

Ordinare la distanza tra le cose progettandola ed *Abitare nella città cercando natura*, significa ricercare luoghi comuni e condivisi, investiti dal progetto come unica garanzia di un ordine. Vuol dire ribaltare il concetto di spazio aperto come vuoto e assenza, densificandolo, lasciando tracce, creando luoghi dello stare, disponendo gli elementi - naturali o artificiali - secondo un ordinamento che definisca un sistema architettonico bilanciato, una trama che regoli la distanza mediante ritmi, accentramenti, dilatazioni, immettendo relazioni visuali e valori posizionali che orientino l'uomo nel suo percorrere ed abitare lo spazio.

Fanno da sfondo a questa trattazione su strumenti e tecniche di progetto dello spazio aperto, alcuni riferimenti alla modernità considerata principale referente del progetto contemporaneo.

Chiude il libro una appendice che accoglie due approfondimenti su diversi aspetti del tema trattato, estratti da due ricerche di dottorato appena concluse. *Misurare Distanze*, curata da Giovanni Zucchi a partire dalla sua ricerca su "La densità del vuoto. Dispositivi progettuali per lo spazio aperto contemporaneo", propone uno strumentario possibile per rileggere alcuni progetti contemporanei sullo spazio aperto, raggruppati ed interpretati secondo nuove categorie spaziali. *Coltivare Città*, curata da Daniela Buonanno a partire dalla sua ricerca "Ruralurbanism. Paesaggi produttivi", mostra una diversa cultura dell'abitare, di cui l'agricoltura rappresenta una forma di natura capace di ordinare il progetto contemporaneo dello spazio urbano.

Francesca Bruni, architetto, è ricercatore di Composizione Architettonica ed Urbana presso l'Università di Napoli Federico II dove svolge attività didattica e di ricerca sui temi della città e del progetto. Ha partecipato a numerosi convegni, pubblicato un ampio numero di saggi e articoli, curato diversi volumi tra cui si segnalano: *Il Porto* (1993), *Le occasioni della città* (2004), *Il ruolo del progetto nella trasformazione della periferia* (2005), *Il progetto di architettura tra ricerca e didattica* (2010), *Ri-costruire la rovina* (2015)

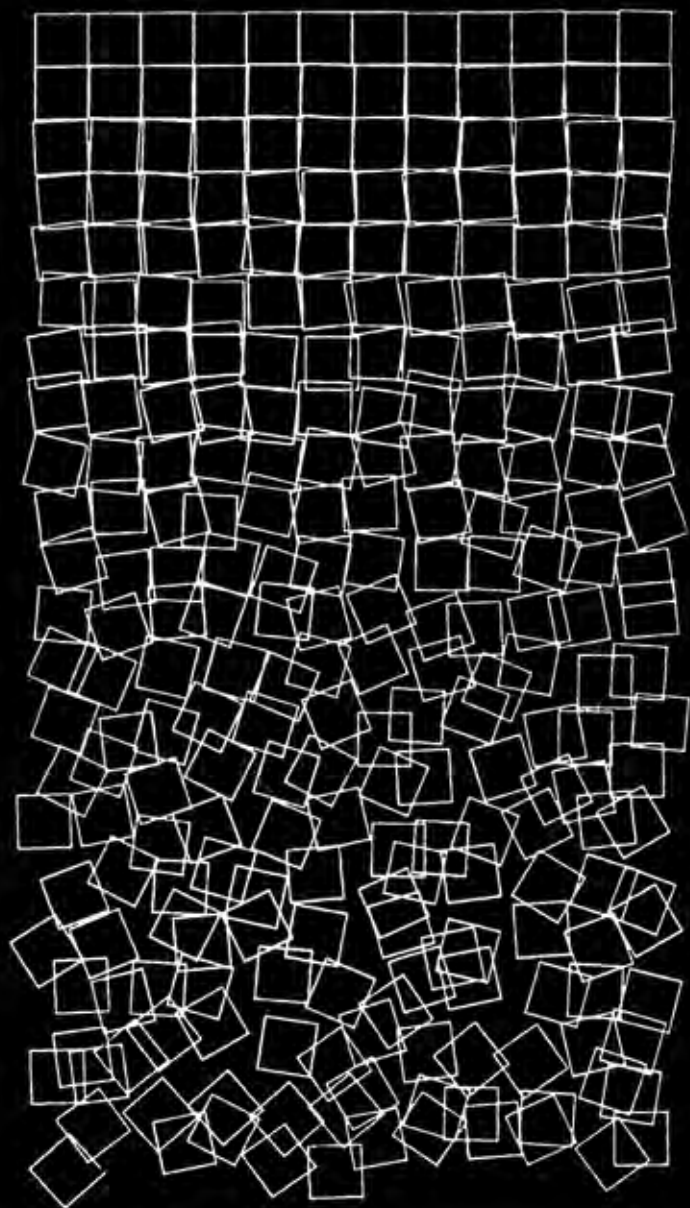


FRANCESCA BRUNI

ORDINARE LA DISTANZA

ABITARE
NELLA CITTÀ
CERCANDO NATURA





"La natura è crudele: l'architettura stiasi con la geometria"
(Giò Ponti)

*a mia madre creatura leggera
a mio padre solida roccia*

FRANCESCA BRUNI

ORDINARE LA DISTANZA

**ABITARE
NELLA CITTÀ
CERCANDO NATURA**

Copyright © 2016 CLEAN
via Diodato Liroy 19, 80134 Napoli
tel. 0815524419
www.cleanedizioni.it
info@cleanedizioni.it
www.ebook-clean.it

Tutti i diritti riservati
È vietata ogni riproduzione
ISSN 2531-6680
ISBN 978-88-8497-283-6

Editing
Anna Maria Cafero Cosenza

Grafica
Costanzo Marciano

in copertina
Georg Nees, Pietre Sciolte, 1968

*Copia stampata con il contributo del
Dipartimento di Ingegneria Civile
Edile e Ambientale dell'Università
degli Studi di Napoli Federico II*

I 2 I

Le ragioni del progetto

Direttore
Francesco Rispoli Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico
Francesca Bruni Università di Napoli Federico II
Vito Cardone Università di Salerno
Giovanni Durbiano Politecnico di Torino
Mauro Galantino Università IUAV di Venezia
Carlo Manzo Seconda Università di Napoli
Antonello Monaco Università di Reggio Calabria
Luigi Ramazzotti Università di Roma Tor Vergata
Fabrizio Rossi Prodi Università di Firenze
Andrea Sciascia Università di Palermo
Roberto Serino Università di Napoli Federico II
Heinz Tesar Vienna
Francesco Viola Università di Napoli Federico II

Questa collana risponde a un'esigenza di aggiornamento e di orientamento nel panorama sempre più complesso della ricerca architettonica contemporanea focalizzando la propria attenzione sul rapporto ideazione-costruzione in architettura. Si tratta di un rapporto tutt'altro che scontato e lineare, sfumato, variamente contaminato da un insieme di influenze, intrusioni provenienti dall'esterno al procedimento creativo che nel loro insieme determinano la "storicità" dell'opera, il suo appartenere a uno specifico momento culturale, sociale e politico. Attraverso l'approfondimento di alcune tematiche progettuali - dall'intervento di nuova costruzione al restauro e alla trasformazione dell'esistente - il racconto di esperienze biografiche e l'analisi di alcune opere emblematiche, la collana cercherà di interpolare una linea di ricerca nella quale all'opera sarà riconosciuto il ruolo di "limite" tra la dimensione ideativa e quella costruttiva, frontiera sulla quale le distanze tra quel che è invisibile nel progetto - intuizioni individuali, aspettative, suggestioni e riferimenti, storia e cultura di un'epoca - e quel che si mostra con ogni evidenza nella consistenza delle forme e della materia, si avvicinano ed entrano in comunicazione tra loro, pur essendo destinate a non ridursi mai completamente l'una all'altra.

Indice

- 7 **Distanze da abitare** *Francesco Rispoli*
- 15 **Ordinare la distanza. Una Introduzione**
- L'invenzione del paesaggio nella città moderna**
- 23 Il parco e la città
24 Tre sequenze di paesaggi architettonici
39 Il giardino urbano: la natura cum-posta
- Architettura del suolo ordinatrice del progetto**
- 55 Il suolo
57 Il basamento, misura dello spazio
63 Il pavimento: pattern energetici
- L'abitare come costruzione di paesaggio**
- 73 Quartieri paesaggio
74 Il quartiere residenziale come sistema aperto
79 I *new cluster*, nuove figure dell'abitare
- Interni condivisi e spazi relazionali**
- 89 Spazi intermedi dell'abitare
91 Il sistema distributivo come spazio di aggregazione
97 La corte residenziale come giardino di pietra
- Appendici**
- 107 **Misurare distanze** *Giovanni Zucchi*
139 **Coltivare città** *Daniela Buonanno*
- 172 **Bibliografia**
175 **Indice dei nomi**



Distanze da abitare

Francesco Rispoli

Michel Serres, sulla scorta della testimonianza di Erodoto al ritorno dall'Egitto, propone questa origine della geometria:

«accade abbastanza spesso che lungo un'ansa, (...) qualunque fiume produca un effetto opposto a quello del rinterro: e cioè lo sprofondamento totale o parziale di un terreno alluvionale. (...) L'agricoltore danneggiato lascia il campo e va a lamentarsi in alto loco dell'incidente di cui è stato vittima; il re, allora, spedisce il suo arpenodapta a fare un sopralluogo e a misurare di quanto quel terreno è stato ridotto: e cioè a misurare qualcosa che, certo, è una differenza (...). Di ritorno nel suo ufficio, il funzionario calcolerà, in proporzione con la diminuzione della superficie del terreno, il decremento dell'imposta prefissata: katà logon. Ecco qui l'invenzione del logos o della proporzione tra la differenza misurata sul terreno e quella che calcola il funzionario per la riduzione fiscale: eccola, la scala, che, senza paradosso, sale sulla scena della leggenda e in tal modo rende corrispondenti la terra agricola del fellah delle origini e il disegno reale dell'arpenodapta. Appare nel momento stesso in cui se ne sentirebbe la mancanza»¹.

