruire sequenze. Di stabilire cioè limiti alla dimensione-forma dello spazio pubblico. Ripeto: senza nessun a priori. La legittimità delle sequenze sarà la constatazione d'uso di queste variazioni. Starà nella riconoscibilità, nella capacità di orientamento, nella facilità di percorso e di sosta, ma soprattutto nella capacità di stabilire un nesso conoscitivo tra il prima e il dopo la trasformazione nella percezione degli abitanti. Lavorare per sequenze e per variazioni motivate comporta la presa in esame dell'intero registro di preesistenze, la loro classificazione arbitraria secondo sistemi di valore, la loro messa in relazione, distinzione, o demolizione. La costruzione di sequenze e di variazioni motivate costituisce un giudizio culturale sulla porzione di mondo da trasformare con il progetto. Un secondo elemento del lavoro per sequenze rimanda alla necessità di stabilire un massimo possibile - in un determinato luogo e programma - alla dimensione di progetti unitari. Di atti trasformativi che possano essere controllati con un solo progetto di architettura. Si tratta di riconoscere, caso per caso, il limite di sopportabilità del paesaggio alla figurazione prodotta da una sola operazione, persona, gruppo. Dal piano



pensato come corografia di zone quantitative (*zoning*) al piano interamente disegnato da un gruppo, credo sia il caso di operare una scelta che individui aree-progetto i cui limiti siano certi per poter affidare alla progettazione architettonica la definizione dello spazio urbano e la ricaduta come paesaggio antropizzato. In un progetto a grande dimensione questa attenzione alla suddivisione del territorio preesistente in figure, in parti sufficientemente omogenee e motivatamente delimitate, capaci di accogliere un progetto unitario, risiede l'inizio di una progettazione consapevole.

### *Forma maggiore*

Con una tecnica analoga a ciò che definisce lo spazio tra le cose, procedo nel lavoro di formalizzazione di ciò che contiene spazio dentro di sé. La mia generazione si è trovata orfana della grande tradizione funzionalista ma, soprattutto, dove l'ha ricercata ha dimenticato di leggere bene quello che Le Corbusier raccontava di tecnica e funzione in *Vers une architecture*, in cui l'autore allertava a non credere che ciò che è necessario sia anche sufficiente. Il combustibile moderno ipostatizzato nella funzione presuppone un motore che ha una logica. La sua costruzione segue percorsi molto più complessi della corrispondenza tra la mano e il suo calco nella sabbia. La tradizione interrotta del funzionalismo si è intrecciata con l'interesse per la storia e la progressiva sovravalutazione del concetto di tipo, anch'esso presente nel dibattito dei primi Werkbund. Tra tipo e funzione si è giocata una battaglia, apparentemente, senza prigionieri. È sempre il lavoro di Le Corbusier, erroneamente considerato padre del funzionalismo, che ci fa apparire invece necessario lavorare sul concetto di tipo. Lavorare su una struttura formale tridimensionale ereditata dall'uso e dalla costruzione consolidata, prendendola come un mattone con cui comporre una costruzione più complessa, fino alla sua trasfigurazione in un sistema nuovo, ancorché prodotto da elementi preesistenti.

Se la guida, molto indiretta, di questo processo può essere considerata la funzione, i materiali che la soddisfano derivano da forme pregresse di architettura lavorate in infinite permutazioni. Possiamo dire che tutte le ville del periodo purista siano combinazioni sempre più complesse del tipo originario della casa Citroen, derivata dallo spazio del caffè parigino compreso tra i due muri del parcellario urbano. In definitiva ciò che produce l'invenzione ha radici profonde, necessità contemporanee, ciò che le coniuga è un'idea di spazio che non si esaurisce nell'una o nelle altre. Il filo conduttore di questa ricerca, che accomuna il Mies berlinese e Le Corbusier purista, così lontani formalmente, risiede nell'idea che per l'abitare necessiti la costruzione di un microcosmo. Un paesaggio artificiale formalizzato non sulle necessità (funzione) del vivere, ma sulla capacità di farlo in un ambiente tecnicamente, prestazionalmente e, soprattutto percettivamente, capace di ricollocare gli usi borghesi consolidati in una corografia liberata dalla costruzione. Forse è per questo motivo, il sogno di una liberazione dalla materia, che nell'importantissimo testo *La tettonica in architettura* Frampton trovi difficile la collocazione di Le Corbusier. Costruire l'immateriale per vivere oltre il dominio di natura. Gravità, peso, protezione agli agenti atmosferici, sono risolti dai caratteri spaziali, luminosi e materici del

*Chiesa di Gesù Redentore:*  
vista dall'aula verso il giardino,  
fonte battesimale.

nuovo microcosmo. E, se in Le Corbusier, permane una rigorosa distinzione morfologica tra edificio e natura, in Mies, nelle sue ville realizzate o non costruite, la distinzione quasi scompare fino a rendere leggibile nel risultato l'invito agostiniano a considerare la vita umana (e le opere derivate) come il perfezionamento del Creato. Oltre i valori, la durata architettonica si fonda forse in una persistenza di alcuni, immotivati e irraggiungibili desideri. Architettura non come la testimonianza di una civilizzazione (ciò che proponeva Mies) ma architettura come formalizzazione del perdurare di un desiderio che una civilizzazione ha suscitato.

La bella definizione di Prospero nella Tempesta, «siamo fatti della cosa di cui sono fatti i sogni», o la citazione di Dante in Persico, «architettura, sostanza di cose sperate», rimandano ad un valore della vita e ad un desiderio di completezza di cui l'architettura interpreta il perdurare, dandone una configurazione che sfida il tempo. Il concetto di microcosmo sta alla base dei miei progetti. Ovviamente una scuola o un sistema di *housing* lo declinano diversamente, lo spazio del lavoro o una chiesa sono ancora altro. Li accomuna, a diversità di programmi, superfici, dimensioni, l'idea che pensiamo uno spazio in termini contemporanei, come ipotesi di condizione del miglior benessere psicologico per chi lo vive. La migliore disposizione d'uso elimina gli attriti e, come ha icasticamente sentenziato Ando, ci fa pensare ad altro. Questo il senso elementare del concetto di libertà, o di liberazione, che l'architettura può produrre. La forma maggiore, il quadro generale che sta alla base della produzione del microcosmo, l'idea di spazio contemporaneo che guida lo sviluppo del progetto è, da subito, indirizzata dall'uso che di questo spazio abitato si farà. Tra forma maggiore e uso si stabilisce un secondo concetto, l'accoglienza, quel modo di predisporre la forma maggiore a ricevere una determinata attività. Tra forma e declinazioni d'uso resta una distanza, incolmabile, come quella che separa i sogni dalla vita.

La vita finisce, i sogni continuano.

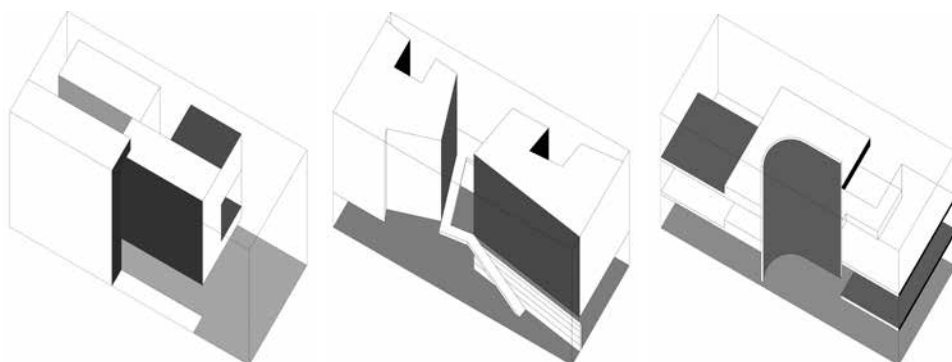




## Tre progetti per lo stesso vuoto

**Mariateresa Giammetti**

Tempo fa mi si è presentata l'occasione di curare per tre committenti diversi altrettanti progetti da realizzare in luoghi praticamente identici: mi si proponeva di declinare con gli stessi dati di partenza tre architetture differenti. Dovermi confrontare quasi contemporaneamente con lo stesso tema, nello stesso luogo, ma con tre committenti diversi, mi ha costretto a ragionare su similitudini e differenze tra le tre architetture. In questo scritto ho cercato di descrivere come scelte, ragionamenti, ripensamenti hanno condotto alla definizione dei tre temi progettuali. La descrizione dell'architettura oltre a raccontare lo spazio è volta ad esplicitare il metodo progettuale utilizzato per concepirlo e costruirlo. Le aree di progetto si trovano in un ex insediamento industriale alla periferia di Napoli, un complesso di dieci capannoni disposti a schiera, costruiti con elementi prefabbricati in calcestruzzo armato precompresso. La committenza chiedeva di trasformare le ex strutture industriali, da opifici in edifici per uffici, con piccole aree destinate a magazzino o a laboratorio. I tre spazi si presentavano come grandi aule vuote, di 24 m di lunghezza, 10 m di larghezza ed altrettanti metri di altezza, scandite dal ritmo delle travi precomprese della copertura a falde separate da lucernai. Le fenditure in copertura tagliavano i due spioventi in fasce parallele e dalle quali pioveva una luce zenitale, indiretta, che illuminava dall'alto questi grandi vuoti con una luce bianca, senza ombre, che rendeva ancora più astratto





Nella prima pagina:  
schemi compositivi dei tre progetti.

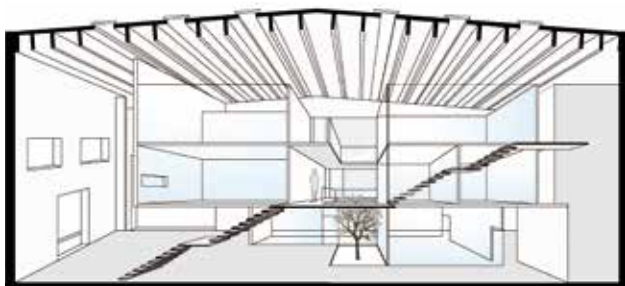
Nella pagina precedente:  
viste interne del Progetto N.1

In questa pagina:  
Progetto N.1, pianta del piano terra  
e sezione sulla scala;

l'asettico parallelepipedo bianco dello spazio interno ed enfatizzava lo slancio verso l'alto dell'aula. In ogni struttura non c'era altra fonte di luce oltre i lucernai, se non le quattro finestre e la porta d'ingresso, aperte sul prospetto principale, corrispondente ad uno dei due lati corti. Il prospetto con le bucaure non potevano essere trasformati, per la restante parte le superfici erano tutte cieche ed anch'esse non modificabili, dato l'impianto tipologico a schiera. Il programma si presentava quindi come una ricerca tutta sullo spazio interno, un dentro decontestualizzato, in cui le uniche relazioni con il contesto erano date dai vincoli imposti dalla geometria dello spazio e soprattutto dalla qualità e dalla quantità della luce proveniente dall'alto. Il lavoro si presentava come la costruzione di una nuova macchina da abitare in una grande aula vuota illuminata prevalentemente da una luce bianca e senza ombre, uno spazio nello spazio, da declinare in tre modalità differenti. Il contributo della committenza ed il lavoro sulla funzione sono hanno svolto un ruolo centrale nel tentativo di evitare di trasformare le tre occasioni di progetto in meri esercizi compositivi di variazione sul tema. Ciascun programma funzionale si lega ad un tema compositivo, così da renderlo espressione dell'idea dello spazio di lavoro che ciascun committente avrebbe voluto per se.

#### *Progetto N.1*

Tra le richieste della committenza era quella di ottenere uno spazio di grande impatto che mettesse ben in evidenza il lavoro dell'azienda. Si chiedeva inoltre di tenere separati gli spazi dell'accoglienza

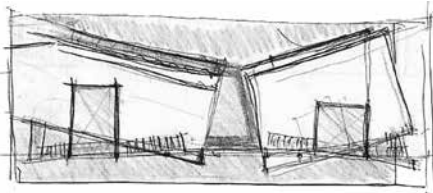
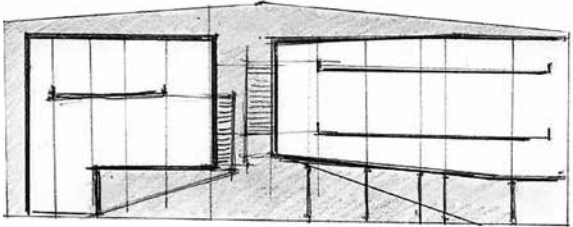
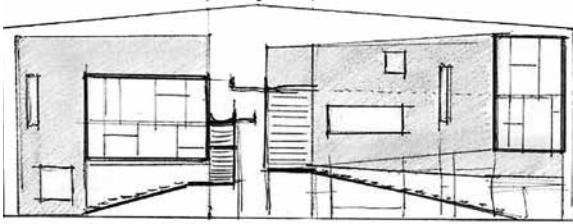




del pubblico da quelli operativi, che pur conservando altrettanto carattere di rappresentatività, dovevano essere ben filtrati e distinti dai primi. L'articolazione del programma funzionale ha comportato la necessità di sviluppare la struttura su due livelli oltre il piano terra. Contrariamente alle altre due strutture, in questo caso si presentava l'opportunità di prendere luce anche da una terza apertura, posizionata su uno dei due lati lunghi. La necessità di far filtrare la luce zenitale, diffusa attraverso tutti i livelli, e di sfruttare quanto più possibile le aperture puntuali delle finestre ha suggerito la possibilità di staccare il nuovo allestimento dalle pareti perimetrali, così da diffondere la luce proveniente dalle finestre e dai lucernai su una superficie più ampia. Inoltre nei solai sono state aperte delle chiostrine che permettono alla luce proveniente dalla copertura di arrivare fino al piano terra. Lo studio della funzione e della qualità della luce hanno spinto a lavorare sul tema dello spazio nello spazio ed a ragionare sulla possibilità di distinguere tra il contenitore ed il contenuto, così da rendere l'involucro distintamente visibile. Il nuovo intervento si stacca dal *contenitore* lasciando due vuoti lungo i lati lunghi, che ospitano da un lato una scala e dall'altro un piccolo patio. Man mano che dai muri perimetrali ci si sposta verso il centro, il vuoto che lascia leggere la spazialità dell'involucro penetra tra le stanze, separandole per dare spazio ai percorsi o per lasciare passare la luce attraverso le vanelle. La sezione è lo strumento per misurare il rapporto tra le stanze ed i vuoti e per costruire il sistema dei percorsi e degli affacci. Il vuoto che lega tra loro il sistema delle stanze, subisce un salto di scala nella grande *hall* di ingresso a tripla altezza e si comprime nello spazio schiacciato della zona espositiva sulla quale sembrano sospesi i volumi delle stanze dei piani superiori. I due vuoti della *hall* e della sala espositiva hanno la funzione di tradurre in spazio quell'idea di rappresentatività richiesta dalla committenza, inoltre, la grande parete sospesa che delinea lo spazio della *hall*, lascia percepire la scala del volume originario dell'opificio. Dalla *hall* la scala, conduce ai piani superiori, dove il vuoto *tra* i volumi sospesi sfalsa di quota le stanze, i cui volumi isolati si aprono in alcuni punti con superfici vetrate, mostrando a loro volta il proprio *dentro*. Gli sfalsamenti e le vetrate permettono di vedere oltre lo spazio di ogni stanza e interpretano il tema della profondità, che permette di inquadrare l'architettura attraverso una molteplicità di scorci e di moltiplicare lo spazio interno. Il sistema di vuoti compone le stanze in una sorta di volume aperto, che ha perso la pelle, mostrando così il suo dentro. La struttura che regge le stanze si compone di una doppia maglia di pilastri in acciaio allineati in campate la cui dimensione corrisponde alla misura della sezione trasversale delle stanze, che forma una battuta di tre file di pilastri su cui vengono impostati i solai ad altezze differenti in funzione della posizione della stanza nello spazio. La struttura è visibile parzialmente al piano terra, dove i pilastri filiformi si contrappongono al grosso volume degli ambienti ai piani superiori.

### *Progetto N.2*

Il programma funzionale prevedeva la distinzione dell'allestimento in due unità indipendenti, per le quali anche l'accesso potesse avvenire in autonomia. Tra le richieste della committenza c'era inoltre quella di avere un piano terra quasi completamente libero ad eccezione di alcuni



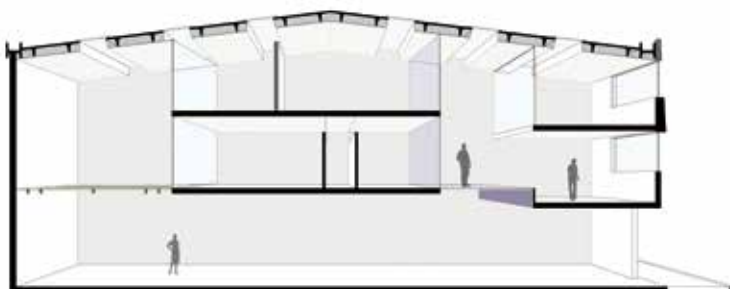
ripiani a supporto delle attività di laboratorio. Questi presupposti hanno portato ad articolare lo spazio attraverso due volumi, disposti secondo giaciture distinte. I due volumi, le cui sagome si distinguono nettamente oltre che tra di loro, anche rispetto all'involucro della struttura industriale preesistente, si fronteggiano come due edifici diversi separati da una piazza, rappresentata dallo spazio a tutta altezza in cui trovano posto le passerelle di accesso ai piani. L'idea è di riprendere il carattere di alcuni spazi urbani in cui il rapporto tra la sezione della strada e la scala degli edifici è a tutto vantaggio di questi ultimi, per cui le corti, con la loro profondità, riescono a dilatare lo spazio costretto delle strade, che ripiegano su se stesse, non offrendo mai una percezione completa e diretta dello spazio urbano, ma una sequenza di scorci e nuove direzioni. La lettura di questo articolato sistema di rapporti fornisce al progetto gli strumenti per organizzare lo spazio in due volumi che si fronteggiano come due edifici separati da una corte, attraverso cui passano i percorsi di accesso e distribuzione e quelli di collegamento verticale. Nei due volumi, l'apertura di vanelle permette il passaggio della luce dalla copertura al piano terra, dove la presenza di una parete in lamiera acidata, distingue nettamente il percorso di accesso dal laboratorio. Nel volume posteriore la vanella del piano superiore è chiusa da una lastra in vetro, che consente il passaggio della luce, ma allo stesso tempo permette di non perdere superficie utile per il secondo edificio, più piccolo di quello anteriore. Lo studio della sezione longitudinale ha permesso di controllare il rapporto tra volumi, involucro e corte, staccando i volumi e misurando lo spazio della corte. Le sezioni trasversali individuano i passaggi strade, che staccando i volumi dalle pareti laterali, permettendo di portare la luce ed aria nei volumi e di lasciarne percepire i due corpi come autonomi nello spazio cavo dell'opificio. In pianta, la traslazione e la rotazione dei due volumi disegna la geometria della corte ed informa la direzione della passerella di collegamento. La struttura si discosta dalle pareti lunghe dell'opificio di tanto quanto è necessario per ospitare i percorsi laterali. La scelta di disporre i pilastri in questa posizione nasce dall'idea di voler realizzare una struttura composta da una sola campata, così da liberare lo spazio da elementi strutturali sia ai piani superiori che al piano terra, dove è posizionata l'officina. Le battute di pilastri sono lasciate a vista, scandendo ritmicamente i percorsi longitudinali.