A questa esigenza di correlare luoghi reali e topografie catastali corrisponde l'ancestrale desiderio di tracciare nel cielo figure capaci di istituire un principio di bellezza (*Cosmos*) e di stabilità (*Firmamento*) in un originario *Kaos*.

Anche questa leggibilità appare nel momento in cui se ne sentirebbe la mancanza: per poter il marinaio tracciare le sue rotte, perché

Giardino d'Argento, Parc André-Citroën, Parigi, P. Berger, G. Clément

il viandante possa stabilire la direzione del suo cammino (non a caso nel verbo orientarsi risuona il riferimento al sorgere del sole). E fu questo stesso sentimento a far sì che i Greci chiamassero «episteme il sapere immutabile con cui la filosofia, al suo nascere tentò di controllare il divenire, ed epistema l'ornamento della prua della nave nel suo imporsi sulla fluidità minacciosa del mare»².

Come un movimento carsico, questo desiderio di trovare punti fermi nel fluire minaccioso riaffiora di tanto in tanto nel pensiero e nell'arte. «L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice di entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni di esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva.

L'opera letteraria - scrive Calvino, e tanto più l'opera architettonica diremmo noi! - è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo»³.

Dentro questo orizzonte concettuale il libro di Francesca Bruni propone una serie di interrogativi che si annodano sui due termini di ordine e distanza, come il titolo annuncia. All'ordine già si è fatto riferimento in apertura e certamente tutta la storia dell'architettura è percorsa da una tensione ad una sua qualche forma.

Distanza, per parte sua, è termine che si riferisce a separazione, articolazione, campo magnetico delle relazioni tra le architetture della città, ma anche distanza da abitare per riconoscere il valore del proprio e dell'altro allo stesso tempo. Il libro assume un punto di vista originale rispetto alla lettura di alcune idee di città affermatesi nella seconda metà del secolo scorso e che hanno trovato nel rapporto tra architettura e natura il loro tema centrale. Osserva criticamente il tema della distanza nella composizione architettonica e le condizioni geografiche con le quali si confronta il progetto dell'abitare. L'analisi del variare dell'articolazione degli spazi pubblici e privati nell'abitare contemporaneo propone una lettura del termine relazione come vero e proprio *Leitmotiv* del libro.

L'osservazione critica, pur riconoscendo il valore dei sistemi di regolarità nell'ordinare l'architettura, si appunta sui margini, sulle dislocazioni, sulle fratture, poiché, come Francesca Bruni - sulla

scorta delle osservazioni di Dorflès e, più in profondità credo, delle riflessioni di Foucault - osserva nel suo scritto introduttivo «è l'intervallo entro la continuità che introduce un potenziale espressivo, una potenzialità creativa rinnovata in seguito a tale pausa o interruzione».

Se proviamo a tracciare qualche coordinata utile per osservare queste interruzioni e queste rotture ci accorgiamo che già da tempo la città si va costituendo come luogo delle differenze, in cui si stratificano forme eterogenee che non sembrano rimandare a un modo di costruzione condiviso, in cui si avverte l'assenza di una *civitas coesa*. Così che si producono scritture architettoniche il cui senso dobbiamo imparare a cercare nei loro modi mutevoli di formazione nel tempo.

Allora il destino possibile di questa città a-venire sta in un compito che è possibile affidare ancora agli architetti.

A patto che essi siano consapevoli del loro ruolo rispetto a chi è stato prima e a chi verrà dopo di loro. Si tratta di comprendere il senso di un agire oggi in una condizione affatto nuova. Occorre ottemperare a una disposizione: agire responsabilmente prima che come soggetti competenti. Ma si tratta di un'idea di responsabilità più ampia di quanto già sia stata in passato e che si situa ai confini delle nostre tradizionali attrezzature mentali: una responsabilità nei confronti delle generazioni che verranno. E poi «pensare oggi un abitare differente da quello identitario, centrato, fisso, stabile, permanente, chiuso su se stesso - pensare un abitare aperto all'altro e alle alterazioni che ne conseguono, pare urgente e necessario, le ragioni sono sotto gli occhi di tutti: le identità rigide non solo producono conflitti sanguinosi ma minacciano la sopravvivenza stessa di ciò che presumono difendere»⁴.

Ma cosa significa oggi identità? Come ha insegnato Revel⁵, commemorazione, patrimonializzazione e sovrapproduzione di memoria si intrecciano in un movimento relativamente recente nella nostra società. 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 dif-

ferenza 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»⁶.

La memoria è un importante fattore dell'identità sia individuale che collettiva e, allo stesso tempo, ne è anche l'espressione. Essa è «luogo di conflitti tra versioni diverse del passato»⁷, 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»⁸. Si tratta 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»⁹. Anche qui sono in gioco ordini (che si impongono) e distanze (che si accorciano o si allungano a seconda degli scopi). L'inclinazione ad appropriarsi dell'alterità è un tratto ricorrente di un certo modernismo. Ma se, piuttosto che rinchiuderci in noi stessi riassumendo nel nostro punto di vista anche quel che è altro da noi¹⁰ - ci disponiamo a osservare con attenzione i processi di rimescolamento delle storie e le interrelazioni tra mondi differenti, potremo riuscire a leggere fenomeni di transizione, ibridazione e traduzione delle culture e riformulare i concetti di cultura e identità, nazione e memoria¹¹.

Per farlo dobbiamo mettere in sospensione, in *epoché*, come suggerisce la fenomenologia, 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. Dobbiamo abituarci, positivamente, ad abitare la distanza tra noi e l'altro. «Se per comporre luoghi dotati di senso dobbiamo imporre limiti, bisogna che questi limiti, anziché chiudere, aprano spazi. E in questo aprire che incontriamo gli altri come uguaglianza e come differenza (...) Abitare il limite non si presenta più, quindi, solo come metafora e come rappresentazione della nostra contem-

poranea condizione umana, ma fa parte, è, questa nostra stessa condizione: qui si gioca la nostra, laica, possibile felicità, quasi che abitare, far abitare, imparare ad abitare, significhi far spazio all'essere»¹². Perciò per abitare la distanza, «per abitare il limite occorre ogni volta pensarlo e ridisegnarlo»¹³.

La sfera, il labirinto, Babele sono figure metaforiche che descrivono 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. Ed essa «non rappresenta solo la molteplicità irriducibile delle lingue, ma mette in luce un'incompiutezza, la impossibilità di completare, di totalizzare, di saturare»¹⁴.

Forse può essere utile una metafora del paradosso. Si potrebbe proporre non una superficie tradizionale, 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 un limite, ma una figura che racchiuda-non racchiuda, che non e-margini e non e-limini, che si percorra all'interno e all'esterno senza attraversarne il bordo: la striscia di Möbius risponde a questo identikit e mette in figura le parole di Derrida: «gli amici della verità sono senza la verità, benché essi non vadano senza verità»¹⁵. Progettare la città significa oggi star dentro un movimento indeterminato, e indeterminabile, che sostituisce alle categorie della fissità quelle più fluide legate ad esperimenti frutto di nuove pratiche e di nuovo pensiero. Per Walter Benjamin saper «iniziare dal nuovo» senza «guardare né a destra né a sinistra» significa accedere a «una specie di nuova barbarie». Nuova perché di questa introduce un «nuovo, positivo concetto»¹⁶ che toglie a questo termine tutta la sua agglomerazione di significati violenti e ne prospetta un altro, che si riferisce alla forza inventiva di chi sa «ricominciare da capo». «Nuovi barbari possono, forse, dirsi, oggi, coloro che accettano di essere implacabili costruttori di un pensiero multiplo e flessibile, esposto alle infezioni e ai contagi. Un pensiero che richiede una

lingua impura, capace di disdirsi e ri-inventarsi e così nominare ciò che chiede nome e sapere»¹⁷. E pensatori barbari sono coloro la cui riflessione «si snoda lungo linee diverse e così facendo lancia sonde nel molteplice metropolitano, ne saggia la complessità, ne interroga i processi. Quello che si disegna non è un quadro unitario, né ad avanzare è una proposta compatta, ma ogni intervento può ritenersi un esercizio di pensiero, un esperimento che elabora strumenti per pensare il nostro possibile essere uomini in un tempo a-venire»¹⁸.

Note

1. M. Serres, *L'origine della geometria*, in «aut aut» n. 250, 1992.
2. U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano 1999 (prima ed. 1992).
3. I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
4. F. Vitale, *In viaggio verso la città a venire. Da Deleuze a Koolhaas a/r*, in P. De Luca (a cura di), *Abitare possibile. Estetica, architettura, new media*, Bruno Mondadori, Milano 2015.
5. J. Revel *La memoria e la storia*, www.emsf.rai.it/tv_tematica/trasmissioni.asp?d=303, 30 maggio 1998.
6. Cit. in M. Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993. Tit. orig. *Non-lieux*, Seuil, Parigi 1992.
7. P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Cfr. F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.
11. 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.
12. A. Isola, *Pensare il limite, abitare il limite*, in C. Giammarco, A. Isola, *Disegnare le periferie. Il progetto del limite*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993.
13. Ibidem.
14. J. Derrida, *Des Tours de Babel*, in «aut aut» nn. 189-190, 1982.
15. J. Derrida, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995. Ed. orig. *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994.
16. W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012.
17. P. De Luca, *Introduzione*, in P. De Luca (a cura di), *Abitare possibile. Estetica, architettura, new media*, cit.
18. Ibidem.

Ordinare la distanza. Una Introduzione

Technology is not subverting ^{it} without opposition. The New Combine, to put it another way, like the enemies, honorable enemies—many of them deeply involved, on every level, with contemporary work. Their complaints, whatever the source or the vocabulary, reveal at base certain familiar dispositions: to see technology as an alien, inhuman force, to associate its use, if not with mere "gimmickry," and, finally, to fear any surrender of control by the artist himself over the technological materials involved in his work.

To oppose technology in art is to oppose it in life, for technology is as much a part of them as his home or his road or his clothes; in company with all these, technology is surely nonhuman, but man alone can render it inhuman. It is man alone, moreover, who reduces material of any kind to the level of gimmickry. There is nothing inherently superficial, less light bulb, as there is nothing inherently noble in pigment. If the oceans at all wasted upon imitation of the great abstract painters in the 1950s did not wash away this bulker, nothing ever will. It seems we must learn again that we can incorporate any material and any process, when employed in the service of the imagination.