### *Progetto N.3*

La richiesta della committenza di aumentare quanto più è possibile la superficie utile ha strutturato un tema compositivo che si fonda sull'idea di saturare lo spazio dell'opificio, non lasciando leggere la differenza tra contenitore e contenuto, come nel caso delle altre due strutture, ma al contrario, costruire uno spazio *tutto dentro*, che si lasciasse leggere solo per parti, mano a mano che ci si muove al suo interno. Nei casi precedenti il nuovo intervento denuncia la sua autonomia discostandosi dalla struttura esistente, manifestandosi attraverso spazi autonomi che presentano una finitezza volumetrica e talvolta veri e propri prospetti interni. In questo progetto il guscio dell'intervento coincide con le pareti dell'opificio, mentre il nuovo

Progetto N.3:  
vista dall'ingresso verso la scala,  
pianta primo piano e  
sezione longitudinale.

allestimento si configura come il suo *ventre*: un insieme concatenato di spazi, disposti su piani posti ad altezze differenti, sorretti da una maglia di pilastri posizionata a ridosso delle pareti dell'opificio. La differenza tra le quote di imposta dei solai nasce dalla necessità di controllare l'altezza degli ambienti all'intradosso del punto più basso della copertura a falde. Mantenere una quota di imposta unica per ciascuno dei due piani avrebbe comportato un'altezza troppo ridotta degli spazi immediatamente a ridosso dei lati corti della fabbrica. Lo studio delle sezioni longitudinali ha suggerito la possibilità di lavorare su tre quote, alzando i solai nella parte centrale, in corrispondenza del colmo della copertura, rispetto ai laterali impostati ad una quota minore. Chiostrine e piani di calpestio in vetro intervallano la sequenza di spazi posti a quote differenti. Lo spazio che si ottiene è quello di un incastro di ambienti, che pur presentandosi senza soluzione di continuità, restituiscono una spazialità interna fatta di scorci e di ambiti, in un processo di costruzione dello spazio interno che non si dà tutto e subito all'osservatore, ma vuole essere scoperto ed abitato mano a mano che lo si percorre.





## Progetti aperti

### una strategia architettonica

**Antonello Monaco**

La mia prima presa di posizione nel mondo dell'architettura è avvenuta con la conoscenza del progetto di Franco Purini e Laura Thermes per il complesso di abitazioni popolari a Napoli-Marianella; conoscenza di prima mano, derivata dalla frequentazione del loro studio, in cui sono entrato prima ancora di laurearmi, nel 1983, per elaborare i disegni della pubblicazione del progetto su Casabella.<sup>1</sup> Su questo progetto ho scritto il mio primo testo di architettura, rimasto inedito.<sup>2</sup> Dalla conoscenza di questo progetto e da una personale elaborazione interpretativa prodotta in quel testo ne è derivata una visione dell'architettura che mi ha accompagnato negli studi e nei progetti successivi, realizzati soprattutto in Spagna. In quel progetto o, meglio, nella soluzione definitiva elaborata dopo una sequenza di ipotesi organizzative dei volumi edilizi all'interno di un settore fortemente compromesso della periferia napoletana, ho visto il materializzarsi di un'idea strutturale dell'architettura, basata su un impianto astratto, fortemente connotato, che viene contaminato e interrotto dalla sua collocazione



contestuale e che, di conseguenza, denuncia una sua *apertura* a ipotetici sviluppi successivi, incardinati dalla punteggiata regolare delle torrette dei collegamenti verticali.<sup>3</sup> Una elaborazione sistematica di questa personale visione architettonica è avvenuta con l'elaborazione della tesi dottorale da me redatta presso l'Universidad Politécnica di Madrid<sup>4</sup> e, successivamente, con il libro *Architettura Aperta*<sup>5</sup> da essa derivato: due lavori che hanno trovato un appoggio decisivo, in particolare, nei testi di Umberto Eco<sup>6</sup>, Vittorio Gregotti<sup>7</sup>, Gianni Vattimo<sup>8</sup> e in un saggio di Rafael Moneo reperito fortuitamente sulla rivista del Colegio Oficial de Arquitectos di Madrid.<sup>9</sup> La redazione della tesi dottorale, prima ancora della sua *defensa* presso l'Università di Madrid ed in maniera del tutto casuale - e dunque in ragione di un'inesplicabile forza maggiore - mi ha ricondotto a Laura Thernes e Franco Purini ed avviato alla carriera dell'insegnamento universitario, un'attività ancora oggi profondamente nutrita da quella prima *interpretazione* e dagli studi ad essa conseguenti. Con ciò voglio affermare di ritenere fondamentale, per chi voglia inoltrarsi nel mondo dell'architettura, il fondare la propria opera su una singola idea e perseguirla con continuità, verificandola e sperimentandola in ogni occasione, per sviluppare su di essa il proprio lavoro e, direi, una propria visione del mondo. Questa sorta di ossessione che per me ha rappresentato il concetto di *apertura* mi ha portato, in tempi successivi, ad indagare sotto la stessa angolazione altri ambiti di studio e, di recente, ad organizzare nel libro *Progetto Aperto*<sup>10</sup>, all'interno di cinque categorie tematiche, un'ampia selezione di progetti elaborati negli anni, tutti riferiti al medesimo ambito concettuale. Questa stessa ossessione mi accompagna ancora oggi, avendo trovato con il tempo nuove angolazioni analitiche, che continuo a sperimentare sia in ambito progettuale che in quello didattico, perseguendo sempre una diretta consequenzialità nei diversi approfondimenti tematici.

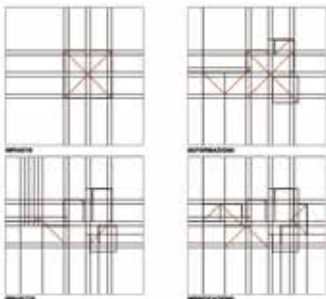
### *Tre case mediterranee*

Per chiarire cosa intendo per *apertura architettonica* è opportuno fare riferimento a tre progetti di casa mediterranea, elaborati in occasione degli *Incontri di Architettura Mediterranea* organizzati sull'isola d'Ischia a partire dall'anno 1993. Questi esperimenti evidenziano le modalità mediante cui un progetto di architettura, derivato dalla diretta interpretazione dei caratteri geo-morfologici del luogo, può acquisire le potenzialità di modificarsi nel tempo, per rispondere al mutare delle esigenze di vita dei suoi abitanti mediante la predisposizione di un impianto fondato su alcune regole strutturali, di supporto alla variazione delle altre componenti che ne definiscono la conformazione fisica. Ciò determina un progetto dotato di una connotazione *processuale* che non prevede configurazioni chiuse e definitive, ma che può modificarsi nel tempo, assorbendo all'interno del suo apparato strutturale cambiamenti, crescite e riduzioni, in funzione delle necessità variabili e imprevedibili di vita dei suoi abitanti. È nel Mediterraneo, infatti, luogo di un'ininterrotta accumulazione dei segni dell'abitare, che il concetto di *apertura* trova una straordinaria possibilità applicativa ed espressiva. A chiunque si addentri nel territorio mediterraneo non sarà difficile imbattersi in scenari che evidenziano il millenario processo modificativo del suo paesaggio naturale e costruito, fatto di

*Casa-patio a Capri (NA):*  
schemi compositivi.

*Casa-facciata a Procida (NA):*  
veduta del modello.

sovrapposizioni di segni, di stratificazioni di strutture, di addizioni, di aggiunte, di inclusioni, ma anche di sottrazioni, rimozioni e cancellazioni di ciò che già esiste e che ha superato indenne il passaggio dei secoli. I progetti di case elaborati per le isole partenopee di Capri, Ischia e Procida rispondono ad altrettante condizioni localizzative, caratteristiche dei tre luoghi su cui si insediano e propongono delle modalità di modificazione e di crescita dei loro apparati spaziali, in risposta al concetto di *apertura architettonica*. La *casa-patio* rappresenta una tipologia tipica del contesto mediterraneo che, proprio nell'isola di Capri, interpreta i caratteri di un luogo il cui centro abitato può essere letto come un patio, circoscritto dai rilievi di Monte Solaro e di Monte Tuoro, con al centro la celebre *piazzetta* e la vicina Certosa di San Giacomo, edificata intorno al chiostro a pianta quadrata. Il progetto è localizzato sulle pendici di Monte Tuoro, in una posizione panoramica che determina una deformazione del suo impianto centrale, per aprirlo alla visuale sottostante. Questa operazione produce il disvelamento del nucleo interno della casa: il patio sovrastato dal volume cubico con la copertura ad *impluvium*, intorno al quale sono disposti gli altri elementi dell'abitare, protesi con ampi piani vetrati sul vuoto sottostante. Il processo di articolazione dei volumi edilizi perimetrali comporta una loro aggregazione *aperta*, che può crescere nel tempo secondo differenti conformazioni, in un rapporto di diretta relazione strutturale con il patio centrale che assicura la congruenza aggregativa delle parti e la riconoscibilità formale dell'insieme. Il progetto per l'isola d'Ischia si sviluppa sulla tipologia della *casa-terrazza*, quale espressione di un luogo in declivio, in una isola di terra incessantemente modellata dalla mano dell'uomo, con i terrazzamenti che ne sagomano la conformazione fisica per ricavare gli spazi di vita e di lavoro. La casa è collocata sulle pendici del Montagnone, di rimpetto al bacino portuale, a cavallo del tracciato della funivia dismessa negli anni Sessanta. La struttura abitativa si scompone in due ambiti funzionali, ognuno con un proprio rapporto con il luogo e con una modalità di occupazione del suolo: il reparto notte è circoscritto da un muro che delimita la vista panoramica sottostante, costituendo una sorta di ingigantimento di un tratto di muro di contenimento del terreno; il reparto giorno è caratterizzato da una selva di pilastri che filtrano il panorama sul porto, in continuità con le alberature che rivestono la collina, e da una copertura inclinata che recupera il declivio del terreno, violato dalla intrusione





edilizia. Il differente modo di penetrare della luce nei due ambiti spaziali costituisce un'ulteriore aggettivazione che vincola la casa al luogo e alla sua condizione geografica. L'impianto edilizio si modifica nel tempo secondo due differenti modalità di crescita, solidali alla natura costruttiva degli elementi che conformano le parti della casa: la zona delimitata dal muro di contenimento può accrescersi mediante la reiterazione dello stesso sistema di modellazione del terreno alle differenti quote, o con il prolungamento del muro lungo la medesima quota; la zona occupata dalla fitta tessitura dei pilastri può estendersi mediante la loro moltiplicazione su nuove porzioni di terreno o su quote differenziate, il tutto secondo una modalità di colonizzazione del territorio progressiva e aperta. La facciata edilizia del porto di Marina Grande a Procida costituisce un'esemplificazione straordinaria del processo lento e minuzioso di modificazione che il tempo produce sull'architettura. L'ampia varietà delle articolazioni spaziali che presenta, ancora oggi in continua evoluzione, trova la propria unitarietà nella continuità del piano di facciata e nella tipologia edilizia a schiera delle case, pur con le peculiarità che questo specifico caso localizzato comporta. Il progetto d'intervento su un settore di questa facciata si confronta con questo processo modificativo, instaurando con esso un rapporto dialettico basato sull'imposizione di una regola dimensionale e proporzionale, su cui poggiare gli interventi parziali che si potranno produrre nel corso del tempo. Questo procedimento compositivo si risolve nello spessore del *veffio*, elemento tipico dell'architettura procidana quale originario ambito d'affaccio, adattato nel tempo ad accogliere gli elementi di servizio e le strutture temporanee, per liberare lo spazio interno retrostante, disponibile per le attività principali della casa. Questo progetto riassume il concetto della temporaneità dello spazio dell'abitare nell'area mediterranea, laddove qualunque conformazione edilizia è assoggettata ad un processo incessante e minuzioso di modificazione che ha sempre trovato un fattore di unitarietà nella chiarezza tipologica delle strutture edilizie e nell'utilizzo di tecniche costruttive e materiali, sapientemente sperimentato e codificato nel corso del tempo.

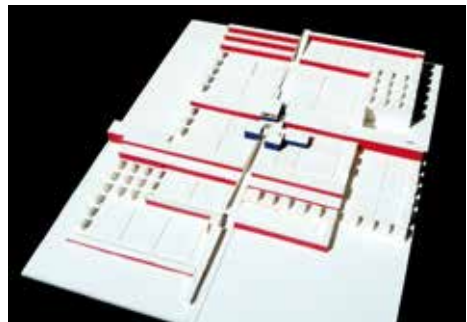
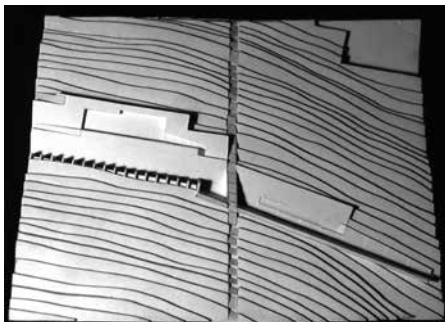
#### *Un cimitero a crescita illimitata*

Con il progetto del *Museo a crescita illimitata*, Le Corbusier ha sondato la possibilità di conformare una struttura edilizia che possa estendersi senza fine, ad occupare ipoteticamente l'intera superficie terrestre, per accogliere progressivamente i prodotti migliori dell'umanità nel corso della sua storia. Questa idea si collega alla visione cosmologica evocata dalla costruzione della Torre di Babele, adagiando sul piano orizzontale della superficie terrestre la tensione che la torre sviluppava in verticale per approssimarsi alla volta celeste. Il museo, quale struttura destinata ad accogliere e conservare le vestigia nobili della storia, rappresenta dunque un organismo che accompagna, con la sua crescita indefinita, il succedersi delle generazioni umane. Una modalità di crescita analoga si può applicare alla tipologia edilizia del cimitero: un organismo anch'esso destinato ad estendersi, per dare ricovero al sempre crescente numero di resti mortali dell'umanità che si succede nel tempo. Se le case dei vivi sono ri-occupate dalle nuove generazioni che prendono il posto delle vecchie, producendo

Casa-terrazza a Ischia (NA):  
veduta del modello.

Un cimitero a crescita illimitata,  
Morano Calabro (CS).

i cambiamenti che questi passaggi temporali comportano con un comunque ridotto ricorso a necessità estensive, le case dei morti, in quanto abitazioni perenni, prevedono che ogni uomo abbia per sempre il suo ricovero, destinando dunque la struttura cimiteriale a crescere in estensione in una misura teoricamente infinita. Il cimitero di Morano Calabro è un recinto chiuso, collocato su un declivio di terreno esterno al centro abitato. Il progetto, elaborato a seguito di un concorso, prevede la sua ristrutturazione interna ed il suo ampliamento verso l'esterno, secondo due differenti modalità d'intervento. Con la fase di ristrutturazione interna del cimitero, si stabilisce una gerarchia di elementi che servono da spina dorsale della successiva fase di ampliamento esterno. A tale riguardo, il nocciolo dei volumi centrali, costituito dalla cappella e dagli ambienti di servizio, si prolunga nelle quattro direzioni a sostenere la successiva crescita dell'impianto oltre i limiti del recinto attuale. Ciò è volto a colonizzare nuove estensioni del territorio circostante, modellandole mediante piani terrazzati consolidati dai muri dei colombari, dai campi di inumazione e dai settori a scacchiera delle cappelle, secondo un procedimento estensivo che può seguire direzioni differenti, adattandosi all'irregolarità morfologica del terreno circostante. Tale modalità di crescita non si basa dunque su uno schema astratto, ma si pone in diretta relazione con il luogo e con i suoi connotati specifici, secondo la medesima impostazione adottata per l'insediamento dell'Università della Calabria a Cosenza<sup>11</sup>, laddove l'asse portante del ponte centrale costituisce il supporto fisico e l'elemento di misurazione che regola e struttura la crescita dell'intero complesso edilizio, stabilendo una forte complementarità con la conformazione lineare della valle del Crati che unisce Cosenza a Rende, interclusa dai rilievi montuosi contrapposti della Sila e della catena paolana. Si può stabilire, dunque, una fondamentale differenza tra un progetto aperto *moderno*, come quello di Le Corbusier, ed uno *contemporaneo*, come quello di Gregotti: se il primo è avulso da qualunque riferimento ad una specifica connotazione localizzativa e, dunque, si propone come un modello astratto da qualunque rapporto contestuale, il secondo deriva da una specifica condizione localizzativa, di cui rilegge i caratteri spaziali per farli propri e restituirli come struttura del proprio impianto.



### *Arredo urbano per Roma e per Toledo*

L'arredo urbano costituisce un campo di sperimentazione progettuale fecondo di potenzialità riguardo il tema della apertura architettonica. Esso appartiene alla categoria degli interventi di durata limitata in quanto asserviti a funzioni singolari, destinati ad un utilizzo ridotto e costituiti da materiali leggeri, con una previsione di rapida usura e, dunque, di sostituzione delle parti o di smantellamento totale. Ciò comporta la loro netta contrapposizione agli ambiti spaziali che li accolgono, dotati di una diversa resistenza alla permanenza nel tempo.