That technology is a neutral, not a negative tool, is conceded by the best of the humanists, by those engaged in a rearguard defense of Western art and civilization against what they consider the excesses of the present, both in politics and in art. When Lewis Mumford, the dean of these guardians, compared technology to the walls of a prison, he also took pains to add that we built the walls, "even condemned ourselves to a life-term. . . . But those . . . walls are not eternal."

On the difficult issue of "human control," however, the split between new and old is profound. It is no accident that the literary and critical establishments reserved their greatest scorn, over so long a period for John Cage, who has distilled in his articles and lectures, as well as his music, the ideas most repellent to the humanists; they are ideas, moreover, that have been realized in the work of many artists, among them Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Whitman, the choreographer Merce Cunningham and a whole train of young composers. When Cage recommends, to take just one example, the use of chance methods in composition—the flipping of a coin to determine the order of sounds in music—on the ground that such procedure brings us closer to nature in her manner of operation, "to strike at the root of Western esthetics as it has been defined since the Renaissance. (To Mumford, for example, one of art's central tasks was to "arrest life in its perpetual flux . . . detach itself . . . in its total final perfection.")

Cage has not been the only influence on the movement variously described as neo-dada, to be sure; surrealism, Oriental philosophy, Marcel Duchamp, all have contributed, as well as dada. There are wide differences of approach between Cage and Duchamp, Rauschenberg and Kaprow, dada and surrealism, but the net effect of the work produced by them has been an erosion of the line between art and life, between, in effect, greater and lesser degrees of subjective control. The "found objects" is a combine by Rauschenberg's term as out toward the world, away from art, as do the "found sounds" in a Cage concert; when we perform in a happening, we perform as ourselves, not as created (and therefore arrested) characters.

Poetry, mystery and pleasure

It is only natural, then, that these artists—and all those influenced by them, deeply or slightly, from Robert Morris to Charles Krauser—should embrace technology with undisciplined lust. For the machine offers the best of all roads away from the self and its inherent limitations. Let the computer then provide us with tables of random numbers, let random sound waves light our dance, let the evening's television fare provide us with images for our large screens (as in Robert Whitman's "Two Holes of Water 3," presented as a part of "Nine Evenings"). The more independence we can cede the machine, from a Cagean point of view, the more interesting, indeed, the more *poetic* it becomes, for it takes forms no earthbound ego might imagine. Recall that Billy Klüver concluded his preparatory remarks for "Nine Evenings" with a reference to the Chinese fireworks of three thousand years ago as "maybe the first use of advanced technology to give poetry, mystery and pleasure to the people. I feel that our performances will have some affinity to these long forgotten forerunners."

If it is difficult for the humanist to endorse this position, he can—and must—come to terms with its historicity. There is not only the whole tradition of artistic nihilism behind it, but also certain analogous responses, responses based so deeply in our sensibilities that they barely admit rational explanation. When we play the machine for its own sake—and enjoy it on the same basis—we merely confirm on a new level that love for the thing itself implies in abstract expressionism as well as the found object. The abstract painters taught us to discard the search for illusion and for meaning in a canvas, to look upon form only as form, color only as color; it is a lesson transferable to computer graphics. The disposition to enjoy the *Ding an sich* is beyond recall; no amount of lecturing in defense of meaning can stay its course.

There is, for all that, a strong countercurrent on the issue of

Da sempre l'uomo ha avvertito il bisogno di un ordine spaziale nell'ambiente. La creazione di ordini si fonda sulle leggi della geometria, la sua ricerca serve a verificare l'esistenza di raggruppamenti, capaci di farci orientare nello spazio.

Come sottolinea Ernest Gombrich in *Il senso dell'ordine*¹, secondo la teoria della *Gestalt*, l'occhio è attratto dalla linea di minima resistenza e smette di esaminare il significato per acquisire, invece, la disposizione. Esiste una preferenza osservabile, nel nostro percepire, per le configurazioni semplici e noi tendiamo a scorgere tali regolarità, più che le forme casuali, quando ci scontriamo col caotico mondo esterno. Ma, allo stesso tempo se la disposizione ordinata possiede un numero maggiore di continuità e uno minore di rotture, è la frattura che ci fornisce l'informazione che cerchiamo, è l'intervallo² entro la continuità che introduce un potenziale espressivo, una possibilità creativa rinnovata in seguito a tale pausa ed interruzione.

Molto spesso è dunque attraverso una esaltazione dello scarto, dell'intervallo, che si può realizzare una nuova valenza espressiva.

Il termine "ordine" non va inteso, dunque, come volontà di introdurre ripetizioni, simmetrie, omogeneità; la varietà piace ma va percepita come unità nella complessità. Il nostro modo di orientarci nello spazio risponde al principio delle gerarchie graduate: man mano diventiamo consapevoli di ulteriori livelli di struttura, di riempimento e di connessione. Nutriamo fiducia di star di fronte ad ordini entro ordini che risponderebbero alla nostra verifica di regolarità senza farci perdere il senso di una varietà infinita e inesauribile.

Sol Lewitt, *From the word "art": blue lines to four corners, green lines to four sides, and red lines between the words "art" on the printed page*, 1972.

Dunque se ripetizione è “invarianza per effetto di trasformazioni”, l’ordine «fornisce una misura delle correlazioni osservabili nella disposizione, nelle sequenze e nella dinamica dei moduli costitutivi delle strutture stesse»³. Se ripetizione è ciò che rimane invariato, attraverso la rottura della ripetizione si possono introdurre correlazioni, ovvero stabilire ordine tra i moduli strutturali.

Nella teoria vitruviana delle proporzioni viene indicato, infatti, come in una costruzione bisogna conseguire l’*Ordinamento*, attraverso moduli, la *Disposizione*, mediante una appropriata collocazione degli elementi e delle loro combinazioni, l’*Euritmia*, ovvero l’armonia - altezza proporzionata alla lunghezza e alla larghezza -, la *Simmetria*, intesa come commisurabilità di ogni singolo membro e di tutti nell’insieme.

Progettare è dunque fare ordine nello spazio, organizzare gli elementi del progetto fra di loro e rispetto al tutto. In questo senso il progetto è fortemente legato allo spazio in cui sorge, caricandosi della responsabilità delle relazioni a distanza che immette nel paesaggio naturale o urbano.

Questa ricerca di ordine interno e relazionale che garantiva unità al progetto si è oggi persa, sostituita dalla discontinuità morfologica dei nostri territori e dalla frammentarietà dell’architettura, isolata da qualsivoglia relazione contestuale. Ma, come scrive Manuel de Solà Morales, i vuoti, gli intervalli, le discontinuità della città contemporanea rappresentano una “distanza interessante” per la loro capacità figurativa e per la loro razionalità ecologica e paesistica.

«La forma delle distanze vuote è il tema e il protagonismo della separazione è l’alternativa periferica alla continuità unificante, grande virtù della città compatta»⁴.

Credo che oggi il problema di ritrovare un ordine possibile, senz’altro non totalizzante, ma relativo ad ambiti compiuti ed a tutte le scale, sia centrale nella riflessione sul progetto. In questo senso questa trattazione cerca di dare forma alla distanza, ordinandola, cioè riconoscendo correlazioni nella disposizione delle cose, ed allo stesso tempo sottolineando la necessità di un progetto dell’intervallo.

Il filo rosso che lega le riflessioni raccolte nel libro si dispiega tra la seconda metà del Novecento e l’oggi, lambendo alcuni progetti dell’abitare che hanno cercato di *ordinare la distanza* tra le cose progettandola mediante il ricorso alla natura, al paesaggio.

Ordinare le distanze significa anche “abitare”, cercare di non escludere lo spazio fuori la porta di casa ma anzi, in qualche modo farlo proprio e dividerlo.

In questo senso il bisogno di natura che il pianeta chiede fortemente non solo dal punto di vista della sostenibilità ambientale, si traduce in architettura in un ritorno a considerare la natura stessa come materiale del progetto. La tendenza è oggi di ricoprire il suo corpo con un manto verde continuo che invade i tetti, le facciate, gli spazi aperti, fin quasi ad annullare l’identità formale e tettonica della costruzione. Il verde urbano, rappresenta, invece, un territorio di grande interesse qualora venga inteso come uno dei materiali del progetto e come tale trattato con i giusti strumenti dell’architettura, geometrizzato, artificializzato, cum-posto, ma sempre riconosciuto nella sua identità di spazio orizzontale, utile strumento per ordinare la distanza.

In questo senso, *abitare nella città cercando natura* significa abitare cercando luoghi comuni e condivisi, verdi o di pietra non importa, ma tali da essere investiti dal progetto come unica garanzia di un ordine. Vuol dire ribaltare il concetto di spazio aperto come vuoto e assenza, densificandolo, considerandolo alla maniera heideggeriana come “consistenza del vuoto”, lasciando tracce, creando luoghi dello stare, disponendo gli elementi - naturali o artificiali - secondo un ordinamento geometrico che definisca un sistema architettonico bilanciato, una trama che regoli la distanza mediante dei ritmi, accentramenti, dilatazioni, immettendo relazioni visuali e valori posizionali che orientano l’uomo nel suo percorrere ed abitare lo spazio.

Lo spazio aperto necessita di azioni compositive forti che ne riannettano i margini e ne risignifichino superfici, che diano forma ai luoghi. Pier Aldo Rovatti, in un suo libro dal titolo *Abitare le distanze*, scrive che la nostra condizione “paradossale” moderna vede le dimensioni del dentro e del fuori non funzionare più come dimensioni distinte ed opposte e che apertura e chiusura debbano stare dalla stessa parte, segnalando la necessità di creare qualcosa come un “fuori del dentro”. «Rendere abitabile una distanza è abitarla decostruendola, producendo delle faglie, dei piccoli eventi sismici, o semplicemente degli eventi. (...) Quel che ci serve oggi - scrive - è una respirazione: spazi e tempi per pensare, pause, intercapedini, spazi di gioco per poterci muovere e dare un senso alle nostre vite»⁵.

Il libro nel primo capitolo rilegge alcune idee di città della seconda

metà del Novecento in cui il rapporto tra architettura e natura è centrale nella composizione dell'abitare, ed individua nel parco e nel giardino due diversi modi di attuare la relazione tra natura ed artificio, elementi strutturanti le relazioni tra le parti e strumenti di un nuovo e diverso ordine dello spazio urbano.

Il secondo capitolo si sofferma sulle strategie e tecniche compositive adottate nell'ultimo secolo per dare forma al progetto della distanza, individuandone in particolare due, una tridimensionale, nel basamento come elemento di misura dello spazio, ed una bidimensionale, nella superficie dello spazio aperto e nelle geometrie dei suoi "pattern energetici" capaci di creare nuovi ordini.

Il terzo capitolo tocca il tema dell'abitare individuando nel quartiere residenziale disposto secondo criteri paesaggistici, attento ai valori geografici, ordinato secondo relazioni a distanza, una nuova possibilità per la costruzione dell'abitare collettivo contemporaneo.

Il quarto capitolo analizza gli spazi relazionali interni al quartiere residenziale, ed affronta il tema della soglia, dell'intervallo tra pubblico e privato, registrando una inversione di tendenza nei progetti contemporanei che considerano la corte non più come spazio da vivere ma come quadro da percepire dall'alto ed il ballatoio, non più come corridoio, ma come vero e proprio luogo relazionale, che da spazio servente si trasforma in spazio servito.

Chiude il libro una appendice che accoglie approfondimenti su due diversi aspetti del tema trattato, estratti da due lavori di tesi di Dottorato. "Misurare Distanze", curata da Giovanni Zucchi, a partire dalla sua ricerca "La densità del vuoto. Dispositivi progettuali per lo spazio aperto contemporaneo", propone uno strumentario possibile per rileggere misurando alcuni progetti contemporanei, interpretati secondo nuove categorie spaziali. "Coltivare Città", curata da Daniela Buonanno, propone, invece, un approfondimento sul tema dello spazio produttivo abitabile, quale luogo in cui ricreare il legame, un tempo inscindibile, tra la terra agricola coltivata (*colere*) e il luogo della casa e dell'abitare (*in+colere*). I riferimenti progettuali individuati mettono in mostra una diversa "cultura dell'abitare", in cui anche l'agricoltura rappresenta una forma di natura capace di ordinare il progetto contemporaneo dello spazio urbano.

Note

1. E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, Londra, Phaidon, 2000.
2. G. Dorflès, *L'intervallo perduto*, Milano, Skira, 2012.
3. G. Dorflès, *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti 1986.
4. M. de Solà Morales, *Territori senza modello*, in *Progettare città*, «Lotus quaderni» n.23, Electa 1999.
5. P. A. Rovatti, *Abitare le distanze*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007.



Invenzione del paesaggio nella città moderna

“I caratteri architettonici di qualsiasi pianta democratica del terreno per la libertà umana sorgono naturalmente per, e dalla, topografia. Questo significa che gli edifici assumerebbero tutti, in una varietà infinita, la natura e il carattere del suolo su cui dovrebbero sorgere e così ispirati diverrebbero le componenti di questo. (...) Un profondo sentimento per la bellezza del suolo sarebbe fondamentale nella edilizia della nuova città: cercando la bellezza del paesaggio non tanto per costruirci sopra, quanto per servirsene nella costruzione (...) Qualsiasi edificio -all'esterno- può andare all'interno e l'interno andare all'esterno quando ciascuno è considerato come parte dell'altro ed una parte del paesaggio” (F.L.Wright)¹.

Central Park, New York



Il parco e la città

Nella storia della costruzione della città la matrice verde è concepita a zone, cintura verde o parchi urbani, in una logica sempre di contrapposizione città-campagna basata sulla relazione tra figura e sfondo. Così, gli ampliamenti delle città di fine Novecento si sono serviti della topografia unicamente per costruirsi “sopra”, senza riuscire a creare dei modelli dell’abitare alternativi e validi perché è mancata l’attenzione al progetto dello spazio aperto, lasciato come vuoto progettuale. Le periferie urbane sono la dimostrazione di questo errore di progetto legato ad una indifferenza nel disegno dello spazio tra le cose che ha generato una indifferenza delle costruzioni fra loro entro una presenza continua dello spazio vuoto. Oggi si inizia a considerare la topografia come componente della nuova architettura secondo una integrazione che non riguarda solo l’architettura dell’edificio e la sua trasparenza, ma l’impianto stesso della nuova città-quartiere che individua nella natura uno dei materiali del progetto. I vuoti sono considerati «distanze interessanti criticamente scelte per la loro capacità figurativa e per la loro razionalità ecologica e paesaggistica (...) La forma delle distanze vuote è il tema, e il protagonismo della separazione è l’alternativa periferica alla continuità unificante, grande virtù della città tradizionale compatta»². In molti progetti contemporanei si guarda nuovamente a questa possibilità naturalistica dell’abitare con uno sguardo che cerca di ricomporre nuovi paesaggi costruiti nei quali la natura, in modo differente dal passato, possa tornare a ricoprire un ruolo strutturante nel progetto e nella vita dell’uomo. La visione di un abitare in armonia ed in continuità con la natura che aveva animato la sperimentazione progettuale della prima metà del Novecento soprattutto in riferimento ad un abitare individuale, si riafferma nella seconda metà del secolo attraverso alcune idee di città alternative a quella consolidata, che cercano nella natura i caratteri del nuovo progetto³. In questi modelli urbani e in alcune loro realizzazioni pur se diverse per scala, si configura una idea di città aperta data da una varietà tipologica ed in cui il verde rappresenta il vero e proprio impalcato del nuovo insediamento. Architettura e natura, quest’ultima nelle due diverse forme attraverso cui si manifesta, quella del parco e del giardino, divengono i materiali con cui i principali protagonisti della modernità si confrontano in un dialogo sempre più intenso e serrato tra la scala del paesaggio e quella dell’abitare.

Ludwig Hilberseimer, Detroit Area. Planning diagram, 1945.

Tre sequenze di paesaggi architettonici

L'emergenza abitativa nell'Europa del dopoguerra porta Ernesto Nathan Rogers, nei suoi editoriali su *Domus* del 1946⁴, a temere il pericolo che poesia, musica, pittura e proporzioni, possano diventare "vuote ambizioni del nostro egoismo di intellettuali" di fronte alla necessità della costruzione di abitazioni. Le indicazioni per la progettazione dei nuovi quartieri che la legge Fanfani, meglio conosciuta come legge INA-Casa, fornirà in Italia nel 1949 nascono, però, dalle migliori premesse. La preoccupazione riguarda appunto il perseguimento della "salute morale" e del "benessere psicologico" per gli abitanti, da ottenere con composizioni urbanistiche varie, mosse, articolate, tali da creare ambienti accoglienti e riposanti, con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia ed ogni uomo trovi senza fatica la sua casa, "col sentire riflessa in essa la propria personalità".

Questa aspirazione della identità del quartiere ad una vivibilità concepita come semplicità di aggregazione degli elementi della vita quotidiana, col suo repertorio di giardini, prospettive visive, del vicinato, evade nel nostalgico recupero di modelli di insediamenti storici, nei diversi esempi di "scuola romana" con le realizzazioni di Mario Ridolfi con le sue case "che fanno paesaggio".

Diversamente la "scuola milanese", maggiormente legata al modello razionalista nordeuropeo, propone una idea di quartiere con una minore densità ma il cui supporto orografico e verde diviene garanzia di riuscita dell'intera operazione urbana. Il modello del parco come elemento strutturante le relazioni tra le parti del quartiere moderno si afferma in una delle prime e migliori progettazioni del tempo: il quartiere sperimentale del QT8 realizzato da Piero Bottoni in occasione dell'VIII triennale di Milano del 1946.

Definito così da Fernand Lèger, "*Inventeur de montagnes e de magnifiques constructions populaires*", Bottoni, dimostrando una capacità di inventare paesaggi e luoghi dotati di bellezza e potenzialità di senso, affida al Monte Stella, un'alta collina da lui progettata in un territorio privo di riferimenti orografici, il ruolo di fulcro e riferimento

paesaggistico dell'intero sistema. Si crea così l'ordine di un paesaggio composto, disposto di pura architettura, leggibile nel gioco tra elementi verticali e orizzontali entro cui il paesaggio architettonico si svolge in sequenze che compongono quadri diversi.

Il parco per la sua dimensione ed il suo disegno, è pensato come riferimento dell'intero territorio, fruibile da una utenza molto più vasta di quella del quartiere, per la sua capacità di dialogo con altri elementi urbani a grande scala.

Le Corbusier è colui che ha saputo ripensare il ruolo del verde nel progetto, concependo la naturalità come vera e propria strategia di reinvenzione dell'abitare. «Sono pieno di ammirazione di fronte alla forza di carattere dell'amministrazione di New York - egli scrive - che, al centro di Manhattan, ha preservato rocce di granito ed alberi, in un parco di quattro milioni e mezzo di metri quadrati.

Il parco è circondato dalle più belle costruzioni - *apartment-houses* in alti blocchi o grattacieli - tutte con finestrate aperte su questo spazio insperato, una situazione fatata ed unica in una città senza alberi»⁵. Il suo progetto per la città di Chandigarh in Punjab del 1952, mostra l'affascinante possibilità di una "città verde" non come un abitato rarefatto di pochi residenti dispersi tra la natura ma, come una metropoli per molti, ad alta densità.

Qui, il verde, posto come una sorta di codice a barre a deformazione graduale, insinuandosi tra edificio ed edificio, è l'elemento di relazione delle parti urbane e costruisce una nuova unità ambientale sotto il segno della natura in città. Le Corbusier mantiene separate le due geometrie di architettura e natura, giocando il progetto sulla loro contrapposizione: la griglia geometrica dei tracciati delle strade e l'andamento naturalistico del verde concepito come parco dallo sviluppo sinuoso si sovrappongono come due *layer*.