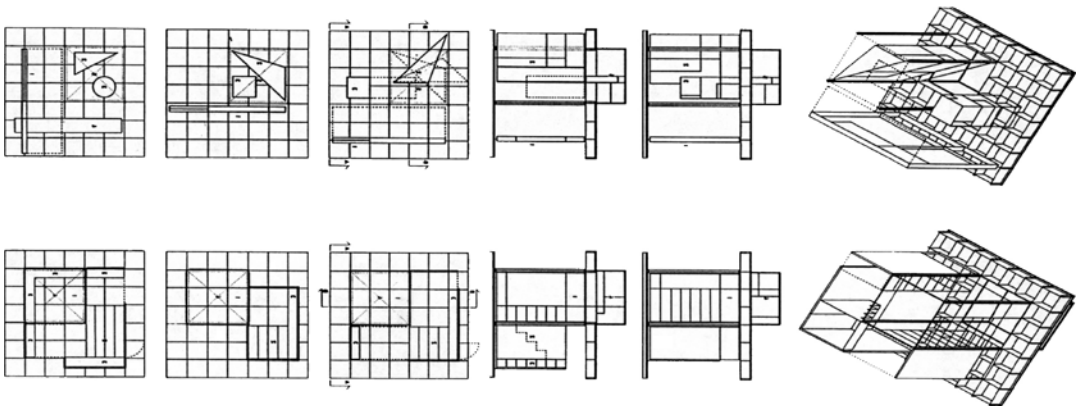
Due occasioni progettuali simili, per il centro storico di Roma e per il *conjunto monumental* di Toledo, in Spagna, hanno consentito di verificare come, proprio in luoghi tanto diversi e storicamente qualificati, gli elementi di arredo urbano possano costituire degli apparati spaziali estranei a qualunque logica contestualista, per la loro natura di oggetti globalizzati che rispondono a ragioni d'uso estranee a qualunque criterio di affinità formale con il contesto urbano in cui sono collocati. Anzi, è possibile affermare che proprio la contrapposizione formale con l'ambito spaziale che li accoglie costituisce un plus-valore che ne accresce la rilevanza qualitativa e la capacità comunicativa. Queste strutture incamerano in loro stesse una doppia natura: la natura stabile dovuta al loro ancoraggio al suolo, solidale alle percorrenze e alla conformazione degli spazi urbani su cui insistono, e la natura mobile derivata dalla rispondenza ad usi parziali e temporanei, spesso diversificati nelle diverse ore del giorno. In risposta a questa doppia connotazione, i progetti per Roma e Toledo sono strutturati su due diverse categorie di elementi: gli elementi fondati rispondono a condizioni di stabilità e permanenza, essendo costituiti da materiali solidi quali pietra e cemento, in continuità con il plateatico stradale, e dotati di una connotazione ibrida, per conformare cordoli, dislivelli, salti di quota, piani di seduta e basamenti di supporto ed ancoraggio degli elementi montati; questi ultimi costituiscono le strutture più propriamente funzionali, in quanto direttamente vincolate alla loro ragione d'uso, come cestini portarifiuti, panchine, segnali informativi, chioschi di vendita. Nello specifico dei progetti per le due città in oggetto, gli elementi fondati rafforzano il disegno dello spazio urbano e costituiscono il supporto fisico di quelli montati, che lo qualificano funzionalmente. I primi non acquisiscono un protagonismo visivo all'interno della città, mentre i secondi saranno dotati di una chiara riconoscibilità, in aderenza alla loro funzione specifica, e di una maggiore presenza comunicativa, tramite l'utilizzo di materiali leggeri e la possibilità di articolazioni meccaniche delle parti, per intercettare l'attenzione e facilitare la fruizione degli utenti. Il concetto di apertura trova, in questo caso, una singolare applicazione nelle possibili articolazioni degli elementi costituenti l'organismo spaziale, ma anche nella possibilità di una loro sostituzione, parziale o totale, in conseguenza della loro ridotta temporalità rispetto ad altri prodotti edilizi. Questa condizione di apertura ha dei riferimenti singolarmente evocativi nei progetti del Total Theater di Walter Gropius e del Teatro del Mondo di Aldo Rossi, due strutture che prevedono per il loro funzionamento dei meccanismi di articolazione delle parti o di delocalizzazione nello spazio. Nel progetto di Gropius ciò avviene mediante la predisposizione di meccanismi che

Arredo urbano per Toledo:  
abaco dei padiglioni di vendita.

consentono di modificare la sua conformazione fisica, pur rimanendo indifferenti a qualunque condizione localizzativa, secondo i dettati *moderni* già riferiti; nel progetto di Rossi è previsto un movimento dovuto allo spostamento del manufatto sulla laguna veneta che ne rende possibile differenti letture contestuali, secondo i già enunciati principi *contemporanei*.

### *Due torri mediterranee*

Tornando all'ambito mediterraneo, due episodi monumentali del passato, di ridotte dimensioni ma di notevole valore simbolico per i luoghi in cui sono collocati, quali il torrione di Forio e la torre di Sant'Angelo, sull'isola d'Ischia, rappresentano l'occasione per sondare le possibilità di esprimere, anche in rapporto al patrimonio storico, la capacità della apertura architettonica di porsi come lo strumento per una lettura processuale della realtà costruita. Le due torri riferiscono oggi di due diverse modalità di sopravvivenza nella memoria collettiva delle comunità locali: il torrione di Forio come una presenza solo fisica, in quanto resa invisibile da una sorta di assuefazione visiva che è conseguenza anche della scarsa rilevanza del suo utilizzo a *museo civico*; la torre di Sant'Angelo come una presenza virtuale, dovuta alla distruzione prodotta dai bombardamenti di fine Settecento che l'hanno ridotta in macerie, ancora visibili sulla sommità del promontorio contrapposto all'aggregato edilizio. In entrambi i casi si può parlare di assenze, per la mancanza di funzioni che consentano loro di acquisire significati nuovi, capaci di riportarle alla coscienza e alla conoscenza del tempo attuale. In questo contesto tematico, il progetto di architettura vuole riportare in primo piano le due torri, attuando su di esse due differenti procedure operative che, tuttavia, si riferiscono alla medesima idea di centralità che è tipica di questi manufatti rispetto al contesto in cui sono collocati e alla loro funzione storica di avamposti territoriali. L'apertura architettonica può operare, allora, anche come un espediente capace di recuperare i termini dell'evoluzione storica attraverso una rinnovata fruizione. In entrambi i casi analizzati viene riletta la funzione delle torri quali elementi dominanti di controllo del territorio circostante. Il progetto prevede la sovrapposizione sui due manufatti superstiti di nuove strutture che ne confermano la centralità e la proiezione verso l'esterno. Nel torrione di



Forio, in particolare, le tre costolature metalliche addossate al volume di pietra costituiscono gli elementi di consolidamento della sua immagine e l'espedito per consentire una nuova relazione visiva con il panorama circostante, garantendo anche l'accessibilità del piano di copertura. Per i resti della torre di Sant'Angelo, i reperti angolari adagiati a terra vengono ricomposti in termini figurati tramite una nuova struttura di quattro elementi in acciaio corten. Questi non sono chiusi a definire la volumetria originaria della torre, ma aperti verso i quattro punti cardinali, a conformare un sistema dinamico di osservazione del panorama circostante, servito dalla scala centrale che si inerpicava sul vuoto centrale dell'antica cisterna, per raggiungere differenti quote di osservazione.

#### *Innesamento della Scuola di Ingegneria Aerospaziale*

Il progetto per l'insediamento della SIA-Scuola di Ingegneria Aerospaziale a Roma, all'interno delle strutture edificate nei decenni passati per Centro di Ricerca San Marco, ha costituito l'occasione per sperimentare le modalità mediante cui il progetto di architettura possa porsi come uno strumento processuale per il recupero e la riorganizzazione di strutture esistenti in assenza di un programma generale predefinito, al cospetto di un insediamento costituito da elementi edilizi incongrui, addizionati nel tempo in maniera disorganica e in assenza di un disegno d'insieme unitario. Il progetto è costituito da un'infrastruttura lineare: un muro-portico tecnologico attrezzato, che si insinua nei diversi ambiti spaziali interni ed esterni agli edifici, articolando la propria conformazione fisica di base per ordinare e riorganizzare l'insieme spaziale esistente e adeguarlo ai nuovi usi. Questa struttura ha un carattere processuale per la possibilità di modificare la propria conformazione fisica in rapporto allo spazio in cui si colloca e alle funzioni cui deve assolvere. La prima fase d'intervento, programmata all'interno della palazzina Plasma, prevede l'introduzione della infrastruttura nello spazio centrale a tutta altezza dell'edificio, proponendo una sua riorganizzazione quale nuovo atrio polifunzionale della scuola, luogo di convergenza di percorrenze, informazioni ed attività, con inedite relazioni



Nella pagina precedente:  
torrione di Forio, fotomontaggio.

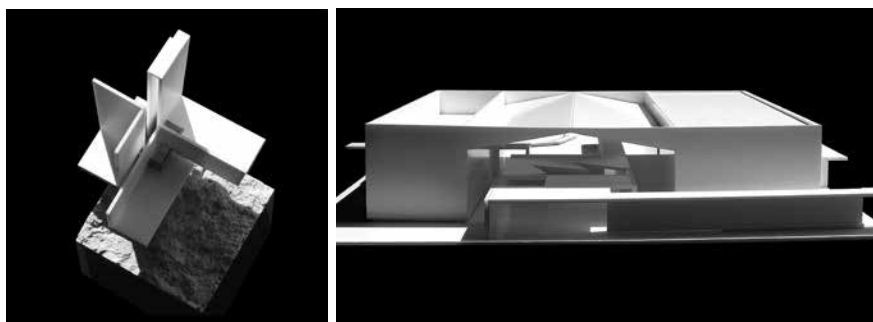
In questa pagina:  
Torre di Sant'Angelo: veduta del modello.

Scuola di Ingegneria Aerospaziale a Roma:  
veduta del modello.

di continuità con gli ambiti esterni all'edificio. Le fasi successive del progetto prevedono il progressivo prolungamento della infrastruttura attrezzata negli altri ambiti dell'insediamento, al fine di collegare in un sistema continuo i diversi episodi spaziali che conformano l'insieme edilizio. Questo procedimento compositivo ha i suoi antecedenti storici nelle strutture lineari che solcano e strutturano i paesaggi urbani ed extraurbani, quali acquedotti, muri e portici: elementi che costituiscono il supporto ordinatore non solamente della conformazione dello spazio esistente, ma anche delle future e imprevedibili organizzazioni fisiche e funzionali del territorio più vasto.

#### *Podio/tempio: un edificio moderno su sostruzioni archeologiche*

Dopo avere indagato con continuità le implicazioni e le possibili applicazioni del concetto di apertura architettonica, di recente sono approdato ad una sorta di revisione di tale concetto, in conseguenza del riconoscimento dell'insostituibile valore testuale che deve possedere un'opera architettonica per potersi definire tale. In effetti, il concetto di apertura può ingenerare un'ambiguità sulla permanenza dell'architettura quale testimonianza storica dotata di una chiara riconoscibilità formale. La modificazione, quale termine cui soggiace il concetto di apertura, sembra eludere tale aspirazione, alludendo ad un'architettura intesa quale apparato disponibile a conformazioni indefinite e, dunque, spesso inefficaci a rappresentare un'espressione stabile e duratura del tempo storico in cui si materializza. Detto in altri termini, il concetto di *apertura*, se svincolato da un'espressione formalmente - e spazialmente - rilevante, rischia di decadere in un artefatto di ridotto valore conformativo dello spazio di vita dell'uomo. Questo scenario è stato evocato da Rafael Moneo nel testo già citato<sup>12</sup>, laddove si riconosce alla Mezquita-Catedral di Cordoba un incontestabile valore per la capacità del suo impianto strutturale di adeguarsi nel corso dei secoli alle differenti esigenze che si sono manifestate, eppure di mantenere stabile la sua presenza architettonica come il dato formale incontrovertibile della sua storia. Il binomio *podio/tempio* costituisce il punto di arrivo di una chiarificazione che è



innanzitutto concettuale e che consente di sperimentare la possibilità di conformare dei progetti dotati, contemporaneamente, della doppia accezione cui si è fatto riferimento. La permanenza di una struttura di scala maggiore evocata dal tempio, che dialoga tramite la sua forma assoluta con i grandi eventi prodotti dall'umanità, si combina con la variabilità di una struttura di minore impatto conformativo, materializzata dal podio che, grazie al suo valore processuale, si confronta con la fugacità delle esigenze di minore rilevanza temporale, nonché con i dati parziali ed accidentali della morfologia contestuale. I due termini, come è evidente, sono antichi come la storia stessa dell'architettura e, come la storia dell'architettura sono sopravvissuti al passaggio dei secoli, degli stili e delle fasi costruttive, riproponendosi ogni volta uguali nei suoi postulati di base, eppure sempre nuovi nelle singole applicazioni spaziali. Dal Partenone di Atene, alla Neue National Gallery di Berlino, come in tanti altri esempi, la struttura superiore del tempio evoca una perfezione atemporale nelle forme e nelle proporzioni che si distacca dalla articolazione rotta del supporto basamentale che la sostiene e, per contrasto, la esalta. Il progetto per la sede della *Fundación Arquitectura Contemporánea*, a Cordoba, è strutturato su questi due elementi. L'area di progetto è collocata lungo il perimetro di un grande isolato del centro storico della città, in un settore della quinta edilizia occupato alla quota archeologica dai resti di un tracciato viario di età romana. Di fronte all'area di progetto è posto il podio gigantesco del tempio romano, su cui svettano ancora le colonne supersiti. Il progetto ingloba, nella sua duplice struttura podio/tempio, i significati storici del luogo e li restituisce in chiave contemporanea, includendovi il ruolo acquisito più di recente di porta d'accesso allo spazio interno dell'isolato. L'edificio si compone, dunque, di un podio basamentale, costituito da una successione parallela di navate che alternano ambiti aperti di passaggio verso l'interno ad altri vetrati e adibiti ad uffici. Il volume a tempio sovrastante, sorretto da una teoria di colonne giganti perimetrali, costituisce l'elemento monumentale di riferimento del contesto circostante, il segnale rappresentativo della nuova istituzione, nonché di supporto spaziale per le attività di maggiore rilevanza promosse della stessa istituzione. Nell'insieme, l'impianto propone i caratteri di un complesso edilizio capace di integrarsi, alla quota urbana, al taglio edilizio dell'isolato in cui si colloca, eppure di distaccarsene grazie alla rilevanza volumetrica del tempio, per istituire un dialogo forte con i monumenti storici della città.

### *Un epilogo.*

Il sistema *podio/tempio* attraversa la storia dell'architettura e si presenta all'attualità come un espediente capace di esprimere la duplice aspirazione ad una rispondenza *empatica* con l'ambito spaziale che accoglie l'opera e, al contempo, a trascenderlo nell'*astrazione* di un segno che vada oltre il decorso del tempo storico. In questo quadro, il *podio* costituisce un sistema vincolato al terreno, di cui raccoglie le accidentalità per ricondurle ad un piano orizzontale su cui elevare il volume astratto e assoluto del tempio. Il *podio* è un elemento contestuale che ingloba i sistemi degli accessi e di raccordo con l'intorno; è un elemento di mediazione

tra le parti, una struttura complessa ed articolata che unisce livelli, geometrie, direzionalità, elementi di natura differente. Il *podio* dialoga con la terra, con le sue textures, con le sue diverse nature, per ridurle ad una sintesi e ricondurle ad ipotetiche unità. La sua è, dunque, una funzione complementare ad altri soggetti. Su di esso si imprimono i segni del tempo, la storia vi deposita le sue tensioni, le sue aspettative, le sue promesse, le sue opere compensative. Il *tempio* si eleva in una astrazione solitaria, istituendo un dialogo a distanza con le geometrie assolute di altre emergenze. Non più forme rotte e disarticolate, non più apparati di mediazione tra geometrie complesse: il *tempio* è puro e senza compromessi. Il suo essere riferisce dei grandi segni impressi dall'uomo sulla superficie terrestre. E la sua presenza fisica, di fatto, è un monito e una promessa dai significati atemporali. Sul volume potente del *tempio*, o nel grande vuoto interno che esso custodisce e che quasi sempre riferisce di una dimensione cosmica, gli episodi parziali della vita quotidiana passano senza lasciare traccia. Il suo tempo non è quello scandito dal transito degli eventi storici, ma quello segnato da passaggi epocali. Quei passaggi che solo la grande architettura sa rappresentare in modi memorabili, attraverso la prepotenza temeraria dell'atto creativo.

<sup>1</sup> FRANCO PURINI E LAURA THERMES, *65 abitazioni a Napoli*, in «Casabella», sett. 1983, n. 494, pp. 2-11.

<sup>2</sup> Il testo ha per titolo *Architetture segnate: i disegni del tempo. Sull'isolato residenziale di Franco Purini e Laura Thernes a Napoli-Marianella* ed è stato scritto nel 1988.

<sup>3</sup> Altri progetti di Purini/Thernes hanno sviluppato, secondo una mia personale lettura, aspetti tematici relativi alla apertura architettonica; tra questi, la *Piazza nell'area dell'ex*

*panificio militare ad Ancona, il Parco urbano del porto Navile e della Manifattura Tabacchi a Bologna, la sistemazione dei ruderi del porto di Testaccio a Roma*, oltre alla *Università della Calabria a Cosenza*, con Vittorio Gregotti ed altri, di cui si dirà in seguito.

<sup>4</sup>La tesi dottorale, diretta dal prof. ANTÓN CAPITEL, si intitola *Arquitectura Abierta. De la transformación de la arquitectura a la arquitectura de la transformación* ed è stata presentata presso la Escuela Técnica Superior de Arqui-

tectura di Madrid, nel marzo del 2000.

<sup>5</sup>A. MONACO, *Architettura Aperta. Verso il progetto in trasformazione*, Kappa, Roma, 2004.

<sup>6</sup> UMBERTO ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

<sup>7</sup> Cfr.: *Architettura come modificazione*, in «Casabella», 1984, n. 498/9.

<sup>8</sup> GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano,

1983.

<sup>9</sup> RAFAEL MONEO, *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*, in «Arquitectura», 1985, n. 256, pp. 26-36.

<sup>10</sup> ANTONELLO MONACO, *Progetto Aperto. Cinque strategie di architettura*, Melfi, 2012.

<sup>11</sup> Progetto dell'Università della Calabria a Cosenza, di V. Gregotti, E. Battisti, P. Nicolini, F. Purini, B. Viganò, C. Rusconi Clerici, 1974.

<sup>12</sup> RAFAEL MONEO, *Op. cit.*, p.1.





...Esistere, resistere, insistere.....

## Ricerca e Progetto

**Marella Santangelo**

*«Progettare architettura vuole anche dire disegnare un posto dove, al tramonto, due amici seduti per terra si raccontano, adagio, le storie della loro vita»*

*Ettore Sottsass*

Chi divide la vita lavorativa tra ricerca accademica e ricerca sperimentale, è spesso costretto a dividere anche il suo immaginario tra reale e chimerico, e questo in architettura è particolarmente vero. L'immagine di Sottsass è tenera e struggente, in special modo perché una vita può non bastare a vedere realizzata anche una sola delle architetture che si sono progettate. In particolare in Italia, un Paese che non ha più alcuna cultura architettonica e sperimentale.

Eppure il titolo dato a questa riflessione vuole stigmatizzare proprio la volontà di affermare la propria esistenza lavorativa, la capacità di resistere a crisi economiche, a malaffare, a ingiustizie ed, infine, la perseveranza di chi ama profondamente questo lavoro e resiste strenuamente alle insidie di questo tempo e, per noi in particolare, di questa terra del sud. Progettare è chiarire, tirare fuori. Attraverso il progetto si riesce a mettere a fuoco e questo strumento porta con sé lo stupore di quanto via via si scopre; questo permette di capire il valore della teoria nello sperimentare progettuale, della *scrittura architettonica* come ricerca paziente.

Questo testo vuole provare a raccontare esperienze di progetto attraverso alcuni temi centrali del dibattito culturale e architettonico degli ultimi due decenni; come suggerisce il termine *manovra* scelto come traccia, questo vuol essere il racconto di una serie di *operazioni* e di *movimenti* finalizzati a configurare nuovi scenari attraverso l'architettura. Non è casuale che l'espressione «libertà di manovra», mutuata dalla marina militare, venga utilizzata come espressione di



Nella pagina precedente:  
Il progetto della Stazione di Melito e  
la sequenza dei nuovi spazi pubblici.

Stazione di Melito della linea Metro  
Campania Nord-est, viste interne

potenzialità di azione. I temi di ricerca di cui si tratta sono stati scelti per rappresentare altrettanti lavori elaborati negli ultimi anni di lavoro<sup>1</sup>: il ruolo e il senso delle infrastrutture nei nuovi paesaggi urbani, il recupero e il riutilizzo di un'architettura industriale di pregio, attraverso l'elaborazione di un piano attuativo, multiforme strumento di progetto; la costruzione di una casa unifamiliare interamente in legno tra gli ulivi abruzzesi. Il lavoro portato avanti nell'ultimo decennio ha avuto come focus la trasformazione dell'esistente, pur se la fortuna ha voluto che si potesse lavorare su molte questioni centrali della contemporaneità. L'idea del progetto della Stazione della Metropolitana Regionale di Melito<sup>2</sup> prende le mosse da una conoscenza approfondita del luogo e delle questioni legate allo sviluppo di questa parte del territorio campano, complessa e ferita da una lunga serie di azioni prive di un disegno unitario, che ne hanno bloccato o irrimediabilmente compromesso lo sviluppo. A lungo il progetto delle infrastrutture ha avuto un ruolo centrale nelle azioni del governo della Campania, che ha individuato nel sistema dei trasporti su ferro uno degli elementi chiave per riconnettere i centri urbani e per avviare processi di riqualificazione dei luoghi e di rispetto e attenzione all'ambiente. Il sito scelto per la realizzazione della Stazione è in una posizione centrale rispetto ad un territorio vasto, che da Melito si estende fino ai Comuni di Giugliano in Campania e Mugnano, e proprio la dimensione e la forma del lotto hanno suggerito di ampliare il ragionamento all'intorno facendo del *luogo stazione* il perno di una sequenza di nuovi spazi pubblici, aperti all'intero territorio immediatamente circostante. Anche la concezione architettonica dell'edificio Stazione muove dall'assunto della sua riconoscibilità in termini di forma e materiali, oltre che in termini di funzioni; queste ultime sono chiaramente individuate



e lo spazio, sia interno che esterno, si configura a partire da un'idea chiara e precisa del senso e del ruolo dell'architettura della mobilità. La luce, gli spazi ai diversi livelli, gli elementi percettivi e quelli per la comunicazione, gli spazi esterni verdi e i percorsi pedonali e ciclabili, le nuove funzioni commerciali e artigiane, sono alcuni degli elementi che concorrono a fare di questo il progetto di un nuovo luogo collettivo con al centro sia fisicamente che simbolicamente la nuova Stazione della Metropolitana di Melito.

Proprio l'infrastruttura negli ultimi anni ha disegnato sul suolo un reticolo fittissimo di strade di vario grado, di ferrovie urbane ed extra-urbane, di reti di impianti (fognari e di trasporto delle acque, elettriche, telefoniche e informatiche), tutti questi elementi trovano poi l'interfaccia con il territorio circostante in punti o nodi che rappresentano gli elementi distributivi ed in corrispondenza dei quali si determinano particolari condizioni insediative.

Naturalmente ciò avviene solo riconoscendo la rete infrastrutturale come una delle strutture portanti del territorio; le conurbazioni attuali trovano nelle infrastrutture vincoli in grado di definire in maniera esclusiva sia la disposizione al suolo, sia l'assetto volumetrico del costruito. Oggi c'è l'esigenza di rimodernare le infrastrutture che, come scrive Alberto Clementi, «sono destinate a svolgere un ruolo ancora più importante di quello già prefigurato dalla prima modernità, ben sintetizzato dalla metafora lecorbusiana delle reti che irrigano il territorio preordinandolo allo sviluppo. [...] Nella loro versione sia di beni fisici che virtuali, rappresentano la spina dorsale di quei beni comuni che sono sempre indispensabili per l'esercizio delle relazioni interindividuali e interculturali proprie dell'attuale *società delle reti*».

L'eterogeneità del territorio contemporaneo trova nel luogo sul quale sorgerà la nuova Stazione di Melito una condizione che si può definire paradigmatica. L'area è compresa in un insieme di aggregati residenziali, chiusi da recinzioni e cancelli, completamente introiettati e con minime relazioni con l'esterno; un esterno in cui non vi è alcun tipo di attrezzatura e servizi, non vi sono nei pressi scuole né attività commerciali, non vi è alcuno spazio qualificato, sono aree sottratte alla campagna in cui il privato ha *occupato* spesso abusivamente il territorio senza alcun intervento pubblico. A questo intervento è stato richiesto proprio di portare con sé quel valore aggiunto che comporta «la possibilità di influire a più livelli sui luoghi con cui le infrastrutture vengono a contatto, sia per quanto riguarda il controllo dell'impatto di cui sono portatrici, che la possibilità di dare risposte molteplici a territori o città che spesso solo da una loro presenza intelligente possono sperare di far derivare forme di riorganizzazione che piani o programmazioni non riescono più a garantire»<sup>3</sup>.

Dunque le relazioni fra l'oggetto, Stazione, e il paesaggio vanno oltre il limite fisico del costruito, per divenire relazioni ambientali; la scala dell'edificio stazione è una scala territoriale, il manufatto dialoga con spazi ed aree di grandi dimensioni; si ridisegna una parte di territorio, si riqualifica e si rinaturalizza il paesaggio. La conformazione topografica dell'area e il suo significato, hanno indirizzato fortemente le scelte compositive del progetto; in particolare la spiccata longitudinalità, che viene dalla morfologia dei lotti e che suggerisce forma e direzione ai

percorsi, ha disegnato una sorta di asse che soggiace a tutto il progetto, lungo il quale disporre una serie di luoghi, eventi, funzioni e situazioni diverse, e che richiama insistentemente il fascio di binari sotterraneo. Tale forte assialità modella finanche la forma dei volumi architettonici e l'organizzazione del parterre disposti secondo l'asse nord sud, e cioè secondo il percorso dei treni della metropolitana, quasi a volere essere plasmati dal loro stesso movimento.

Il ruolo del progetto così inteso si estende alla dimensione sociale, facendo delle relazioni l'elemento di forza, «dal vecchio spazio pubblico dobbiamo passare allo spazio relazionale. Uno spazio attivo più che rappresentativo [...] attraverso la creazione di spazi collettivi di relazione, convivenza e mixicità, favorendo effettivamente la miscela programmatica, sociale e funzionale»<sup>4</sup>. Attualmente i lavori della Stazione sono sospesi, è stato portato completamente a termine il piano banchina, sono stati montati anche ascensori e scale mobili, poi il cantiere è stato tombato per mancanza di fondi.

In un recente saggio scrive Pierluigi Nicolin: «l'appartenere della città, più dell'architettura, ai tempi della lunga durata è dovuto alle incredibili capacità della città di trasformarsi in continuazione rinnovando di volta in volta il senso della propria identità, secondo un principio di resilienza. Superando ogni disavventura la città della storia, con la testimonianza della sua lunga durata, mostra una capacità metamorfica di adattarsi ai cambiamenti unitamente alla capacità di conservare la propria identità e il proprio scopo fondamentale anche di fronte alle più drastiche modificazioni delle circostanze». Le città restano, dunque, il sistema resiliente per



eccellenza, dimostrando nel tempo grandi capacità di scomposizione e ricomposizione come si è potuto sperimentare direttamente nel progetto del Piano Urbanistico Attuativo dell'area dell'ex-Birreria Peroni<sup>5</sup> a Milano, nella fascia settentrionale di Napoli, un tema importante per la città contemporanea, un'esperienza appassionante.

L'edificazione del complesso industriale si è sviluppata lungo l'arco di quasi mezzo secolo, partendo dal nucleo originario del 1952 e proseguendo con aggiunte e modifiche fino agli anni Novanta. All'interno del recinto, la fabbrica, compone, in un insieme organico grandi presenze costruite, piccole strutture residenziali o di servizio, ampi spazi verdi ed aree per la viabilità interna e per i parcheggi. Già all'atto dell'insediamento l'impianto si propone come una sorta di micro-città moderna e produttiva con elementi architettonici di varia natura (impianti industriali, uffici, residenze per il personale), con una forte presenza dell'elemento naturale ed una precisa struttura degli spazi aperti. Nonostante le notevoli trasformazioni urbane avvenute nel corso di sessanta anni, il recinto chiuso della fabbrica ha conservato la sua spiccata identità che attualmente si confronta con una realtà urbana molto eterogenea e frammentata.

L'obiettivo principale del PUA è quello di generare, a partire dalla riqualificazione dell'area industriale, un processo di recupero che coinvolga l'intero quartiere e possa avere ripercussioni anche a scala extraurbana data la posizione di prossimità tra il quartiere e i paesi della fascia a nord di Napoli. D'altronde proprio nell'ambito urbano «inizia a manifestarsi una versione aggiornata del riciclo, che come in passato, spazia dai materiali ai fabbricati, all'ambito territoriale, e che mette a disposizione un enorme quantità di spazi utilizzabili, dei quali verificare l'adattabilità a nuovi usi e l'adeguatezza ambientale»<sup>6</sup>.

Il tema centrale nell'idea complessiva sottesa al Piano è quello della riconfigurazione del margine. Con il termine margine si vuole intendere, non tanto e non solo, il limite fisico, oggi uno spesso muro di tufo, quanto l'insieme degli elementi che mediano il rapporto tra un interno che oggi va a disvelarsi e un esterno che entra fortemente in gioco. Come ha detto Richard Sennet «per la realizzazione di una città aperta bisogna puntare alla creazione di confini ambigui tra le diverse parti della città, generando forme incomplete negli edifici e pianificando universi narrativi incompiuti».

Altro tema di progetto molto importante è quello degli ingressi, che naturalmente variano a seconda degli accessi alle diverse funzioni che vengono realizzate nei nuovi spazi; ingressi che sono gli elementi di mediazione fisica tra il dentro e fuori, che danno ai cittadini finalmente la possibilità di varcare quel limite sino ad oggi invalicabile al pari dei muri delle caserme o del carcere poco lontani. La Birreria non sarà più sinonimo dell'ennesimo recinto funzionale che disegna la periferia, ma un luogo in cui poter entrare e fermarsi da scoprire e rivalutare, fortemente in relazione con il quartiere e con il Vallone verde che si apre sul lato meridionale.

Il progetto di Piano si propone di tenere insieme le diverse funzioni in un intervento che sia capace di dialogare con il tessuto frammentato dell'immediato intorno senza perdere i caratteri di unitarietà e identificabilità del recinto. Il compito di raccordare le diverse parti e, al contempo,

non tradire la memoria storica del luogo si traduce in un progetto complesso che agisce sia in termini di conservazione dei manufatti industriali di carattere storico testimoniale, che di trasformazione dell'esistente attraverso interventi che vanno dalla manutenzione ordinaria alla demolizione e ricostruzione a parità di volume. Nella sua morfologia il progetto mantiene quasi del tutto inalterato lo skyline e la volumetria del vecchio stabilimento Peroni, rispettandone così l'identità e la memoria storica.

Un altro lavoro importante per raccontare questo percorso è il progetto di una casa *Speciale* unifamiliare; speciale per il luogo in cui è stata costruita, per il materiale e per il committente. Vi sono luoghi che evocano un passato apparentemente molto più lontano di quanto non sia nella realtà, i terrazzamenti di ulivi sulla terra chietina riportano indietro nel tempo e nello spazio; la possibilità di progettare in un brano di questa splendida terra è stata un'occasione davvero straordinaria. Costruire Casa C.<sup>7</sup> a S. Giuliano Teatino in Abruzzo, è stata una sfida importante giocata attorno a due elementi principali: la casa completamente in legno così come voluto dal committente e il brano di terreno ritagliato tra gli ulivi secolari, rigorosamente vincolati, posti sui terrazzamenti delle colline del chietino. Proprio dagli ulivi e dalle misure tra i filari, che costruiscono fisicamente il paesaggio, è stato definito il *piano di posa* della casa, la prima residenza ecologica completamente in legno della regione. Le scelte compositive sono molto chiare, l'area a disposizione è su un'unica quota, la volontà primaria è stata quella di circoscrivere lo spazio dell'abitare, in una figura elementare, il rettangolo, prodotta in un corpo unitario sormontato da un grande tetto a falde, che riporta ad un unico blocco costruito e restituisce l'unitarietà del disegno architettonico. È questo uno schema compositivo che richiama i manufatti agricoli, ma anche la primigenia capanna riparo dell'uomo, che viene arricchito dal grande muro giallo che delimita lo spazio intimo di pertinenza della casa, chiuso verso la strada provinciale e aperto verso il paesaggio circostante e verso gli ulivi che entrano nella



composizione. Lo spazio esterno e quello interno giocano in continui rimandi, l'esterno entra dentro con apparente prepotenza, con colori, odori, raggi di sole, cupe nubi di pioggia a venire, l'interno lo accoglie eppure conserva una sua forte dimensione di intimità, di riparo; gli spazi sono correlati tra loro attraverso la doppia altezza centrale, il legno naturale e neutro, colore senza colore della casa, pavimento, copertura, mura, tutto dello stesso materiale che non è sovrapposizione ma è essenza, è la *sincerità costruttiva* che solo la tradizione oggi ci permette. Si è detto che lavorare nell'ambito della sostenibilità in architettura sottintende modifiche nel modo di concepire e realizzare nuove opere, ma con questa esperienza si può affermare che talvolta fermarsi a riflettere sulla tradizione e sulle modalità costruttive ci consente di essere davvero moderni ed attenti tanto alle questioni proprie dell'architettura, quanto alle questioni del consumo e del dispendio delle materie prime e di energia, del ruolo dell'innovazione tecnologica nella protezione tout court del territorio e dell'ambiente antropizzato.

Questa entusiasmante esperienza di progetto ha avuto due cardini, uno il legno, l'altro la messa in opera. Il legno è il miglior materiale da costruzione sia per le sue indiscusse qualità biologiche ed ecologiche che per le caratteristiche fisico-tecniche. L'altro perno attorno a cui ha ruotato questo lavoro è quello della realizzazione, della messa in opera assai diversa da quella dell'architettura in muratura; mentre nelle prime fasi del progetto si lavora sulla configurazione dello spazio, interno ed esterno, sfruttando al meglio le potenzialità del legno, la costruzione appare come un momento stupefacente, quasi magico. In una sola settimana gli operai hanno montato la casa, collegato tutti gli impianti, data l'ultima mano di giallo al grande muro.

Il tempo della costruzione e il tempo di vita dell'architettura rendono concreto il progetto, come dice Paul Ricoeur: «si tratta di incrociare lo spazio e il tempo attraverso il *costruire* e il *raccontare*. [...] si potrà così ritrovare la dialettica della memoria e [...] come il mettere in racconto o proietti nel futuro il passato ricordato».

<sup>1</sup> I progetti sono elaborati da fgp studio s.r.l., di Paolo Giardiello, Nicola Flora, Marella Santangelo e Vincenzo Tenore.

<sup>2</sup> Stazione di Melito della linea Metro Campania Nord-est

e spazi correlati, fgp studio s.r.l., con O. Basso, G. Ciaccio, D. Rapuano, strutture Techno project, impianti Tecnosistem s.p.a., Committente Metro Campania Nord Est, progetto 2006-2010, realizzazione piano banchina 2010-2012.

<sup>3</sup> Alberto Ferlenga, 2012

<sup>4</sup> Manuel Gausa Navarro, 2012

<sup>5</sup> La Birreria, PUA area ex-Peroni in Napoli, fgp studio s.r.l., con O. Basso, strutture Filippo Cavuoto, impianti Gioacchino Forzano, com-

mittente MediaCom s.r.l., progetto 2006-2009, approvazione piano 2011.

<sup>6</sup> Ferlenga, Panzarella, 2012.

<sup>7</sup> Casa C in S.Giuliano Teatino, CH, fgp studio s.r.l., progetto 2006, realizzazione 2008.