Altro caso emblematico di insediamento urbano in una condizione di natura è il Lafayette Park, realizzato nel 1960 a Detroit da Hilberseimer, Mies e Caldwell, che rappresenta la vera alternativa morfologica dell'insediamento, basata sulla separazione del traffico e su uno stretto rapporto con gli elementi naturali con cui ottenere una composizione delle architetture, ordinata, aperta ed articolata. Il progetto rappresenta in maniera compiuta l'idea di città di Hilberseimer perseguita e sviluppata durante mezzo secolo di ricerca sulla forma degli insediamenti.

Attraverso la relazione diretta tra differenti tipi edilizi e residenziali progettati da Mies van der Rohe, Hilberseimer individua il principio ordinatore in grado di confermare il carattere urbano degli insediamenti attraverso la disposizione e l'evidenza volumetrica di alcuni suoi elementi.

Questo progetto, che si inserisce nella nota posizione concettuale posta da Gropius ai Ciam di Bruxelles con "Costruzioni alte, medie o basse?", dimostra che non esiste una esclusione reciproca tra i tipi edilizi perché ogni individuo deve poter scegliere il modello abitativo migliore per le sue esigenze, ma che tutti questi modelli residenziali possono convivere insieme a patto che la localizzazione di ognuno di questi elementi risulti armonica, coerente e ordinata nella composizione del tutto. «Obiettivo dell'architettura della città è quello di ordinare e separare lo spazio con gli edifici che costituiscono la città (...) il lavoro del Lafayette dimostra la possibilità di ottenere modifiche di valore e sensazioni di spaziosità ed apertura. Questo è possibile perché le case unifamiliari spariscono sotto agli alberi, sotto le macchie di vegetazione dei loro giardini e sotto i parchi circostanti della comunità. Quello che rimane da vedere sono i pochi edifici multipiano per appartamenti che acquistano, attraverso la loro collocazione nello spazio, una nuova rilevanza architettonica e rendono possibile la realizzazione di una nuova concezione dello spazio basata sull'apertura.

Mentre le stanze delle case guardano questi giardini, le stanze degli edifici per appartamenti guardano sopra i giardini, sopra i parchi che circondano la comunità e ancora oltre, verso il territorio con i suoi campi, i suoi prati e i boschi, i laghi, i fiumi e le montagne»⁶.

Q.T.8. Milano

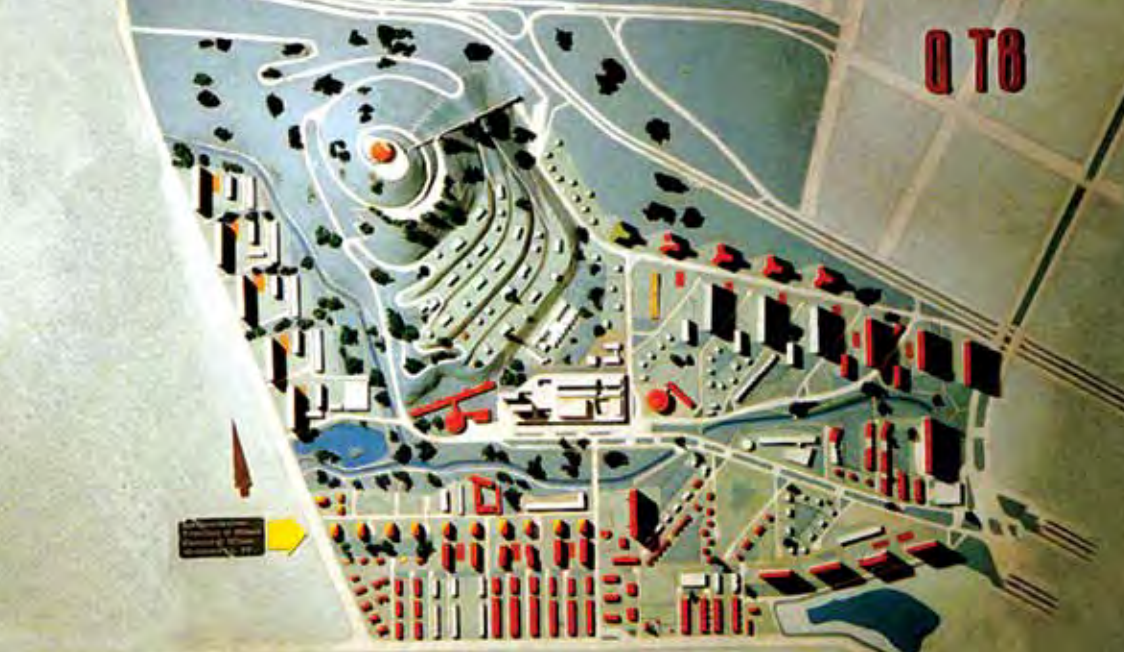
P. Bottoni, 1946-1961

*"Il QT8 è un esempio di quartiere che è libero dalle codificazioni regolamentari che vincolano altri quartieri della città, l'unico che a Milano presenti le condizioni urbanistiche ideali per l'architettura moderna" (P. Bottoni)*⁷.

L'insediamento progettato in occasione dell'VIII Triennale del 1947 come quartiere sperimentale si configura con un alto grado di autonomia e di integrazione con la città di Milano. È strutturato intorno al rapporto tra verde e costruito e retto da una spina centrale a parco pubblico di 375.000 mq che doveva accogliere una sequenza di piazze e spazi collettivi, su cui sarebbero sorti i principali servizi ed avente come fondale il Monte Stella, concepito come una vera e propria architettura. Se il "cuore" del quartiere, ossia quella strada vitale in grado di aggregare la vita collettiva, che Bottoni considerava essenziale negli insediamenti ad edilizia aperta, non sarà mai compiuto, il Monte Stella rappresenta una vera e propria reinvenzione delle storiche porte monumentali d'ingresso alla città. Alto cento metri e denso di suggestioni poetiche, l'altura artificiale del monte è il tramite tra una scala microurbana e quella dell'intera città sia per la presenza di una rilevante quantità di verde, fruibile da una utenza molto più vasta di quella del quartiere, sia per la sua capacità di dialogo con altri elementi urbani a grande scala.

Dopo la guerra Milano era un cumulo di macerie e per risolvere il problema dello sgombero, queste «vennero concentrate dapprima in alcuni punti della cerchia del Naviglio per essere poi avviate verso la periferia a riempire, fra l'altro, le cave esaurite di ghiaia che punteggiavano, come piccoli laghi [...] la periferia della città. [...] una di queste cave abbandonate, proprio la più importante della zona, era destinata a grande specchio d'acqua dal primo progetto del QT8»⁸.

Mutato il contesto, tramutata la concavità del lago nella convessità di quella che nel 1947 appariva già una montagnola, Bottoni a quel punto decide di trasformare in un luogo poetico la discarica, e ne progetta il razionale e progressivo innalzamento, così da riuscire a dare corpo a un

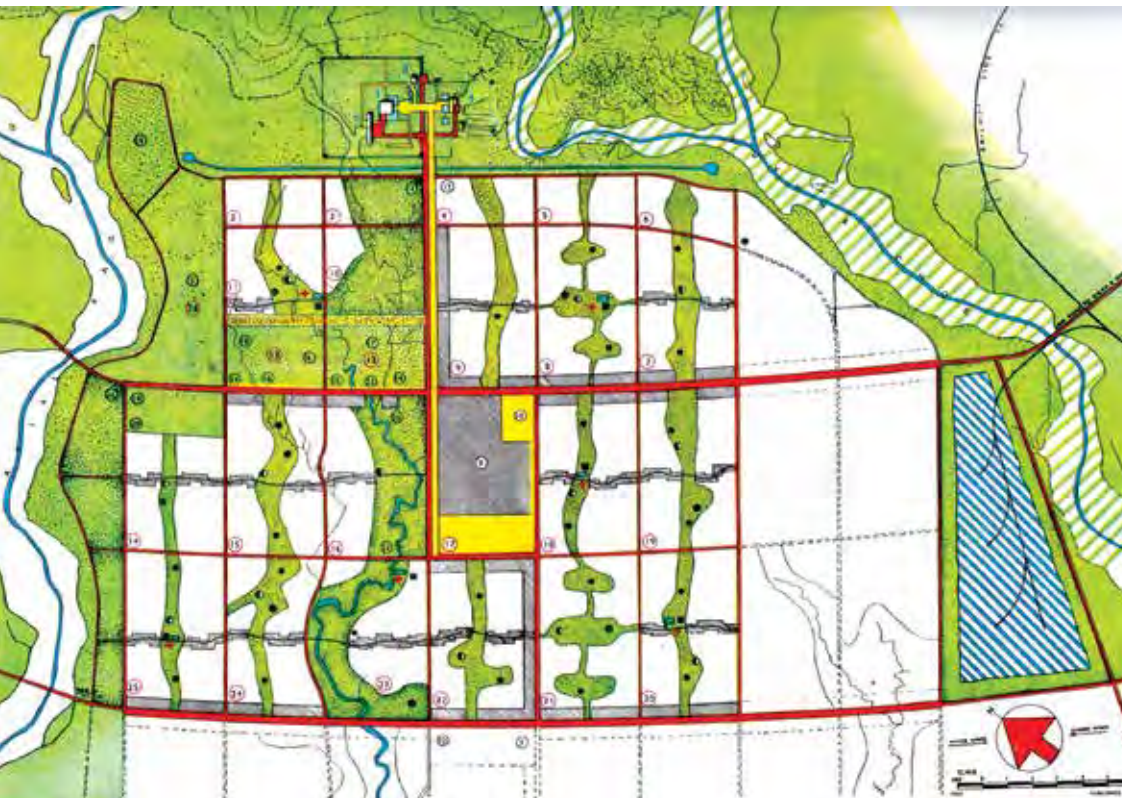


altro sogno: quello «lontano, di sempre [...] di una montagna milanese». Il parco di 375.000 mq è disposto con uno schema serpeggiante, attorno al letto dell'Olona, e ramificato in ampliamenti vari sino a raggiungere la grande zona occupata dalla collina. Alla impostazione del problema del verde contribuirono Porcinai e Viganò con un progetto la cui caratteristica principale è la liberazione dagli schemi scolastici dell'impianto dei giardini con una libera interpretazione del paesaggio come adattamento altimetrico e spaziale alle condizioni del terreno attraverso l'uso di piante diverse per creare una armonia ed un completamento dei complessi edilizi del quartiere. La sua disposizione da est ad ovest permette l'attraversamento del quartiere dalla città alla campagna senza interferenze con le case che sono poste lungo i bordi, con case alte ed a lama lungo le strade tangenziali ed a nord con case basse, isolate, binate, a schiera. La collina è considerata come "espressione dell'intraprendenza dello spirito milanese verso le cose pratiche e di civico interesse, unita allo spirito di poesia e di ricerca plastica propri dell'architetto". Nella progettazione degli edifici residenziali, ricca di soluzioni tipologiche e tecnologiche innovative, un omaggio all'abitare lecorbuseriano è offerto dall'edificio alto definito "casa - giardino" costituito da alloggi duplex sovrapposti dotati di un ampio terrazzo-giardino che permette di godere dei privilegi dell'abitare individuale pur appartenendo ad un edificio in altezza.

Q.T.8 e il Monte Stella, Milano, Pietro Bottoni.

Chandigarh, Punjab Le Corbusier, 1952

“Sole, spazio e alberi, io li ho considerati come materiali fondamentali per la creazione urbanistica” (Le Corbusier)⁹.



<p>Chandigarh, maggio 1952. Piano urbanistico definitivo della prima fase di realizzazione che disponeva abitazioni e servizi per 150.000 abitanti e il Chandigarh.</p> <p>1 Parlamento 2 Spettacoli</p>	<p>3 Campidoglio 4 Corte di giustizia 5 Università 6 Scuola 7 Mercato generale 8 Stazione ferroviaria 9 Centro commerciale 10 Municipio 11 Istituto di ingegneria</p>	<p>12 Residenze del Parlamento 13 Museo 14 Residenza del Capo della Magistratura 15 Biblioteca 16 Museo 17 Scuola di arti applicate 18 Cortile sistema maschile 19 College scuola femminile 20 Istituto superiore e ospedale industriale 21 Ospedale 22 Maternità 23 Teatro 24 Istituto Politecnico 25 Corteo Piazza 26 Scuola femminile 27 Scuola maschile 28 Scuola femminile</p>	<p>29 Vie principali (V1) 30 Vie secondarie (V2) 31 Strade veloci (V3+V4) 32 Strade aperte e parate 33 Aree e parchi 34 Aree industriali 35 Aree pedonali</p>	<p>36 Scuole elementari 37 Scuole medie 38 Scuole superiori 39 Centri sanitari 40 Centri comunitari 41 Piazza 42 Numero dei posti 43 Spazi aperti interni</p>
--	---	---	---	---

Dei diversi progetti a scala urbana, Chandigarh appare la vera *Ville Verte* di Le Corbusier. Il piano segue quei precetti che questi aveva da tempo messo a punto: aree separate per residenza, lavoro, circolazione, ricreazione; controllo geometrico e predilezione per grandi assi e grandi viste; fusione della città e della campagna attraverso l'ampio ricorso di alberature e parchi che congiungono l'ambiente urbano con quello rurale.

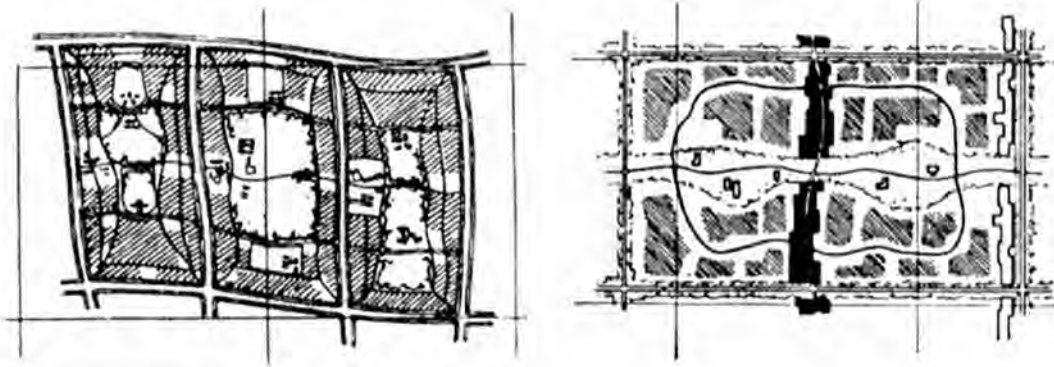
Qui, nella progettazione di una vera e propria città di fondazione moderna, Le Corbusier utilizza il verde e il reticolo stradale come i due sistemi strutturali del disegno della parte residenziale, mentre la zona pubblica e rappresentativa, viene espulsa dall'impianto e posta su di un enorme podio sul quale geometrie architettoniche sono incise e commentate da rialzi artificiali, con l'Himalaya sullo sfondo, in un confronto tra opera della natura ed opera umana.

La città è cinta da due grandi fiumi, la presenza di fossi e canali nella fascia compresa tra i due corsi d'acqua è assunta come riferimento per tracciare il disegno generale della città, una griglia dalle dimensioni di 800 per 1200 m., attraversata dall'acqua, dal verde e dal sistema della mobilità.

La griglia ortogonale delle strade definisce l'impianto delle 7Vs. La maglia automobilistica delle V2 e V3, che ospitano il traffico veloce, individua i settori residenziali. Le V4 sono le strade commerciali interne a ciascun settore, per il traffico lento e di servizio, le V5 le strade a *loop*, interne a ciascun settore, le V6 sono le penetrazioni che conducono agli ingressi delle singole abitazioni. Le Corbusier introduce un elemento di imprevedibilità che incrina la perfezione geometrica del sistema viario: la maglia ortogonale viene incisa da strisce di verde dai contorni organici che accredita come V7 verde e percorsi pedonali e ciclabili.

Una di queste si dilata in una vera e propria conca di argilla erosa, la *Vallée des Loisirs*, destinata a contenere nel verde le funzioni di svago: fra i due sistemi,

Chandigarh, Punjab, Le Corbusier.



quello geometrico e quello organico, vi è solo compresenza e saltuario contatto, ma nessuna fusione, essendo tenuti rigorosamente distinti.

Il sistema del verde è posto come una sorta di codice a barre a deformazione graduale, il cui andamento sinuoso si sovrappone come un *layer* al ferreo reticolo stradale.

Il settore lecorbuseriano, è dunque l'elemento con cui si disegna la città, esso è del tutto introverso, sulle V3 infatti, le strade che li circondano, non è ammessa la costruzione sul fronte. Il "tessuto" è interno al settore urbano definito da strade al cui interno il rigore geometrico si indebolisce, dando luogo a villaggetti *oxfordiens*¹⁰.

A completamento del piano sono i criteri di progettazione paesistica del verde lungo gli assi viari che si presenta sotto forme architettoniche diverse: filari semplici di alberature, filari doppi, filari multipli, alberi isolati, masse arboree omogenee, masse arboree eterogenee, foresta. Il risultato è un complesso abaco compositivo da cui derivano le forme delle architetture verdi per le diverse situazioni.



Chandigarh, Punjab, Le Corbusier, confronto fra il superbloch del piano Mayer e il settore lecorbuseriano, 1977.

Lafayette Park, Detroit

L. Mies van der Rohe, L. Hilberseimer, A. Caldwell, 1960

*“Progettare la città significa ordinare le cose in se stesse e nelle loro reciproche relazioni (...) ordinare le relazioni tra edifici e spazi aperti.
La progettazione urbana è, nella sua essenza, un’opera d’ordine”
(L. Hilberseimer)¹¹.*



Il Lafayette Park rappresenta la concretizzazione di una forte idea urbana che prevede un genere di vita a mezza strada tra la città e la campagna, «dove l’artificio, geometricamente definito nella sua ferrea precisione, si colloca nella natura secondo rapporti armonici e dove alla perfezione della natura corrisponde quella inseguita dall’artificio, l’uno e l’altro composti in un quadro organico di corrispondenze»¹².

Il progetto rappresenta una applicazione dei punti principali della ricerca di Hilberseimer sulla città - la separazione del traffico, una struttura mista delle tipologie edilizie impiegate, una estesa presenza di spazi naturali, attenzione all’orientamento degli edifici e alle ombre portate dai corpi alti sulle altre abitazioni - e la straordinaria capacità di Mies van der Rohe di dar forma compiuta e precisa all’architettura.

«La forma architettonica dell’insediamento è definita secondo un disegno planimetrico costruito con attenzione alle proporzioni degli elementi e dei rapporti: gli spazi individuati dalle abitazioni basse sono definiti da un sistema di costruzione ortogonale in grado di individuare, nella varietà degli allineamenti, una struttura complessa e variegata di luoghi interni, di successioni e di aperture che trova adeguato completamento nella disposizione del verde progettata da Caldwell, ricca di spazi a carattere domestico e collettivo al tempo stesso e capace di costruire un microclima favorevole nelle diverse stagioni; le diverse essenze introdotte, infatti, consentono l’apertura all’irraggiamento solare nel periodo invernale e, grazie allo straordinario rigoglio che ripara le abitazioni, la protezione in quello estivo.

Il disegno e la collocazione degli edifici alti individua un doppio ed artico-

Herbert Greenwald e Mies Van Der Rohe dinanzi il modello di Lafayette Park



lato livello di relazioni spaziali: quelle definite all'interno dell'unità dell'insediamento, e quello del dialogo esteso con la città dove ciascun edificio alto partecipa alla dialettica spaziale generale attraverso un unico e serrato rapporto dominato dalla composizione. (...) La vasta estensione del parco, 31 ettari, si pone come l'elemento collettivo per eccellenza, principale luogo di incontro e sede delle attività comuni.

Un aspetto del tutto inedito è rappresentato dalla struttura mista e fortemente differenziata delle tipologie edilizie, comprese in una struttura formale saldamente geometrica nella quale il disegno preciso degli edifici e la massiccia conformazione delle case alte conferisce all'insieme un carattere di particolare rilevanza urbana; si tratta di un sistema complesso che vede tipi di abitazioni differenti destinati alle differenti necessità residenziali secondo una visione ragionevolmente varia delle possibili esigenze abitative: le case basse con patio e le case a schiera sono poste direttamente a contatto con la natura e dedicate alle famiglie con figli, mentre le case alte ad appartamenti sono destinate a chi ha esigenze diverse.