## Dialogare con l'esistente

**Markus Scherer**

Sin dall'inizio della mia attività professionale ho affrontato i temi del recupero e della valorizzazione di edifici sotto vincolo. L'esperienza ventennale di progettista suggerisce che, soprattutto quando si opera in un contesto delicato quale quello dei manufatti di interesse storico, risolvere problemi legati ad una piena fruibilità e praticabilità degli oggetti, ma anche degli spazi aperti, non è sempre facile e spesso non è possibile andare oltre un certo *grado* di accessibilità. Gli interventi di restauro pongono infatti l'esigenza di protezione del manufatto in posizione prevalente su ogni altra regola. Il tema dell'accessibilità può dunque essere risolto anche solo parzialmente, e solo laddove è possibile, con l'ausilio di sistemi/servizi complementari e di difficile gestione (come l'impiego di veicoli speciali quali quelli impiegati a Castel Tirolo, arroccato su uno sperone roccioso e raggiungibile percorrendo una stretta e ripida stradina poco praticabile da mezzi privati). Ciò è maggiormente evidente per quei manufatti, come castelli e fortezze che, per loro natura, nascono come luoghi propriamente *inaccessibili*. La sfida del progettista è, in questi casi, lavorare per garantire una minima visitabilità, o un'accessibilità *vincolata*, attraverso scelte mirate, basate su criteri generali ben individuabili che rispettano sempre lo spirito del luogo e dialogano con l'esistente. L'atteggiamento nell'affrontare il tema del recupero e valorizzazione di edifici d'interesse storico dovrebbe sempre essere quello del rispetto dell'esistente documentato e dell'inserimento attento e rigoroso di nuovi elementi che, benché leggibili e identificabili nella loro veste di oggetti contemporanei e funzionali al nuovo utilizzo del bene, siano in grado di stabilire con questo un dialogo. Le nuove forme



Nella pagine precedente:  
Forte a Fortezza (BZ)

In questa pagina:  
viste dalla piazza dell'Abazia di  
Novacella (BZ).

devono essere contemporanee, con un loro proprio linguaggio, ma la scelta di come calibrare l'intervento, la sua dimensione formale e materiale deve essere in grado di stabilire con l'esistente un rapporto dialettico: maggiore è il dialogo tra l'esistente e il nuovo, nel rispetto reciproco, migliore sarà la riuscita dell'intervento di recupero. L'attività svolta in questo campo ha permesso di consolidare un principio che ispira il mio operato e che vede ogni progetto come un'occasione di crescita. Il miglior approccio alla progettazione è, per me, quello che prende tutto il tempo necessario per ricalibrare le scelte, anche al punto di sconvolgere totalmente i presupposti formulati inizialmente. Questo continuo divenire delle scelte si attua non solo all'interno di un singolo progetto ma anche, e soprattutto, nel percorso professionale che, attraverso un vero e proprio processo di sedimentazione consentito dal poter riversare e rielaborare nei progetti consecutivi le esperienze maturate strada facendo, costruisce man mano la qualità della costruzione. In questo quadro, si individuano tre ambiti di riflessione che mi hanno maggiormente interessato nella mia attività e che hanno guidato la mia ricerca sul *progetto di architettura*, portando a sviluppare un approccio professionale personale. Alcuni progetti che si presentano brevemente in seguito ben illustrano il percorso multidisciplinare ricco di esperienze e declinano il significato di fare architettura.

#### *Il binomio architettura e dialogo*

Questo binomio intende esplorare la capacità di misurare l'inserimento di elementi nuovi nell'esistente, sia in progetti di scala urbana che edilizia, attraverso la possibilità di un loro dialogo. Esemplicativi in tal senso i progetti di recupero di Castel Tirolo e del forte di Fortezza, dove gli elementi nuovi, inseriti nel contesto esistente, risultano chiaramente leggibili nella loro forma, ben si calano nel luogo e diventano parte dell'originario contesto.

#### *Architettura e processo*

Un altro concetto cardine è il lento divenire e stratificarsi del progetto di architettura che può complessificarsi sino a comprendere funzioni originariamente non richieste. Ciò è esemplificato



nel processo di realizzazione di alcuni nuovi interventi, quali ad esempio la cantina di Nals - Margreid a Nalles (Bolzano).

*Il tema della multidisciplinarietà come occasione di percorso*

Il concorrere in uno stesso lavoro di più temi progettuali anche a diverse scale consente ancor più il verificarsi del processo di stratificazione e complessificazione delle esperienze progettuali precedentemente descritto. È il caso ad esempio dei progetti che affrontano il tema del ridisegno dello spazio pubblico, aperto o del territorio urbano, Piazza S. Angelo a Novacella o il Piano di attuazione Palain ad Ora, o di quelli che affrontano il tema della progettazione integrale estesa all'arredo e all'allestimento di spazi interni, come nel progetto di recupero di un edificio vincolato a Bolzano, precedentemente destinato a struttura ricettiva e trasformato nella sede per uffici della compagnia FRI EL, degli allestimenti museali di Castel Tirolo e degli spazi espositivi destinati ad illustrare la storia della produzione vinicola nel progetto della Eisacktaler Kellerei a Chiusa. Di seguito si illustrano sinteticamente alcuni lavori realizzati, ritenuti più significativi per il tipo di approccio che è stato seguito con particolare riferimento ai temi della complessità progettuale e dei criteri di intervento per il recupero di edifici di interesse storico, nonché del perseguimento di una fruibilità allargata ad un'utenza più vasta e dell'accessibilità.

*Parco urbano "semirurali" a Bolzano, 2005/7*

L'area interessata dal progetto è una zona di espansione a sud della città, destinata negli anni Trenta a ospitare la comunità italiana dei lavoratori delle industrie che si stavano all'epoca insediando alla periferia di Bolzano. Per ricostruire un *habitat* insediativo che ricordasse agli abitanti provenienti da varie parti d'Italia le loro terre di origine, i lotti parcellizzati erano organizzati in gruppo di casette con quattro appartamenti ciascuno, dotati di orto, da cui la denominazione *semirurale*. Negli anni Settanta con il riordino urbanistico dell'area comprendente la realizzazione della nuova viabilità e lo spostamento della zona residenziale popolare più a nord, l'insediamento delle semirurali è stato demolito, mantenendo un'unica casa come memoria del luogo. Durante la fase di scavo per un canale di servizio sotterraneo sono stati riportati alla luce i resti di un piccolo chiostro appartenenti alla chiesa di S. Maria in Augia, di epoca romanica, distrutta da un'alluvione in epoca medievale. Il lotto a disposizione, destinato a parco, presentava una situazione critica caratterizzata dalla presenza simultanea di preesistenze molto disomogenee per epoca e funzione: conviveva in questo spazio un vuoto frutto della demolizione dell'espansione dei semirurali, con la sola casa rimasta a sua testimonianza, un intervento di edilizia economica e popolare degli anni 1990, un parcheggio sotterraneo con sopra già una parte di parco attrezzato con campo sportivo, alcuni pozzi idrici per l'acqua potabile, alcuni accessi al canale di servizio costruito negli anni Settanta e lo scavo archeologico della chiesa ritrovata posta a quattro metri sotto l'attuale livello stradale. Lo scavo archeologico e ancora maggiormente i pozzi idrici, per via delle disposizioni legate alla sorveglianza notturna e in parte anche diurna per i pozzi idrici, richiedeva una serie di

protezioni in forma di *area recintata*. La richiesta dell'amministrazione pertanto imponeva una recinzione di tutta l'area del parco con possibilità di chiusura notturna e recinzione dei pozzi all'interno dell'area. Per permettere la chiusura dell'area nelle ore serali è stato affrontato il tema progettuale del *luogo chiuso*, che viene interpretato dal progetto attorno al tema dell'*hortus conclusus* tanto interessante e affascinante quanto complesso da affrontare in una situazione fortemente compromessa quale quella che si presentava.

Le scelte progettuali si sono quindi ispirate al criterio di racchiudere l'area con un vero e proprio *muro* (ispirazione presa dall'idea delle recinzioni delle case semirurali, ma anche del convento riscoperto di s. Maria in Augia) che permettesse però, contraddittoriamente, introspezioni e generasse un movimento in grado di rievocare la storia del luogo. Questo elemento concettualmente continuo e che segue idealmente il perimetro della parcellizzazione delle semirurali, risulta anche funzionale a celare gli elementi tecnici già presenti in sito (le prese d'aria del parcheggio sotterraneo e gli accessi al canale di servizio). La sua articolazione lo porta quasi a sdoppiarsi e smaterializzarsi in alcuni punti come ad esempio in prossimità di piccole aree attrezzate per la sosta, ad aprirsi seppur temporaneamente in prossimità dei varchi di accesso al parco, a proteggere lo scavo archeologico evocando in parte l'involucro esterno della vecchia chiesa. La costruzione del muro al tempo stesso dialoga con il contesto e afferma la sua novità: per la sua realizzazione è stato scelto come materiale di costruzione il calcestruzzo faccia vista colorato attraverso l'impiego degli inerti di porfido presenti nella conca di Bolzano e miscelato con pigmenti color porfido. Il trattamento superficiale con la martellina esalta le vibrazioni di luce possibili e evidenzia l'inerte in porfido. Gli sfalsamenti che riprendono i vecchi assi delle parcellizzazioni del 1930 e i tagli costruiti nello sviluppo lineare e verticale del muro sottolineano la sua volontà di essere letto come nuovo elemento, in rapporto dialettico con quelli esistenti e con la storia del luogo. L'area attorno allo scavo archeologico, rialzata di circa 60 cm rispetto al piano originario del sedime della chiesa viene ridisegnata in pianta. Le parti mancanti dei muri storici perimetrali della chiesa, tramite l'utilizzo di una lama d'acciaio a



definizione del bordo, sono ridisegnate e rafforzate dal dislivello imposto dal progetto. L'area non è accessibile direttamente, ma attraverso un percorso sopraelevato dotato di pannelli esplicativi che permettono la lettura dei resti così come dell'impianto originario del complesso. La parte verso la strada, posta a una quota di quasi 4 m, sopra l'area dello scavo viene delimitata da un muro bifacciale in calcestruzzo colorato verso l'esterno e eseguito con blocchi di porfido verso il lato della chiesa. Questo elemento architettonico permette il superamento del forte dislivello formatosi attraverso i secoli e collega l'area archeologica tramite due rampe di scale col piano stradale. Il muro così realizzato, è tagliato da due fessure orizzontali che lo rendono in parte *sospeso* diventando elemento contemporaneo di ridisegno del lato sud e ovest della chiesa antica. Un teatro all'aperto ridefinisce il dislivello dello scavo archeologico con la quota del parco verso nord utilizzando lo scavo archeologico come *sfondo teatrale*. Sul crinale est sopra lo scavo sono state posizionate delle sdraio fisse che permettono la vista sull'area. Le aree dei pozzi idrici sono protette da strutture leggere in grigliato di legno alle quali si collegano delle strutture a pergola, rendendo così la dovuta recinzione un'attrazione e offrendo zone di svago ai visitatori. Una zona giochi per bambini piccoli e un campo attrezzato per i giovani completano l'offerta di questo parco urbano generando così un arricchimento per tutta l'area e trovando l'accettazione piena della popolazione qui residente.

#### *Nuova sede FRI EL in un edificio storico a Bolzano, 2006/8*

Anche nel caso di questo intervento lo studio della storia, delle tracce del luogo e delle preesistenze oltre a quelle dell'edificio stesso hanno permesso la stesura di un progetto contenente scelte importanti per la trasformazione della struttura esistente e l'inserimento di una nuova funzione all'interno di un corpo edilizio storico posto sotto vincolo delle belle arti ma già modificato fortemente nel corso della sua storia. Senza questi studi e analisi eseguite in precedenza non era pensabile proporre scelte di progetto e proposte di trasformazione condivisibili. Dal punto di vista storico si tratta di una porzione di edificio su lotto medioevale, situato dove un tempo sorgeva il palazzo vescovile. Dopo vari utilizzi, l'ultimo dei quali la destinazione ad albergo, nel 2005 è stato acquistato dalla società FRI-EL che ne voleva fare la loro sede per gli uffici amministrativi. Quasi tutti gli edifici del periodo medioevale su lotto gotico del centro di Bolzano hanno in comune un elemento caratteristico, un pozzo di luce centrale con grande abbaino sovrastante, che permetteva di rendere vivibili gli spazi più lontani dai fronti del lotto stesso. L'edificio in questione aveva subito nel corso del tempo alcune modifiche riguardanti l'impianto distributivo e con queste era stato perso anche l'elemento del pozzo di luce oltre all'abbaino. L'esistenza di questi elementi era certa, perchè si leggevano ancora le tracce e si poteva immaginare la posizione originaria della scala principale e la tipologia dell'edificio e la rispettiva posizione dei vani. Lo studio attento delle preesistenze e delle tracce ha dunque permesso di recuperare in fase progettuale l'idea del pozzo di luce e l'eliminazione delle superfetazioni, con conseguente ricostruzione in prossimità del cavedio centrale di tutti

Sede FRI EL, Bolzano:  
facciata principale;  
vista delle rampe interne;  
vista dell'ingresso principale dall'esterno.

gli elementi di collegamento verticale adattati alle moderne esigenze di una sede lavorativa e di rappresentanza di una società. Il progetto ha previsto il restauro di tutti gli elementi storici di pregio anche tipologico e materico; in facciata sono stati riportati alla luce frammenti della decorazione originale ed è stato riaperto l'arco murato, ripristinando così il porticato originale. All'interno si sono riportati in superficie i vecchi intonaci e sono stati riproposti i livelli d'imposta dei solai lignei originali. Dove erano presenti ancora le antiche travature dei solai, questi sono stati consolidati e adeguati alla nuova portata con una cappa collaborante in cls. Gli elementi di nuovo inserimento sono resi ben evidenti e formalmente denunciati ma sempre con la volontà di mettere questi in dialogo con le antiche strutture restaurate. Per l'esecuzione delle cappe collaboranti dei solai è stata utilizzata una cassetatura eseguita con assi di legno grezzo (non piallate) come i tavolati storicamente presenti, in modo da evocare con l'impronta sul calcestruzzo il materiale storico. Per motivi di chiara lettura come elemento *contemporaneo* è stato colorato con pigmenti naturali della scala cromatica *lecorbusiana* di tono verde oliva. Il solaio del sottotetto è stato realizzato anch'esso in calcestruzzo faccia vista e colorato con pigmento naturale dello stesso colore. La prima rampa della nuova scala è stata ricostruita mantenendo la posizione originale. Le scale che proseguono verso i piani alti sono eseguite con rampe doppie sovrapposte in modo sfalsato, realizzate con una leggera struttura in tubolari di acciaio dello spessore di soli 7 cm, permettendo così di rendere arioso lo spazio che la ospita, altrimenti molto angusto. Il rivestimento della struttura della scala e tutti gli altri elementi metallici in vista sono eseguiti in lega di bronzo (MS85) dal colore caldo e vivo, che cambia aspetto con l'uso e nel corso del tempo e s'inserisce perfettamente nel contesto storico. Il pozzo di luce centrale permette l'accesso della luce naturale agli ambienti interni. I muri non più esistenti, ma storicamente posti su questo sedime immaginario vengono ricalcati da setti in vetro e fanno passare la luce conferendo ariosità e vita alle immagini fotografiche che completano l'allestimento interno, al pari di un'installazione artistica che ritrae i luoghi dove sono presenti gli impianti di produzione di energia eolica, attività del gruppo FRI EL, attuale proprietario.





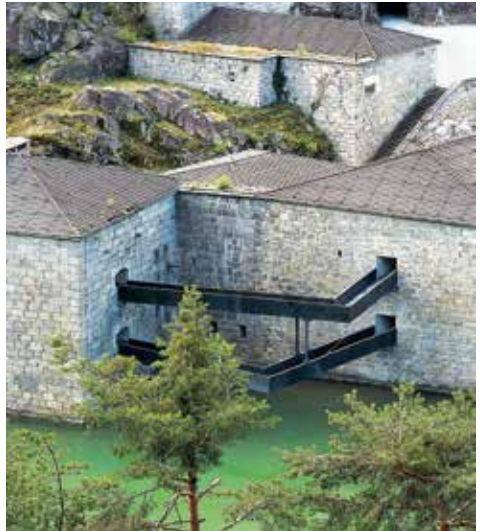
Forte di Fortezza (BZ):  
viste del corpo scale dal tunnel esistente;  
particolare delle rampe in cemento nero e  
corrimano dorato;

### *Recupero del forte a Fortezza, 2005/9*

Il complesso fortificato di Fortezza sorge in un luogo molto particolare, orograficamente difficile, alla confluenza delle valli Pusteria e Isarco, dove in solo cinque anni gli Asburgo hanno costruito il più grande sistema difensivo del territorio meridionale dell'Impero composto dal forte basso, medio e da quello alto. I progettisti Franz von Scholl e Karl von Martony seguirono all'epoca la filosofia della nuova scuola militare tedesca, che modificava al minimo il terreno e poggiava gli edifici sulla topografia esistente, attentamente studiata, ottenendo così oltre ad un efficiente sistema difensivo anche un perfetto inserimento nel paesaggio. Questo principio vale anche nel caso di Fortezza. La copertura storica degli edifici era a verde ed era necessaria per esigenze di difesa contro i rischi rappresentati da incendi e colpi di cannone ma non per esigenze di mimetizzare il Forte nel paesaggio. Questo era piuttosto pensato come struttura difensiva ben visibile in modo da costituire un deterrente per attacchi lanciati dalle valli. Già dal 1870, il Forte perde la sua valenza difensiva e si avalla il suo attraversamento per il passaggio della linea ferroviaria della Val Pusteria. Alla fine del primo conflitto mondiale il territorio Altoatesino passa all'Italia e la Fortezza è definitivamente declassata a deposito munizioni; l'esigenza di mascherarla sulle carte geografiche va di pari passo con la perdita dell'interesse per il complesso architettonico anche da parte della popolazione locale cui è peraltro negato ogni accesso. Solo nel 2005 la struttura difensiva, ormai non più d'interesse per un uso militare, passa in concessione alla Provincia Autonoma di Bolzano, che decide di renderla di nuovo accessibile al pubblico e riaffermare la sua presenza sul territorio come monumento storico. A causa della sua particolare storia, dell'inutilizzo per scopi bellici e della conseguente inutilità di un adeguamento tecnologico-impiantistico, i fabbricati rimangono, a parte la sostituzione dei tetti verdi con coperture in laterizio e qualche superfetazione eseguita dall'esercito italiano, inalterati dal punto di vista architettonico e tipologico e ci vengono tramandati in forma pressoché originale. Le modifiche maggiori sono avvenute a scala paesaggistica: la costruzione della linea ferroviaria del Brennero (successiva a quella della Val Pusteria già menzionata), lo







Nella pagina accanto Forte di Fortezza, (BZ):  
nuovo corpo di collegamento.  
vista del Forte dal ponte della ferrovia.  
vista dei ponti sovrapposti dal lago;  
vista aerea;  
vista del Forte dal lago.