Il progetto della parte residenziale, ordinato su un sistema alternato di strade di penetrazione a *cul de sac* poste secondo la griglia esistente, ne assume la misura e il passo urbano, instaurando in questo modo un riconoscibile rapporto con Detroit, probabilmente l'unico possibile in termini di continuità urbana; i diversi tipi di edifici residenziali, disposti all'interno di isolati di grandi dimensioni, configurano sistemi complessi di corti aperte servite da strade carrabili che, come le aree di parcheggio, sono poste ad un livello più basso così da escludere, almeno in buona parte, le automobili dalla vista»¹³.



Lafayette Park, Detroit, Mies Van Der Rohe



Il giardino urbano: la natura cum-posta

La carenza di relazioni precise tra l'architettura e gli spazi circostanti nei progetti della modernità genera un fenomeno di scollamento tra spazio privato e spazio pubblico, tra architettura e spazio aperto, cui si aggiunge «l'assenza di qualsiasi condizione architettonica, tettonica e di ordine dello spazio esterno: esso viene assimilato all'accumulazione indiscriminata di immagini estranee ad ogni costruzione chiusa»¹⁴. Questa condizione porta ad un modello in cui non solo lo spazio pubblico è metaforicamente una selva, come già aveva intuito in maniera radicale l'abate Laugier, ma questo spazio appare come un giardino pittoresco: la città, nel suo spazio esterno, si fa paesaggio.

Il tentativo di una ricomposizione dell'unità dissolta dello spazio urbano, seppur lontano da ogni intenzione di formalizzazione della costruzione dello spazio pubblico, era stato avviato all'interno dell'VIII Ciam del 1951 tenutosi a Londra sul problema del nucleo della città: ricostruire il cuore della città vuol dire riattribuire significato allo spazio pubblico. Due sono le linee propositive che emergono dal dibattito del congresso: da un lato Gropius propone il controllo di scala quale strategia architettonica: «potrebbe essere proprio la scala, o meglio l'indovinato accostamento di diverse scale, il procedimento per mitigare il contrasto tra la dimensione gigantesca, che spesso caratterizza l'edificazione moderna, e il carattere erratico e diffuso dello spazio pubblico»¹⁵. L'altra direzione, proposta da Le Corbusier, è il recupero dell'unità perduta dell'arte, l'aspirazione è che sia la creazione artistica ad assumere e a risolvere finalmente l'unità perduta dello spazio pubblico: «In alcuni casi si propone apertamente la riqualificazione dello spazio attraverso l'inserimento di opere d'arte convenzionali (sculture, dipinti, bassorilievi), in altri, per la prima volta dagli anni Venti, si prevede la conservazione di alcuni frammenti storici (rovine, monumenti) in quanto parte della memoria collettiva e come operazione progettuale in cui l'antico e il moderno convivano, si contrappongano e si fecondino incessantemente»¹⁶. Da questo momento in poi il progetto dello spazio aperto ritrova nuova centralità nel rapporto con l'architettura degli edifici. Certamente in questa riflessione sullo spazio come luogo del progetto di relazioni tra le cose, l'influenza artistica delle avanguardie del primo Novecento riemerge con un ruolo centrale.

Largo da Carioca, Rio de Janeiro, Roberto Burle Marx, 1981.

Negli scritti di Piet Mondrian appaiono i concetti di equilibrio dinamico o rapporti reciproci; Moholy Nagy definisce lo spazio come “rapporto di posizioni tra corpi (...) elementi dati e finiti, trovati, ma dalle infinite possibilità di combinazione strutturate da regole topologiche”¹⁷; il costruttivismo si concentra sulla costruzione dello spazio ottenuta attraverso la disposizione di pochi segni dotati di intensità simbolica; il neoplasticismo dispone forme e colori secondo equilibri dinamici dati da rapporti reciproci¹⁸. A partire da queste riflessioni sulla necessità di un ordine dello spazio aperto e delle fertili influenze reciproche tra arte ed architettura, si colloca l’opera dell’artista e paesaggista brasiliano Roberto Burle Marx¹⁹. Questa segna il momento di ri-centralizzazione della superficie come luogo su cui applicare morbide geometrie capaci di far ritrovare il perduto senso estetico alla quinta facciata dell’architettura. La nuova visione dello spazio aperto da lui introdotta, investito da geometrie di natura ed architettura, viene recepita dai principali maestri del Novecento: è chiamato da Lucio Costa a partecipare al progetto di Brasilia, interviene con una interpretazione originale del tetto-giardino nel Ministero della Salute progettato a Rio de Janeiro da Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Le Corbusier come consulente, ma è con il progetto del lungomare di Rio, che Burle Marx riscatta il marciapiede dalla piatta bidimensionalità della supergrafica, conferendogli oltre la terza dimensione, anche la quarta dimensione, quella del movimento, attraverso una nuova topografia fatta di ritmi, pause, accelerazioni. Da questo momento, il progetto del parco urbano inteso alla maniera di Olmsted come uno spazio verde naturale con la capacità di determinare direttive essenziali allo sviluppo urbano, cambia statuto e utilizza la tecnica di progetto del giardino urbano, uno spazio pubblico aperto mirato a risanare pezzi di quartiere decostruiti ed a organizzare la città e la campagna come parte di un più ampio tutto, assumendo una sua propria autonomia formale rispetto all’intorno per essere concepito artisticamente e per la forte geometrizzazione cui è assoggettato il suo spazio. Il confronto tra le due differenti esperienze di disegno del giardino come elemento di centralità urbana, nei due parchi parigini de la Villette e di Citroen, mette in evidenza il ricorso a strategie tipicamente architettoniche per articolare la continuità di suolo. L’architettura viene

vista come l’unico modo per esercitare un peso sul disordine naturale da Gilles Clément. L’utilizzo di griglie geometriche che configurano reti sovrapposte come *layer* rette da relazioni a distanza ed in cui prevale la scelta del duro suolo sulla botanica, nel primo caso, rispetto ad una ortogonalità della natura addomesticata in settori e stanze, dall’altro, mostrano una natura regimentata e cum-posta, progettata alla stregua dell’architettura, “una architettura a volume zero”²⁰.



Mineral Roof Garden, banco Safra, San Paolo, Roberto Burle Marx, 1983.



Roberto Burle Marx
São Paulo 1909, Rio de Janeiro 1994

“Alle radici dell’arte moderna si trova una visione pura del giardino, soggetta a un’arte autonoma con leggi proprie” (H.Sedlmayr)²¹.

È attraverso l’opera del maestro brasiliano Roberto Burle Marx che il Moderno si riconcilia con la superficie, emancipandosi dalla ideologia del primo moderno che diffidava di questa in quanto luogo della delittuosa decorazione. Traducendo alcuni partiti formali dell’arte astratta come temi ispiratori di fantastici giardini tropicali, egli elabora una originale interpretazione del giardino discostandosi dai principi classici della sua progettazione formale.

Anche se il parco romantico è la sua partenza, egli introduce novità per masse, tessiture, colori e piani asimmetrici usando la materia di una natura che ha un valore ecologico ed un significato identitario della flora sudamericana.

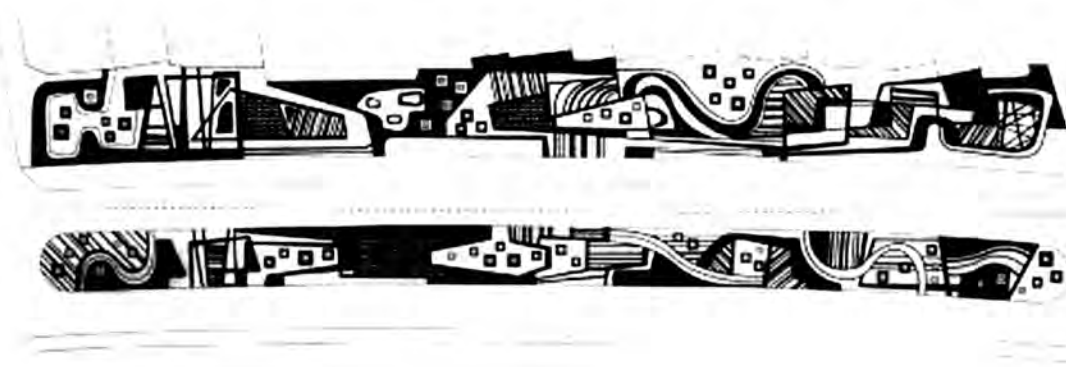
La sua formazione come pittore e la passione per le piante lo portano ad utilizzarle come *collage* attraverso disegni al tratto in cui descrive analiticamente i diversi areali per riprodurli nei suoi giardini.

«Sovrana e incontrastata nei suoi disegni è la composizione: tutto si gioca sull’armonico equilibrio tra masse cromatiche, liberate dalla linea di contorno. Il disegno trasmuta con immediatezza nei suoi giardini: le piante sono disposte in grandi aree-campiture monocromatiche, seguendo forme ondulate e biomorfe. I suoi giardini appaiono come quadri proiettati al suolo: la sicurezza delle forme curve si traduce in materiali naturali, con lo stesso stacco di colori e tessiture dei suoi quadri-rappresentazioni. La rigidità e l’uniformità, l’assolutezza delle campiture piene dei dipinti si smaterializza in parte per via dell’esuberanza delle piante tropicali, della ricchezza delle loro tessiture, del loro modo di riverberare la luce, nonché della possibilità di poter vedere gli scenari evocati da punti di vista sempre diversi. A chi diceva che nei suoi giardini le piante erano come i pantoni o i colori e il suolo

Tetto giardino del Ministero della salute, Rio de Janeiro, Roberto Burle Marx, 1938.

come la tela, Burle Marx rispondeva che in realtà un giardino è fatto di materiali suoi propri: la luce, il movimento e lo sviluppo nel tempo»²². I suoi giardini sono pensati come un *parterre* dai vivaci colori da vedere e non tanto da percorrere secondo un riferimento ai chiostri dei conventi, spazio contemplativo e rarefatto, che permette di attivare relazioni sociali ma anche di essere fruito in forma puramente visiva.