spostamento della strada statale, la conseguente distruzione di una parte del forte, l'autostrada, la costruzione di un lago artificiale con l'edificazione della diga nella Val di Riga (con l'effetto dell'inondazione dei piani bassi di alcuni edifici del forte e conseguente interrimento di una parte del cortile) e la non curanza delle aree boschive attorno al forte hanno modificato notevolmente il senso e il rapporto tra il forte e il paesaggio circostante. Per ristabilire almeno in aree boschive parte di questo rapporto sono stati attuati alcuni importanti interventi: il primo tra questi riguardava proprio il disboscamento attorno al forte per renderlo visibile nuovamente a scala territoriale. Nella stessa filosofia si colloca anche l'intervento nella zona dell'ingresso principale al Forte. Questo era stato rimaneggiato oltre che dagli interventi a scala territoriale (strada, autostrada, ferrovia) anche da interventi di superfetazione (edifici per il corpo di guardia dell'esercito). Sono state quindi attuate delle scelte di progetto in grado di restituire il più possibile l'immagine originale attraverso la demolizione degli edifici del corpo di guardia e il ripristino dell'idea delle due rampe laterali e dello spazio aperto dandone un'interpretazione contemporanea. Un progetto per un complesso di questa dimensione, paragonabile piuttosto a un borgo che non a un manufatto pone un problema di effettivo riuso di tutti gli spazi in maniera continuativa. La prima parte recuperata è stata quella del forte basso che nel 2007 ha ospitato una mostra di arte contemporanea (Manifesta 7) ampliata con un secondo intervento concluso nel 2009 rendendo accessibile anche il forte medio utilizzato assieme al forte basso per ospitare una mostra interregionale temporanea. In seguito a questi due importanti avvenimenti la struttura così recuperata viene utilizzata per manifestazioni temporanee a carattere minore. Attualmente i lavori di recupero e la conseguente valorizzazione del Forte stesso proseguono nella parte maggiormente distrutta dallo spostamento della strada statale e dalla costruzione dell'autostrada del Brennero con il recupero del cosiddetto *corpo C*, ove sorgerà la sede del punto informativo per la costruzione della galleria ferroviaria del Brennero (BBT). Il progetto, alla base di tutti gli altri interventi ha previsto dei lavori d'infrastrutturazione dotando così il Forte dei necessari allacciamenti per rendere possibile la nuova destinazione d'uso essendone il manufatto completamente privo. Tutte le aree dei cortili interni, accessibili solo da un'unica stretta apertura praticabile a fatica dai moderni mezzi di movimentazione di cantiere, sono state sminate e poi scavate per la posa delle reti di servizio. Durante questo lavoro di sminamento, presso il cortile vicino al lago artificiale è stato possibile riportare in luce i piani bassi di tre edifici e un antico spazio ipogeo interrato a seguito della costruzione della diga e della conseguente inondazione dell'acqua. Queste parti di edifici e spazi non più esistenti alla nostra percezione in quanto inaccessibili e *riscoperti* quasi per caso, ma dei quali si immaginava l'esistenza, erano ancora leggibili sulle piante storiche di costruzione dell'intero complesso conservate presso l'*Österreichisches Kriegsarchiv*. Questi documenti si sono rivelati fonte proficua per lo studio del manufatto. Lo stesso studio di questi documenti storici ha supportato altre scelte progettuali come la demolizione di alcuni manufatti non dell'epoca e di nessun pregio che alteravano l'immagine originaria del Forte. Questa scelta, non sempre facile per un

edificio storico, giacché anche il passaggio dei vari utilizzatori rappresenta la storia, è stata presa poiché si tratta di un caso più unico che raro, cioè di trovarsi di fronte a una struttura progettata e costruita in un arco di tempo ben definito, dal 1833 al 1835, e successivamente non più alterata, immagine che si è quindi voluta salvaguardare. Le tracce del passaggio dei vari utilizzatori sono comunque state preservate conservando tutte le segnaletiche e scritte necessarie all'interno della struttura durante l'utilizzo militare. Il mantenimento della patina del tempo è stato uno degli obiettivi prioritari del restauro e negli interventi di progetto. Questa scelta si è perseguita sia all'esterno sia nei locali interni secondo la filosofia della conservazione dell'esistente e del necessario dialogo con il contesto e gli elementi aggiunti; nuovi nel linguaggio e nella materialità riferita esclusivamente all'uso del calcestruzzo e all'acciaio zincato e scurito. I locali interni del complesso mostravano alla nostra prima visita tutto il loro degrado. Sono stati dotati dei necessari elementi impiantistici con interventi minimali che si tendeva il più possibile a *mascherare* o a denunciare attraverso elementi di minimo ingombro e visibilità. Sono stati mantenuti i vecchi intonaci e pavimenti riducendo l'intervento di restauro a una sorta di *rispolverata* con l'integrazione di piccoli accorgimenti necessari per il nuovo utilizzo dei locali. Laddove mancanti sono stati realizzati pavimenti nuovi eseguiti con un getto di calcestruzzo scuro non trattato. In questo modo si è riuscito a preservare lo *stato originale* comprese le tracce di utilizzo e di degrado che rendono questo manufatto ricco e carismatico. Oltre al tema progettuale del dialogo si è mostrato importantissimo il tema dell'accessibilità alla struttura e ai singoli manufatti. Il complesso originariamente di natura militare presenta poche tipologie edilizie essendo stato ideato come struttura difensiva; la maggior parte degli edifici sono casematte poste lungo i bordi esterni del Forte e usate come postazioni di difesa, oltre a questa tipologia esistono alcuni edifici isolati posti nelle aree centrali del Forte impiegati in origine come magazzini e deposito munizioni. Alcuni edifici specialistici quali il comando, la mensa degli ufficiali e una chiesa completano le tipologie presenti. Per la destinazione a spazio espositivo si è scelto di utilizzare la tipologia più frequente e che più si adattava a sviluppare un percorso narrativo: la casamatta con la sua peculiare ripetizione delle stanze da combattimento ognuna dotata di una bocca di fuoco per il cannone e conclusa da un locale situato in fondo che serviva a ospitare la riserva giornaliera di munizioni. Questi edifici che ben si prestavano allo scopo militare, come edifici espositivi, pur avendo una sequenzialità dei vani adatti per mostre, pongono un limite notevole; sono tutti dotati di un unico ingresso in testa e non hanno uno sbocco terminale. Per rendere dunque funzionale il blocco sia dal punto di vista del percorso espositivo nonché sicuro in caso di evacuazione repentina era necessario trovare una logica di intervento che prevedesse l'inserimento quasi chirurgico di nuovi elementi che funzionassero da connessione in punti strategici e che risolvessero l'accessibilità. Per ridurre l'impatto degli interventi nuovi rispetto all'esistente, gli elementi impiegati sono stati ridotti all'esecuzione di due torri di collegamento e due ponti. Le due torri di connessione, che contengono le scale di accesso e di fuga oltre ad un ascensore, collegano due edifici su tutti i

livelli oltre a mettere in collegamento il cortile basso con quello alto. Si è optato per una costruzione *monolitica* priva di aperture corrispondente all'esistente architettura dei manufatti, che presentano unicamente aperture funzionali all'uso militare. Una volta deciso per la costruzione monolitica uno dei punti chiave del progetto era proprio la ricerca della materialità che potesse rispondere sia alla richiesta tipologica e architettonica formulata, sia alla volontà di dialogo con l'esistente. La raffinata costruzione del complesso difensivo a blocchi di granito, eseguita per quanto riguarda gli elementi *specialistici* da scalpellini (che, con grande maestria, avevano lavorato portali, bocche da fuoco e angoli degli edifici, mentre i rimanenti muri a casamatta erano stati realizzati sempre in blocchi di granito ma con muri a *opus incertum* eseguiti a corsi più o meno regolari e delegati nell'esecuzione a personale meno specializzato) aveva reso possibile la costruzione in un tempo molto ristretto. Per l'inserimento dei nuovi elementi di collegamento verticale e orizzontale, necessari per una piena fruibilità del complesso stesso si poneva il problema dell'inserimento in un ambiente così compatto e omogeneo. La scelta progettuale è stata orientata all'utilizzo di un materiale ugualmente *monolitico* come la pietra di granito e che effettivamente poteva essere considerato a tutti gli effetti erede di quello originariamente usato, in quanto se fosse stato già noto all'epoca sarebbe stato utilizzato al posto del granito. Si può pertanto dire che la scelta del calcestruzzo con l'impiego dell'inerte in granito ricavato direttamente sul posto durante gli scavi in roccia necessari ad arrivare ai piani bassi, la calibratura della cromaticità del cemento, la tecnica di esecuzione e il trattamento superficiale offrivano una soluzione in grado di entrare in dialogo con il tipo di costruzione originaria (a strati di blocchi sovrapposti) e il materiale (il granito). La sperimentazione dell'impasto, dove agli inerti di granito si sono aggiunti dei pigmenti chiari, le prove eseguite sulla tecnica di getto, che doveva ricordare i ricorsi successivi ma irregolari dei blocchi lapidei, hanno condotto al risultato di un materiale che dialoga con l'esistente, permette di costruire a strati e al tempo stesso consente di realizzare asole di luce contestualmente alla realizzazione del setto murario. La *ricetta* consegnata all'impresa per i nuovi muri consisteva dunque nel getto di strati alternati di conglomerato interposti da strati di sabbia che non hanno fatto presa con il cemento con spessori irregolari e variabili tra i 30 e i 60 cm. Dopo la scasseratura è stato previsto il lavaggio con getto d'acqua ad alta pressione per ottenere un piano ruvido capace di dare una vibrazione di luce simile a quella della superficie dei muri esistenti, mettere in risalto l'inerte granitico e la rispettiva cromaticità, evidenziando allo stesso momento sia la materialità del guscio sia la fessura che si formava dal dilavamento dello strato sabbioso, mettendo a nudo l'armatura del setto murario e facendo penetrare la luce nella profondità del suo spessore. Trovata la risposta per la forma monolitica e il materiale in grado di soddisfare le richieste formulate durante la fase progettuale, per la realizzazione delle torri è stata prevista la costruzione di un guscio di calcestruzzo grezzo, che mantiene il dialogo con le murature preesistenti. Per il sistema di risalita della scala e dell'ascensore che risulta completamente indipendente dal guscio e ha una propria struttura portante, è stato scelto come già per i

pavimenti l'impiego di calcestruzzo nero. Per gli elementi di connessione tra le torri e gli edifici esistenti, come anche per le rifiniture e gli elementi come corrimani e parapetti è stato scelto un materiale anch'esso in grado di dialogare e comunque a *ciclo aperto* inteso nel senso di poter avere nel tempo uno sviluppo di modificazione superficiale e acquisire *patina*. Il materiale corrispondente a queste richieste formulate dal progetto è stato trovato nell'impiego di un acciaio zincato e patinato con un prodotto chimico, che rende la superficie di colore grigio scuro con possibilità di cambiamento delle tonalità nel corso del tempo. I due ponti sospesi che si protendono sul lago artificiale risolvono il collegamento di ulteriori due corpi edilizi destinati a spazio espositivo e sono costruiti in acciaio rivestito con lamiere sottoposte al medesimo trattamento degli elementi metallici delle torri. La soluzione architettonica studiata di comune intesa con la Sovrintendenza per questi *ponti sospesi* voleva espressamente denunciare la novità dell'intervento e ancora più il fatto di essere un elemento *anomalo* in quanto non solo fuoriesce dalla area murata e *protetta* del Forte stesso ma fuoriesce anche dal sedime di proprietà, riuscendo così a trovare il benessere dei proprietari del lago artificiale che avevano espressamente negato l'approvazione di qualsiasi parte strutturale che appoggiasse sul fondo del lago. Dunque si è progettato un sistema di passerelle che si autosorregge secondo lo schema statico di una grande travatura reticolare scomposta, ruotando ciascuno elemento in maniera da renderlo parallelo al corpo di fabbrica da cui sporge e ottenendo in questo modo uno sfalsamento tra il ponte superiore e quello inferiore. Le due passerelle sono collegate tra loro in pochi punti attraverso l'uso di due pilastri che lavorano a spinta e quattro tiranti che rappresentano delle specie di briglie o se si vuole paragonabili agli artisti del circo cinese, dove il tirare e il spingere dei singoli artisti comporta un equilibrio stabile. I parapetti pieni compensano, con la loro forte matericità, la leggerezza del sistema, reggendo il confronto con le massicce murature d'ambito degli edifici. Per connettere il forte medio con quello basso, originariamente collegati attraverso una ripida scala a rampa unica di quasi 120 scalini con interposto un solo pianerottolo e pertanto non sufficiente alle odierne esigenze, era necessario inserire un nuovo



Forte di Fortezza (BZ):  
Vista dei ponti sovrapposti.  
Vista delle nuove torri di collegamento.

sistema di accesso e un ulteriore elemento di collegamento verticale, munito oltre che di una scala a *norma* anche di ascensore. A questo scopo è stato destinato uno dei pochi elementi danneggiati del Forte, una vecchia polveriera esplosa durante la II guerra mondiale di cui rimanevano solo alcuni muri in rovina. Alla quota del forte basso, con un dislivello di 21 m rispetto al forte medio, si trovavano in posizione leggermente spostata due caverne comunicanti che erano tra l'altro state utilizzate a deposito per l'oro della Banca d'Italia asportato dai nazisti verso la fine della grande guerra. Questa galleria è stata sfruttata allungando la caverna di circa altri 20 m e arrivando così esattamente sotto la polveriera esplosa. Da qui è stato scavato un cavedio verticale nella roccia per realizzare il nuovo collegamento. Tutta la costruzione nuova della scala è realizzata in calcestruzzo nero ed è eseguita per serie di singoli setti ognuno completo di una rampa di scale e un pianerottolo, incastrati tra loro nel centro, formando così attorno all'occhio della scala una spirale dove rimane libero ogni singolo setto. I parapetti delle scale, il rivestimento dell'ascensore e delle necessarie passerelle di sicurezza per le vie di fuga, che allo stesso momento permettono anche delle viste all'interno del cavedio roccioso, sono realizzati con graticci di metallo per esaltare al meglio la vicinanza della roccia, vecchia polveriera, che viene ridisegnata in pianta nella sua estensione originale da un nuovo guscio di calcestruzzo di stessa manifattura delle torri, ma per via della sua funzione che comprende i servizi igienici a disposizione del forte medio è privo di fessure. La stratificazione in questo caso è ottenuta attraverso i getti alternati di calcestruzzo costipato a mano e l'interruzione temporale tra un getto e l'altro. Il tema dell'oro ritrovato nelle caverne del Forte da parte delle truppe alleate alla fine della grande guerra è stato interpretato in perfetta sintonia con l'architettura dall'artista Manfred Mayr inserendo una *linea d'oro* che si estende per tutto il percorso lungo le caverne e la scala. Un ferro d'armatura di grosso spessore dorato con oro zecchino diventa corrimano e accompagna il visitatore lungo il percorso da un lato solleticandone la curiosità per la storia del luogo e dall'altro interpretando al meglio la volontà del progetto di dialogare con il sito.





## La casa unifamiliare nell'esperienza catalana

**Francesco Soppelsa**

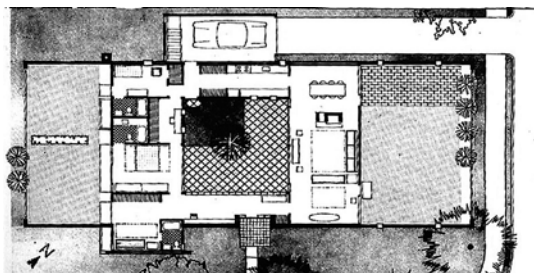
L'aspetto più conosciuto dell'architettura catalana è legato al linguaggio modernista e ovviamente a Gaudí. Poco si conosce dell'architettura catalana del Novecento. Eppure abbiamo esponenti di spicco come José Luis Sert, José Antonio Coderch e Antoni Bonet i Castellana, solo per citarne alcuni.

Sert collaborò con Le Corbusier e fu sicuramente influenzato dalla sua architettura. Le piante dei suoi edifici hanno il rigore del suo maestro e in alcuni casi sono più funzionali. In particolare ci riferiamo alla pianta della casa patio a Cambridge del 1958, casa dello stesso Sert.

Già altri architetti si cimentarono agli inizi del Novecento con la casa patio, il momento chiave fu dato dall'esperienza miesiana tra il 1931 ed il 1938 dove il patio interno alla casa fu *centrifugato* verso il limite della particella. Sert<sup>1</sup> recepisce appieno la lezione di Mies e la integra alla tradizione della casa pompeiana ed al rigore funzionale di Le Corbusier.

In questo caso Sert ci propone una pianta dove gli ambienti si incastrano perfettamente tra loro e sono uniti da percorsi, disassamenti e rotazioni che esaltano i traguardi degli assi visivi. Assi visivi che nella zona giorno sboccano sempre sull'esterno, verso il verde del patio, mentre nelle zone dei servizi e delle camere da letto sono opportunamente schermati.

Dopo le ricerche di Bernard Rudofsky *sull'Architettura senza architetti*<sup>2</sup> l'esperienza architettonica rivolge il suo interesse all'architettura vernacolare. Lo stesso Le Corbusier contribuisce a formare lo spirito del tempo realizzando nel 1958 la casa Jaoul. La tradizione





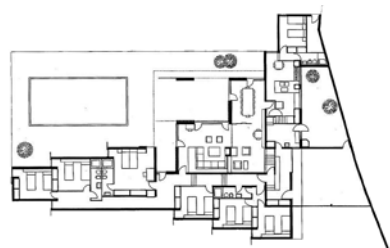
Nella pagina precedente:  
José Luis Sert. *Casa patio a Cambridge*, 1958.  
José Antonio Coderch. *Casa Uriach*, 1961.

costruttiva mediterranea e la tradizione della casa ibizena influenzarono anche Sert che nel 1966 realizzò in Ibiza il complesso residenziale in Punta Martinet, vero esempio di connubio tra tradizione e avanguardia. Però l'architetto catalano che maggiormente partecipò, attraverso le sue opere, al dibattito sull'architettura vernacolare fu José Antonio Coderch. Autore di numerose case unifamiliari, Coderch sottolineava che egli non costruiva architetture, bensì case. Questo atteggiamento schivo e reazionario lo tenne lontano dalle ribalte architettoniche ma non sminuì la sua caratura culturale; infatti fu amico degli artisti più importanti del suo tempo come Picasso e Giò Ponti, fu membro fondatore del Gruppo R e partecipò al Team 10. Della sua produzione ricordiamo la casa Ugalde del 1951, caratterizzata da una pianta organica che anticipa le deformazioni dell'architettura decostruttivista, la seconda ha il profilo scalonato, tipico delle sue architetture. La ricerca di Coderch era incentrata sullo sfalsamento in pianta delle unità costitutive generando un open space frammentato in più parti. La frammentazione determina prospettive diagonali che allungano la visuale e rendono lo spazio più ampio. Altra caratteristica dell'architettura di Coderch è il profilo scalettato della facciata che frammenta la volumetria esterna ed articola il prospetto.

Al giorno d'oggi l'architettura domestica catalana intraprende altri percorsi, oltre alla tradizione costruttiva delle ville bianche vi è una ricerca incentrata sui materiali e sul valore formale ed espressivo dell'involucro. Un esempio paradigmatico è la casa Rurale a Girona del 2006, dello studio di architettura RCR<sup>3</sup>. In questo progetto si sintetizzano le nuove ispirazioni formali architettoniche derivate dall'attuale mondo artistico. In questo caso gli autori attingono a piene mani dall'opera di Donald Judd e dalla ricerca su di nuovi materiali: l'acciaio corten fa da contrappunto materico, volumetrico e cromatico rispetto all'intorno naturale.

#### *Riferimenti teorici*

Barcellona è stata sede di due esposizioni universali. La prima, del 1888, fece conoscere al mondo il modernismo catalano attraverso le opere di Domenech i Muntaner e di Fontseré. A quell'epoca Gaudì ancora non aveva costruito i suoi capolavori. La seconda esposizione del 1929 non ebbe la freschezza architettonica della prima. L'architetto Enric Catà i Catà costruì



una monumentale opera in stile eclettico proprio in prossimità del padiglione della Germania, progettato da Mies. L'intorno era talmente storicizzato e manierizzato che la forte innovazione linguistica e tecnologica del padiglione tedesco era ancor più evidente. Il padiglione di Mies ebbe un forte influsso sull'architettura mondiale e soprattutto sull'architettura catalana che da lì riuscì a recepire i punti fondamentali dell'opera miesiana. Al giorno d'oggi possiamo dire che l'architettura catalana è un misto stridente tra una vernacolare mediterraneità ed un forte impulso d'innovazione tecnologica che associano ai caratteri formali delle tradizionali ville bianche grandi aperture vetrate. La domesticità e l'introspezione protettiva (rispetto alla luce abbagliante ed al sole) della casa mediterranea viene aperta dalle grandi finestre che integrano visualmente il paesaggio nell'interno domestico. La riduzione miesiana aveva totalmente annullato i referenti dell'intimità tanto che lo stesso Philip Johnson disse che in una casa di vetro non puoi ballare da solo poiché i passanti dall'esterno ti possono vedere. In Catalogna, invece, la casa di vetro miesiana si fonde alle pareti bianche e cerca di fondere la proiezione esterna sul paesaggio e l'intimità familiare. I riferimenti culturali dell'architettura catalana sono molteplici: la didattica progettuale attinge costantemente dai nuovi risvolti teorici ed alle sue applicazioni. Non a caso la trasparenza fenomenica relazionata da Colin Rowe<sup>4</sup> diventa base di studio importante per la didattica catalana. Tra i professori all'avanguardia nella ricerca di questi nuovi modelli d'insegnamento troviamo Riccardo Guasch professore della UPC e direttore didattico della scuola di design Elisava. Partendo dall'esperienza teorica di Rowe sulla villa a Garches di Le Corbusier il metodo didattico di Guasch utilizza un grafico di linee, alcune più sottili (che rappresentano il profilo dei solai) ed alcune più spesse (che rappresentano la proiezione delle pareti verticali) e su questa base viene sviluppato lo studio di un modello architettonico. I risultati sono estremamente interessanti e sembrano riprendere l'esperienza architettonica che i Five Architects svilupparono negli anni Sessanta e Settanta.

### *L'esperienza progettuale*

Quando 10 anni fa arrivai in Spagna avevo solo un piccolo bagaglio di esperienze lavorative. Ricordo che, nei colloqui tenuti presso i vari studi ai quali mi proposi, la domanda più frequente era: sì, il curriculum va bene, però che hai costruito?



Octavio Mestre Arquitectos,  
*Casa a Goyrans*, Toulouse, 2002/3.

Octavio Mestre Arquitectos,  
*Casa a Andraxt*, Mallorca, 2002/7.

Dopo un breve momento di silenzio potevo solo mostrare le poche ristrutturazioni che avevo realizzato o qualche intervento di restauro, tra l'altro non ancora realizzato. Ebbi la fortuna di entrare nello studio di Octavio Mestre, il quale intuì le mie potenzialità e decise di puntare su di me. Il tempo gli diede ragione. Personalmente devo moltissimo ad Octavio. La mia forte base didattica ha trovato in lui un giusto referente che mi ha permesso di realizzare ciò che con molta probabilità, se non fossi andato via da Napoli, sarebbe rimasto solo nelle intenzioni progettuali. Nella formazione di un architetto la didattica è molto importante, però non quanto la realizzazione delle sue opere. Vivere il rumore delle scavatrici, dei trapani e delle radiali determina una consapevolezza che non può darti la lettura di un libro. Consapevolezza che cresce proporzionalmente alla polvere che mangi in cantiere. Una delle differenze tra l'architettura come puro progetto e l'architettura costruita è che non hai tempo per decidere. Ogni problema si deve risolvere al momento, il cantiere non aspetta il tuo pensiero. Il cantiere è il tuo pensiero. Normalmente si ha un tempo ridottissimo per operare le giuste decisioni. Decisioni che sono fondamentali per la vita dell'opera in corso, perché se saranno sbagliate genereranno un errore perenne, fino alla fine della vita dell'opera stessa. L'opera realizzata è un oggetto non perfetto che però funziona. La casa è un oggetto che devi vivere, devi farlo tuo, lo devi riempire dei tuoi quadri, dei tuoi mobili, della tua vita. Con il tempo ho appreso che l'architettura è una cosa pratica e semplice lontana da elucubrazioni mentali. In architettura una piccola linea può diventare un'emozione immensa quando l'opera stessa viene realizzata. L'opera finita è un amplificatore dei valori architettonici e può trasmettere molto più che mille disegni. Il valore della luce si apprende in cantiere, ogni volta che torni sul luogo vedi come la luce dà differente vita ai tuoi muri, vedi come disegna le differenti forme dei volumi costruiti. Essere architetti mediterranei è una fortuna immensa, la luce brucia i muri, il bianco luccica negli occhi, ogni inclinazione del muro dà un'ombra differente. Dimenticando i tagli a novanta gradi del movimento moderno, le piccole inclinazioni aiutano



Octavio Mestre/Francesco Soppelsa Arquitectos,  
Casa a Pineda de Mar, 2004/7.

Octavio Mestre Arquitectos,  
Casa a Tamariu, 2005/8.

la casa mediterranea ad avere una maggiore forza espressiva. Il valore della luce è il valore della tua realizzazione. Il colore bianco delle ville è ciò che permette l'esaltazione del valore della luce. Molte delle mie architetture sono esperimenti di luce. Nel caso della casa a Goyrans la frammentazione tripartita della pianta (zona servizio, zona giorno, terrazza esterna con piscina) aiuta a creare volumi separati da poter deformare per rendere più espressiva la pianta e decostruirne la volumetria. La casa di Andraxt è l'espressione del mega segno dato dalle imponenti persiane di legno. La casa di Pineda è la deformazione di un oggetto che guarda verso il panorama. La casa di Tamariu è un oggetto posto su una base di acciaio corten. La casa a Coma-Ruga è una striscia di Moebius appoggiata sul paesaggio.

#### *Casa a Coma-Ruga, Tarragona, 2004/6*

Questa casa è stata il mio primo incarico in Spagna, ed è anche la casa a cui sono più legato, la casa dove ho materializzato le mie aspirazioni progettuali. Questa casa appare come un oggetto della sua essenza volumetrica e si fa percepire come un oggetto estraniante, reso evidente da un fuori scala dimensionale. Frank Lloyd Wright, Venturi, Le Corbusier conoscevano bene questa regola, difatti giocavano sulla scala dimensionale delle case che costruivano. La Robie House, la Wanna House, o la Ville Savoye sono oggetti che presentano spesso salti di scala. Visitando queste architetture si ha la sensazione che gli autori si siano sbagliati nella realizzazione, i tetti sono troppo bassi, i parapetti sono scarsi in altezza. Eppure queste case hanno grande forza espressiva, i loro salti di scala le fanno diventare appunto oggetto di se stesse, rafforzando così la loro presenza oggettiva. La casa a Coma-Ruga utilizza le stesse regole dimensionali, sembra una casa fuori scala inserita in un paesaggio naturale. L'intenzione visiva ispiratrice era quella di far ritorcere una linea su se stessa girando intorno ad un asse verticale. Moebius ci venne in aiuto: prendendo una striscia di carta, se le diamo una torsione a 180° e congiungiamo i due estremi non avremo soluzione di continuità



tra le due facce della striscia, se facciamo scorrere il nostro dito sul nastro generato notiamo che giriamo all'infinito trovandoci ora all'interno, ora all'esterno di essa.

Interno e esterno trovano continuità nella contraddizione formale intuita da Moebius.

Ben van Berkel, nella sua Moebius House, già aveva provato a trasferire in ambito architettonico questa contraddizione formale tentando di far congiungere due esse ed incastrandole tra di loro, in questo caso, invece, la figura moebiana è resa evidente dalla linea bianca generata dalla continuità visiva tra i solai e le pareti verticali. La pianta triangolare della casa viene determinata dalla geometria del terreno, mentre l'inclinazione della facciata principale permette una vista panoramica verso il mare che si trova poco lontano. La casa è sollevata dal suolo, non ha contatto con esso, ed il piccolo salto di quota al piano terra divide visualmente la zona del salone/cucina dalla camera da letto padronale giustificando così la gerarchia degli spazi, rendendo il salone più alto.

Il diaframma verso l'esterno doveva essere determinato da persiane scorrevoli poste in linea con il bordo esterno del portico. Problemi di budget non resero possibile questo intervento. Poco male, adesso si può sempre apprezzare il portico nella sua massima profondità. La luce entrandovi taglia diagonalmente i muri bianchi e lo spessore del portico si dissolve tra la trasparenza dei vetri ed il riflesso dell'ambiente circostante.

<sup>1</sup> Per ulteriori delucidazioni sull'evoluzione del patio nell'architettura contemporanea leggesi: A. CAPITEL, *La arquitectura del pa-*

*tio*, Gustavi Gili, Barcellona 2005. I. ABALOS, *La buena vida*, Gustavi Gili, Barcelona 2000. <sup>2</sup> B. RUDOFISKY, *Architecture without ar-*

*chitects*, Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York 1964.

<sup>3</sup> El croquis n° 138.

<sup>4</sup> C. ROWE, *Trasparenza letterale e fe-*

*nomenica in The mathematics of Idel Villa and Other Essays*, MIT edition, Cambridge y Londres 1976, ed. italiana.





## Città della poesia

**Davide Vargas**

*«Il cielo è azzurro solo per convenzione, ma in realtà è rosso»  
Alberto Giacometti*

La realtà oggi è molto complessa. Informe e sfuggente, i piani di comprensione si intrecciano e si fanno ombra. Se pure esiste. Altro non è [forse] che proiezione della conoscenza di chi l'attraversa.

Per conoscerla occorre, io credo, fare un vero e proprio esercizio di presenza. Mettersi di fronte ad essa per decifrarne la voce. Anche quella dolente che proviene dai roghi o dai crolli. E stare lì con pazienza e disciplina cercando di fare arrivare lo sguardo negli anfratti. Negli interstizi. Al retro delle cose. Come dice Elitis «uno sguardo a misura del mio cuore».

Il *dosso* delle cose è più vero dell'immagine frontale. Dove c'è inganno. Qualunque forma prenda. Anche quella suadente di una *bellezza* imposta.

Esercizio di presenza, nel cuore di un "qui" martoriato. Toponimo di ogni luogo bisognoso di "cura". Col quale è sempre possibile ricercare un rapporto. Racconti di una terra attraversata, alla ricerca della bellezza vituperata.

*È morto anche il mare*

[...]

*Andiamo avanti agitati, ingombri di scorie di immagini vuote, con le domande aperte.*

*Il paesaggio di mare scorre a lungo inutile.*

*Il pensiero è stanco ed è questo il momento: la coda dell'occhio trattiene per un secondo di troppo l'immagine laterale.*

*È il segnale, come quando uno soltanto riconosce in una macchia d'inchiostro o nella nuvola spumosa o nell'ombra compatta l'inequivocabile sagoma di una creatura vivente e si sorprende che nessun altro lo veda.*

*La macchina si arresta.*

*In un'aria immobile che risale agli inizi lontani, l'accumulo di immagini svapora e il cemento affiora dalle capsule dei cisti senza aromi, come avanguardia di un futuro perso.*

*È solo un muro di cemento, il colore della polvere e della sabbia, che corre basso, quasi a pelo di sabbia, come la cucitura di una ferita, e corre dritto verso il mare.*

*Muro che separa due opposti scenari, da un lato il taglio dell'acqua nella sabbia, dall'altro un'ombra scura che si modella sulla duna.*

*Muro che separa e basta.*

*Come fanno a volte le parole degli uomini.*



*Muro che si sbreccia. Opaco. Tagliente come una linea.*

*Muro che taglia e basta.*

*Tutto qua per la vista, ma è un rimbombo di schegge inafferrabili.*

*Muro che deraglia in punta e non osa finire nel mare.*

*Tuffarsi nel mare.<sup>1</sup>*

Una realtà siffatta esige un progetto complesso, che tenga insieme tutti i linguaggi culturali possibili. Mi viene in mente la poesia di Zanzotto. Il poeta quando sente che la parola, la parola che pure è il suo strumento primario, non ce la fa a raccontare il climax del proprio sentimento ricorre ad altro: segni sul foglio, graffi, geroglifici, ruvidi come sono le rocce affioranti nel paesaggio che attraversa.

Nel mio lavoro io cerco di fare questo, usare e mettere in relazione gli strumenti che possiedo: il progetto di architettura e la scrittura. Cerco di farne una "narrazione".

La narrazione è essenziale. Raccontare il progetto significa "certificarne" le ragioni. I nessi. I cosiddetti punti stellari.

*Casa per Studenti ad Aversa \_ 2001-2007 il racconto del progetto.:*

«La scelta di destinare un ex luogo di reclusione a casa per studenti universitari contiene in sé una contraddizione apparente che si è trasformata in uno spunto progettuale. Quando sono entrato nell'ex carcere, i cortili erano inaccessibili per le erbe cresciute negli anni di abbandono dell'edificio, gli ambienti pericolanti e ingombri di materiali. Nelle celle erano accatastati i registri dei passaggi dei detenuti e tra le carte abbandonate ho letto qualche pensiero di libertà. In una città ormai assediata dalle emergenze, tra differenti sogni di evasioni che oggi molto coltivano tra disillusione e un residuo senso di responsabilità, in una città dove la qualità è confinata in nicchie nascoste, così come la bellezza sommersa da onde aggressive, l'idea di base è



divenuta quella di restituire all'edificio esistente un ruolo di punto di riferimento per l'intorno più immediato.

Un punto di riferimento ambivalente: una specie di monolite all'esterno, chiaro e pulito, e uno spazio aperto e destinato a una sosta piacevole all'interno.

La compattezza del manufatto dagli angoli ringrossati come un bastione sull'unica antica strada di accesso alla città, contrapposta alla frammentazione dell'edilizia più prossima, quasi una sorta di durezza necessaria, l'atmosfera di calma e di essenzialità che la configurazione dei cortili conteneva già in sé, un certo senso di protezione dall'esterno, i rapporti dei muri con il sole e le ombre che in quest'area geografica sono presenze significative, l'articolazione delle facciate interne disegnate dal sistema di scale e varchi alternate ad altre facciate totalmente mute, le potenzialità che la struttura custodiva sotto i rimaneggiamenti succedutisi negli anni: tutto ciò era materiale su cui lavorare per rispondere allo scopo. Il progetto ha assecondato queste linee, le ha disvelate dove se ne intuiva la presenza latente, ha innestato nel corpo dell'edificio dove necessario i propri segni.

La scelta finale in linea con quanto detto è stata di dipingere tutto di bianco, lasciando a vista soltanto i colori ruvidi dei materiali.

È stato un lavoro lungo, iniziato con il progetto del 2001 e ultimato in questo anno, appaltato con un forte ribasso. C'è stato quindi tutto il tempo per capire le ragioni della costruzione, per modificare le intenzioni quando la materia a disposizione lo richiedeva e per adeguare le scelte alle difficoltà. C'è stato tutto il tempo per amare questo edificio».<sup>2</sup>

Come per gli uomini: essere in grado di fare il romanzo della propria esistenza è il modo per perforare la scorza e comprenderne il senso.

Architettura e scrittura hanno le stesse valenze narrative. Attraversare o costruire uno spazio architettonico è come leggere una pagina. E leggere o scrivere una pagina di narrativa significa entrare nello spazio di una "cattedrale".

Raccontare l'architettura porta a stabilire con lo spazio un rapporto diretto.

Senza i filtri della conoscenza precostituita [altro non è che raccontare la propria mitologia personale].

#### *La chiesa di Baranzate*

«Il paesaggio scorre grigio. È un colore bellissimo. Non spegne ma fa pensare ad una mano che ha scarnificato le cose lasciando fremere silenziosa l'unica vita nascosta. Come un'opera di Michelangelo sottratta al peso del marmo. La distesa della campagna si offre fin dove la nebbia sfuma gli alberi allungati ritorti divaricati in filamenti di ombre. Riconosci olmi, ontani, platani, pioppi, è la pianura padana. Li ricopre una pasta bianca. Dici bianco perché così fa la mente che semplifica. Ma è un altro tono grigio. Più schiarito. Venato di un azzurro chiuso. Occorre inventare un nome ed estenderlo a tutta l'aria. Una pasta uniforme che cela i nodi. E non è neve. Galaverna, un manto di aghi ghiacciati protettivo. Tiene lontani gli insetti, concede

una pausa ai vortici delle linfe. Un breve sonno, poi diventerà nebbia o si scioglierà da brina. Risalgono ricordi di un vecchio libro per bambini. Sulle pagine cartonate disegni e parole narravano di un uccello capace di mimetizzarsi tra le forme e i colori dei rami e della neve. Smascherarlo era il gioco e appassionava quanto una escursione reale. Mimetizzarsi mi appare un'aspirazione. O una soluzione. Diventare tutt'uno, entrare nella trama, respirare con le cortecce. Svuotarsi di sé.

Il grigio sfuma in un violetto pallido sotto il riverbero di sottili striature bianche che subito svaniscono. Qualcosa che si richiude. Viaggio in una massa soffice. E così affiorano i cortili della mia terra dove le mamme e le nonne vestite di nero cardavano la lana. La distendevano su bianchi lenzuoli posati sul battuto del pavimento, ed era soffice. Accostamenti strani, agli opposti, ma così si muovono i miei pensieri, cercano pretesti per srotolarsi come in volo, senza freni. E regole. Traslocano da luoghi e tempi. Mi piace quando si fanno seguire e non fanno male. È questo il viaggio.

Baranzate è l'approdo giusto. Periferia rannicchiata non mente. Come un volto non più giovane. Non si ha l'impressione di un paesetto, ma una strada con case di qua e di là, un cordone continuo fino al centro di Milano pochi chilometri indietro, qualche penetrazione, stradine, semafori, automobili, case popolari in mattoni che ancora raccontano di una cura smarrita. Un cartello indica la chiesa di vetro. Poi si perde, infine si ritrova.

Eccola. In una giornata fredda mi piace. È una questione di congruenza. Parla.

Intorno parcheggi, case, supermercati, gente che passa imbacuccata e veloce, il solito accerchiamento. Il recinto è un muro di cemento e ciottoli, la chiesa è sollevata e sembra poggiare sulla sua sommità.

Vcarlo dà l'impressione di lasciare fuori la guerriglia e di penetrare in un recinto sacro. Si gira intorno, la croce, la vasca d'acqua, il prato, le superfici dilavate dei pannelli, scrostate, macchiate, le teste delle travi in cima come le metope del tempio, la linea mossa del profilo,



Immagini tratte da:  
*Città della Poesia*, Davide Vargas.  
LetteraVentidue, Siracusa 2012.

le sagome dei palazzi che negli anni si sono avvicinati. Duri. Hanno spazzato via i covoni di fieno delle prime fotografie. Il campanile. Che cosa è? un traliccio, una torre di servizio, un osservatorio, una garitta. È una gabbia spoglia, attraversata da una scala elicoidale bianca fino alla piattaforma delle campane. Non svetta. Non domina. Non lancia proclami. Tra i rami spogli e sottili dei pioppi cipressini è semplicemente uno di loro. Naturale, come i viali di bagolari nella città, le nebbie e le risaie, triangolazioni sul territorio, frasi che si intersecano.

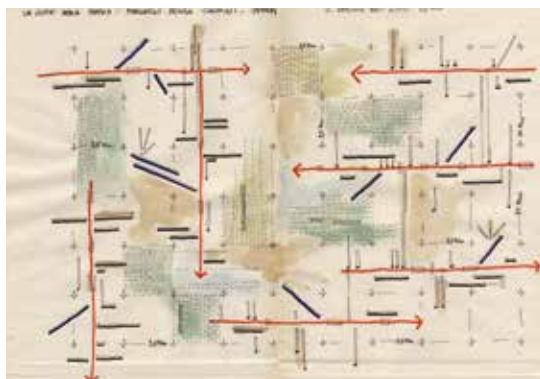
Nella chiesa.

Un crocifisso sospeso. Povere sedie. I vetri intorno sono lastre di ghiaccio. Un che di immobile come l'aria della giornata. Vuota, fredda, lirica. È lo stesso paesaggio di fuori. E sono avvolto dal sacro.

Sono i materiali di una fabbrica. Pilastri, travi e solai prefabbricati, pannelli di vetro resi traslucidi da un foglio di polistirolo. Onice in una giornata di sole, pellicola opaca in una giornata chiusa, una membrana che mai ti disarmi. Pavimenti di cemento battuto. Materiali bruti, usati mille volte, miracolosamente rinnovati. Come dice Hikmet, il rinnovamento è il non ripetersi del ripetersi. È come sempre. Le cose in sé non sono né nobili né povere, e non sono né nuove né vecchie. Non sono nulla, forse non esistono neanche. È l'uso che se ne fa, la declinazione, l'assemblaggio, la metrica diciamo, che crea il valore della realtà. Le petroliere in una poesia di Montale.

Ha la mia età questa chiesa, progettata e costruita da Mangiarotti, Morassuti e Favino dal '56 al '58. Nella mia terra c'è una fabbrica di Mangiarotti che ha subito le offese del tempo e degli uomini, frantumata, divelta, avvelenata, carcassa tenacemente in piedi in una piana grassa tra un boschetto di pioppi dritti come pertiche e campi di broccoli gialli.

C'è un filo che sempre mi riporta indietro al punto di partenza, come un'eterna odissea. Una condanna. O il destino scritto: perché corri lontano? per ritornare.



Qui restano sul sottofondo le parole dell'architettura che raccontano di anni eroici in cui la volontà di interrompere le tradizioni, di sperimentare nuovi materiali, di credere nella tecnica, di costruire modelli esemplari e ripetibili, di sentirsi artefici sociali era il fuoco del fare e del sognare.

Qui, al centro di questa aula di vetro, i pilastri ruvidi [quattro visibili onesti ], il soffitto attraversato dalle nervature del cemento ti raccontano, la voce bisbigliata, che la tensione eterna delle forze, immensa, titanica, è solo un lavoro. Minuzioso, da fabbrica. Si fa e basta.

Avanzi i passi lenti sul cemento screpolato, un lieve scalpiccio come un ritmo, mentre la vista si appoggia alla fonte battesimale, un fungo di pietra, monolite primitivo. Qui al centro di una "misura", non pensi ma senti.

È questa l'architettura, tace se stessa e offre all'uomo una possibilità. E senti che ti puoi fidare delle pareti. Esci allo scoperto con le tue forze. C'è una bolla d'aria tra te e, vuoi dirlo, Dio.

Fai il tuo lavoro».<sup>3</sup>

Nel rapporto con l'opera c'è sempre un punto di comprensione dove le motivazioni dell'opera stessa si chiariscono. O sono in realtà le motivazioni personali? In una sorta di triangolazione tra opera autore e lettore la conoscenza della realtà coincide con la conoscenza di sé.

Alla fine tutto questo tende alla creazione di un ambiente "umano".

Il Filo di Partenope realizza libri d'artista. *Alberi* è il racconto di ventitré disegni che ho scolpito sui fogli di un moleskine durante un freddo mese di febbraio registrando i tagli degli alberi del parco cittadino. Un'occasione per intrecciare storie. Il progetto della sede è divenuta una specie di triangolazione tra il libro, lo spazio, il poco. Un ambiente

### *Già, il filo*

«Il filo che si allunga da via Costantinopoli al bar di fronte al Conservatorio. Un bugigattolo. Dietro la piazza dove incontriamo Pasquale che porta a spasso il suo cane. Scambiamo qualche parola gentile. Poi un buon caffè [già zuccherato] e una brioche piccola piccola. Per chi tiene un occhio al colesterolo. L'uomo alla cassa ha sempre un dito nel naso. Dal banco si guarda un disegno sulla facciata oltre la strada. Sulla serranda. Roba da writer. Bello questo. Ha un che di intrigante. Mi ricorda Banksy. È passato per Napoli il terrorista dell'arte ma il suo stencil è stato cancellato. Rappresentava la Santa Teresa del Bernini con panino e patatine. Peccato. Il barista si piega per versare lo zucchero nel caffè. Come un inchino. E poi il filo lungo Port'Alba tra bancarelle di libri. Esposti in certi contenitori di metallo. Libri improbabili. Saggi o vecchia narrativa. Troppo impolverati. I polpastrelli si impregnano ogni volta che scorro i volumi uno dietro l'altro. Eppure immancabilmente lo faccio [Alberto arriva sempre in ritardo]. Anche fumetti e vecchi cataloghi. E i Maestri del Colore. Strada stretta con lo sfogo del cielo lassù in alto. Fino a Piazza Dante dove c'è Pironti, il pugile. Tullio, che fuma nella piazza e si guarda attorno. Ogni volta che posso vado a salutarlo. I ragazzi giocano a pallone».<sup>4</sup>

Non necessariamente un luogo fisico. Definito. Ma uno spazio della coltivazione dove il pensiero si possa muovere più libero e rigenerare. Foriero di un futuro.

*Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?*<sup>5</sup>

Questo ambiente io l'ho chiamato: Città della poesia.

*Dove ci conduce?*

«Dice Mark Strand: [...] credo che la poesia ci offra una prospettiva sui nostri sentimenti o, per la precisione, su come ce li rappresentiamo. In altre parole, al contrario della narrativa, procede dall'interno all'esterno, esteriorizza la nostra interiorità».

Una città che faccia questo scopre chi è. La sua identità. È una città che trattiene il suo profondo e lo trasforma in linguaggio.

Quando incontro la poesia sento la mia voce dire cose che non avrei saputo formulare. Ma sono mie. Riaccendono la certezza che sono vivo. Un essere. Imperfetto e umano. Racconta, la voce, di sentimenti. Così difficili da nominare. Presenti anche nella perdita. È questo il miracolo.

So che il poeta ricerca le parole. Per me è come parlare in una lingua straniera. Alla ricerca del vocabolo giusto. Ma so anche che non si tratta di una traduzione dalla mia lingua interiore a quella parlata. Non è così. Piuttosto un pensare nella lingua altrà.

Quando incontro una città mi può capitare lo stesso. La città della poesia. Ne ho incontrato brandelli nella mia vita. Una piazza di Trieste con l'acqua e le navi ancorate. Come automobili parcheggiate. Ma con gli alberi e le vele pronte per il viaggio. O una strada Londra. A Stepney. Un retro con staccionate e orti coltivati da giovani neri. Cose così. Con tracce profonde. Oh, non tanto profonde. Alla distanza giusta dalla portata di mano facile. Luoghi dove il pensiero si illimpidisce. Un ambiente.

*La città della poesia è un ambiente*

Il palazzo ducale di Urbino è il prototipo di ambiente. Microcosmo urbano, luogo dove l'incontro di polarità fa nascere una nuova civiltà. Laurana, Duca di Montefeltro, Piero della Francesca. Si può costruire la città della poesia. La propria. E quella collettiva.

Anni fa raccontai ad un giovane architetto che mi avevano colpito i fiori freschi che Ettore Sottsass teneva nello studio. Dopo molti anni mi dice: «Tu non mi hai detto di fare altrettanto ma io ho cominciato a mettere i fiori freschi nello studio». Così vanno le cose con la poesia. Roba che si riverbera nel quotidiano delle persone. Qui conduce».<sup>6</sup>

Io credo che un progetto debba fare questo.

<sup>1</sup> DAVIDE VARGAS, *Racconti di qui*, Tullio Pironti editore, Napoli 2009.

<sup>2</sup> DAVIDE VARGAS, *Da carcere a residen-*

*ce*, in «Domus», ott. 2007, n°907.

<sup>3</sup> DAVIDE VARGAS, *Racconti di Architettura*, Tullio Pironti editore, Napoli 2012

<sup>4</sup> DAVIDE VARGAS, *Filigrane*, Ilfilodiparteno, Napoli 2013

<sup>5</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Il Decamerone*, 1971

<sup>6</sup> DAVIDE VARGAS, *Città della Poesia*, LetteraVentidue, Siracusa 2013

## Note biografiche degli autori

**Francesca Bruni** è ricercatore presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile, Ambientale dell'Università di Napoli, dove insegna Composizione Architettonica. Si laurea in Architettura a Napoli, la sua attività di ricerca è incentrata sui temi del progetto urbano ed architettonico, con particolare attenzione alla trasformazione della periferia e delle infrastrutture. Svolge attività professionale indipendente e partecipa a concorsi di progettazione in cui ottiene diversi riconoscimenti.

**Rosario Cusenza** si laurea in Architettura a Firenze con G.K. Koenig e collabora nello stesso anno al corso di Urbanistica di Leonardo Ricci. Subito dopo la laurea intraprende un lungo sodalizio professionale con Cristiano Toraldo di Francia, fondatore di Superstudio insieme a Natalini. Maria Salvo si laurea a Firenze e nello stesso anno intraprende l'attività professionale con Rosario Cusenza fondando l'omonimo studio. Lo studio si interessa prevalentemente di architettura pubblica e privata e partecipa a numerosi concorsi di progettazione, mostre e seminari.

**Antonio Esposito** è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura di Cesena dell'Università di Bologna dove insegna Composizione Architettonica. Si laurea in Architettura a Milano e coltiva sin dagli anni della sua formazione un interesse particolare per l'architettura portoghese, lavorando con Alcino Soutinho ed Alvaro Siza. Da queste frequentazioni sono nati studi e pubblicazioni tra cui i due volumi sulle opere di Eduardo Souto de Moura e di Fernando Tavora redatti in collaborazione con Giovanni Leoni. Oggi svolge attività di consulenza per lo studio Bruschi Esposito. Lo studio affronta temi progettuali basati su incarichi pubblici e privati e su concorsi di progettazione.

**Nicola Flora** è ricercatore presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli dove insegna Architettura degli Interni, Allestimento e Museografia. Si laurea in Architettura a Napoli e pubblica articoli e volumi in Italia ed all'estero, studiando in particolare l'architettura norvegese ed i maestri nordici: Sverre Fehn e Sigurd Lewerentz. Fonda lo studio FGP, con Giardiello e Postiglione, che si trasformerà in FGP STUDIO con il subentro di Santangelo e Tenore. Ha fondato il gruppo MOBILARCH con cui promuove eventi e workshop sul tema delle attrezzature a configurazione variabile ed ibride "mobilarcitetture" e sulla riattivazione dei centri minori dismessi.

**Mauro Galantino** è professore ordinario presso lo IUAV di Venezia dove insegna Composizione Architettonica. Si laurea in Architettura a Firenze, dove lavora con Francesco Bardagli. Subito dopo gli studi si trasferisce a Parigi dove alterna lo studio dei fenomeni urbani della pianificazione francese alla collaborazione con gli studi Piano, Chemetov-Devillers per la redazione di concorsi. Successivamente si trasferisce a Milano dove collabora con Vittorio Gregotti e dove successivamente fonda il proprio studio. Ottiene molteplici riconoscimenti partecipando a concorsi internazionali e realizza numerosi progetti basati su incarichi pubblici.

**Mariateresa Giammetti** è dottore di ricerca in progettazione architettonica. Si laurea in Architettura a Napoli e partecipa a progetti di ricerca su temi che legano infrastrutture, paesaggio, città e territorio. Parallelamente persegue un personale filone di ricerca sui temi della composizione architettonica ed in particolare sullo studio dei luoghi del sacro. La sua ricerca si esprime anche attraverso la partecipazione a concorsi di progettazione che l'hanno vista confrontarsi con platee di riconosciuto valore. Dopo la laurea fonda lo studio GQ che affronta prevalentemente temi progettuali alla piccola e media scala.

**Antonello Monaco** è professore associato presso il Dipartimento di Architettura e Territorio dell'Università di Reggio Calabria, dove insegna Composizione Architettonica. Si laurea in Architettura a Roma con Laura Thermes, con cui, insieme a Franco Purini intraprende l'attività professionale. Svolge attività di ricerca sull'architettura moderna in Spagna e collabora con gli studi di Navarro Baldeweg e Jeronimo Junquera/ E. Perez Pita. Fonda e presiede l'ISAM-Istituto per l'Architettura Mediterranea, con cui organizza studi ed incontri sui temi dell'architettura mediterranea. Svolge attività professionale indipendente e partecipa a concorsi di progettazione in cui ottiene diversi riconoscimenti.

**Francesco Rispoli** è professore ordinario presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli, dove insegna Composizione Architettonica. Si laurea in Ingegneria a Napoli ed i suoi progetti presentati a concorsi hanno ottenuto premi e riconoscimenti. Nei suoi percorsi di ricerca si è occupato dei temi dell'architettura mediterranea, coordinando progetti nel trans Euro Mediterranean Cultural Heritage Network. Si è occupato del rapporto tra Architettura e Filosofia e nei programmi Circolo G. Sadoul-Istituto italiano per gli Studi Filosofici di Napoli ha curato i cicli: Isole: il senso del limite e con Remo Bodei Estetiche del Novecento e La traccia e la memoria.

**Marella Santangelo** è professore associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli dove insegna Composizione Architettonica ed Urbana. Si laurea in Architettura a Napoli con Alberto Samonà. La sua attività di ricerca è incentrata sui temi del progetto urbano ed architettonico. Partecipa e coordina numerose ricerche incentrate su studi urbani in particolare della città di Napoli. Entra a far parte dell'FGP STUDIO con cui affronta temi progettuali basati su incarichi pubblici e privati e su concorsi di progettazione.

**Markus Scherer** studia Architettura presso la TU di Vienna (A) e lo IUAV di Venezia, dove si laurea con Vittorio Gregotti e Bernardo Secchi. Successivamente fonda lo studio A5 ARCHITETTI, prelazione dello studio associato sotto il proprio nome. Ottiene molteplici premi e riconoscimenti partecipando a concorsi internazionali e realizza numerosi progetti basati su incarichi pubblici. Nella sua attività professionale affronta spesso i temi del recupero e della valorizzazione di edifici storici vincolati.

**Francesco Soppelsa** si laurea in Architettura a Napoli, subito dopo si trasferisce a Barcellona dove inizia la sua collaborazione con Octavio Mestre, con cui da inizio alla sua attività professionale lavorando ad importanti commesse internazionali. Successivamente lavora a progetti di sviluppo in aree dell'America Latina. Collabora con riviste di architettura e svolge attività di tutoraggio con varie università italiane.

**Davide Vargas** si laurea in Architettura a Napoli con Riccardo Dalisi, con il quale condivide poi studi e progetti. La sua ricerca architettonica si svolge attraverso il lavoro sui cantieri e nei rapporti con i committenti pubblici e privati. ha studiato il centro antico di Aversa e si è impegnato nello studio dei temi di un'urbanistica articolata su progetti di nodi urbani significativi. È autore di numerosi racconti in cui coniuga l'amore per la scrittura e per il racconto con il suo amore per l'architettura ed il suo essere architetto.

## Sommario

### **Paradossi dell'identità: tra memoria e immaginazione**

FRANCESCO RISPOLI

### **L'identità, un paradosso? Riflessioni sul progetto della luce**

MARIATERESA GIAMMETTI

## Saggi

<b>Tra geografia e geometria. Una villa come sintesi del rapporto tra struttura della forma ed essenza del contesto</b> FRANCESCA BRUNI	41
<b>Intendere il non finito in architettura</b> STUDIO CUSENZA+SALVO	47
<b>Architettura e natura</b> ANTONIO ESPOSITO	53
<b>Manovre per sperimentare, costruire, insegnare</b> NICOLA FLORA	61
<b>Architettura nel terzo millennio</b> MAURO GALANTINO	73
<b>Tre progetti per un solo vuoto</b> MARIATERESA GIAMMETTI	85
<b>Progetti aperti: una strategia architettonica</b> ANTONELLO MONACO	93
<b>...Esistere, resistere, insistere...Ricerca e progetto</b> MARELLA SANTANGELO	105
<b>Dialogare con l'esistente</b> MARKUS SCHERER	113
<b>La casa unifamiliare nell'esperienza progettuale catalana</b> FRANCESCO SOPPELSA	127
<b>Città della poesia</b> DAVIDE VARGAS	135