In questo senso, il progetto del quartiere contemporaneo trova una forte continuità con questa esperienza nel modo con cui assegna al progetto del suolo²³, inteso anche come superficie disegnata ed esperienza estetica, la garanzia della qualità dell'abitare, il suo naturale completamento. Il dialogo tra figura e sfondo inverte così il rapporto tra architettura e natura e lo spazio pubblico modifica il suo statuto estetico, geografico, semantico. «L'atteggiamento verso l'intorno: differenti dal contesto ma mai indifferenti, si lavora per intensità piuttosto che per densità, per continuità, piuttosto che per permanenza (...) con oggetti simili a frammenti atmosferici capaci, come le sculture di Oteiza, di disegnare una idea di interno pur rimanendo degli esterni, disegnando delle soglie metaforiche il cui valore è tutto nelle relazioni con l'ambiente circostante»²⁴.



Copacabana, Rio de Janeiro, Roberto Burle Marx, 1970.

Parco de la Villette Parigi, B. Tshumi, 1983

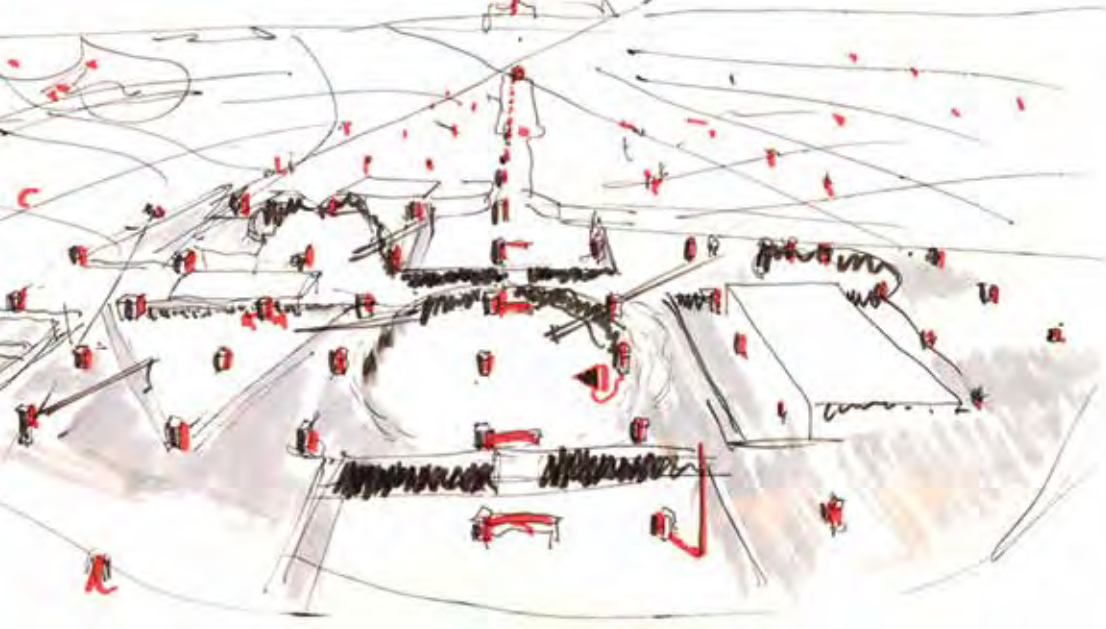
Si tratta del primo luogo capace di aprire Parigi alla sua *banlieue*, di proiettarla sulla grande scala, un tipo di parco senza precedenti in cui il paesaggio e la natura non rappresentano i principali elementi. La vocazione culturale del parco ne fa un contenitore di attività e funzioni legate non solo al divertimento, ma anche all'educazione. Il parco de la Villette, realizzato anche in collaborazione con Derrida, rappresenta il manifesto programmatico della decostruzione architettonica, che vede l'architetto e il filosofo schierati l'uno affianco all'altro per definire le regole generali e i flussi generatori.

Capolavoro della poetica dei *layer*, il giardino viene inteso come espressione di un pensiero ordinato mediante diagrammi, percorsi cinematici, componendosi di scene diverse. Gioco di combinazioni, tripudio di passerelle e tettoie metalliche e "*folies*" in cui il minerale trionfa sulla botanica, in cui obiettivo della ricerca formale è non il giardino ma la celebrazione dell'universo urbano moderno.

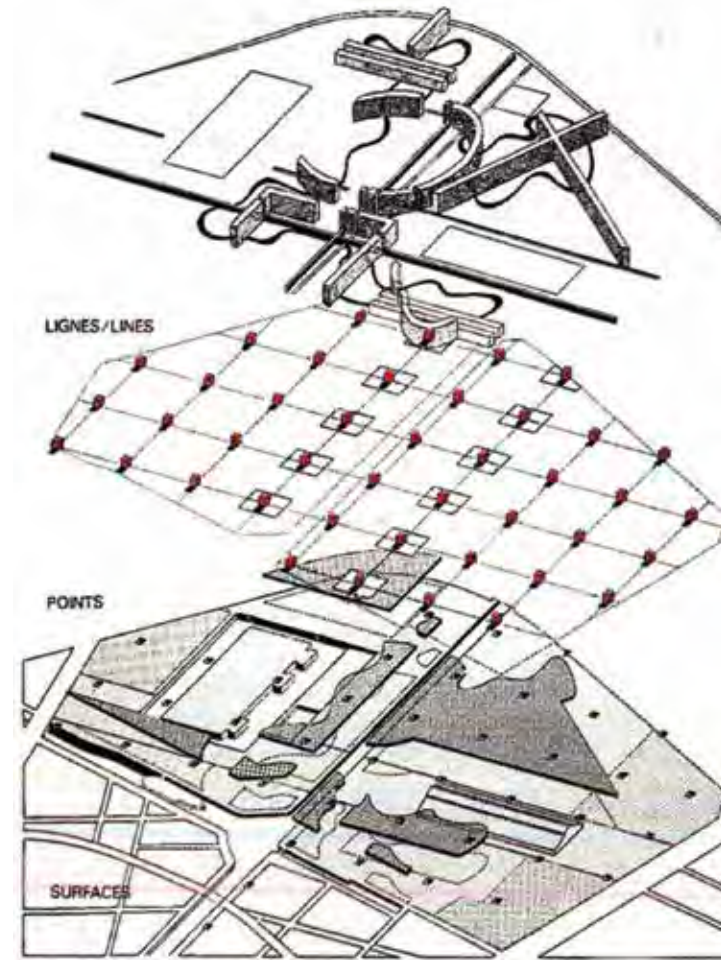
Il nuovo parco nasce dalla sovrapposizione di tre sistemi autonomi, senza apparente ordine gerarchico, che evocano le ricerche sulla natura degli elementi fondamentali della forma del pittore Wassily Kandinsky negli anni del Bauhaus: punti, linee e superfici.

I punti sono rappresentati da una trentina di oggetti architettonici di dimensioni contenute (10x10m) rivestiti di lamiera rossa disposti alle intersezioni di una griglia immaginaria sovrapposta in maniera indifferente al sito. Le linee sono i percorsi che attraverso tracciati apparentemente casuali disegnano la trama che permette di addentrarsi nel parco. Il sistema delle linee è individuato attraverso due assi rettilinei e ortogonali tra loro, sottolineati da pensiline ondulate, che si intersecano e congiungono i punti estremi di accesso al parco. A questi si aggiunge la *Promenade Cinématique*, un percorso sinuoso, che si articola attraverso numerosi episodi consecutivi come le sequenze di una pellicola cinematografica.

Le superfici di grande estensione, lasciate a prato o pavimentate, ospitano invece funzioni diverse, dalle attività sportive a spazi per feste o cinema all'aperto. Attraversandolo dall'interno, l'elemento estetico che caratterizza



il *layout* del parco è la griglia, riconoscibile nell'immagine delle *Folies* (alcune sono cubi pieni, altre scavati, altre con pilastri liberi o pareti grigliate), e nell'organizzazione dei percorsi principali, nord sud e est ovest, sottolineati da pensiline metalliche ondulate, mentre l'immagine forte è nel contrasto tra il rosso delle costruzioni e il verde della vegetazione.



Parco de la Villette, Parigi, Bernard Tshumi.



Parco André Citroën, Parigi
P. Berger, G.Clément, 1985

“I giardini seriali di Gilles Clément trasportano il visitatore in un mondo a parte, ove è la vegetazione a dettare la composizione dello spazio. Con una soluzione che richiama la tradizione del paesaggio artificiale ottocentesco, i giardini seriali sono infatti intenzionalmente indipendenti dalla struttura generale del parco: in contrasto con la nozione di spazio verde, ognuno di essi si pone come unità paesaggistica autonoma. (...) Si compendia, qui, una definizione del giardino come terreno di sperimentazione e di libertà simbolicamente chiuso, come esercizio di stile sul tema della scatola”(M. Bédarida)²⁵.



A differenza del primo esempio parigino, il concorso per la progettazione di questo parco viene riservato ai paesaggisti associati ad architetti.

La presenza del paesaggista Gilles Clément determina un minuzioso lavoro effettuato sulla vegetazione che consente di integrare i consueti criteri di selezione delle piante con una più sofisticata griglia di interpretazione. Il grande parco, che sorge su di un'area industriale dismessa della quale cancella ogni traccia, è pensato come il centro di un nuovo quartiere che prosegue i tessuti urbani circostanti. Sul suo perimetro gli isolati vengono trattati in modo frammentato così da garantire la maggior trasparenza visuale possibile secondo un disegno che cerca di relazionare il nuovo quartiere agli edifici circostanti.

La realizzazione del parco e delle cortine edilizie è avvenuta in modo dissociato, se il parco è ben riuscito non così le architetture che lo circondano e il progetto non realizza un risultato omogeneo. La natura fortemente geometrizzata del progetto fornisce una serie di percorsi lineari che si intersecano tra loro, scanditi da un proporzionamento preciso e dalla presenza di elementi ripetitivi.

Il grande *parterre* centrale trattato come semplice tappeto erboso è attraversato da un percorso in diagonale che nasce all'interno del Giardino



Parco André Citroën, Parigi, Patrick Berger.

Nero a sud e termina nel Giardino Bianco e che sui lati maggiori è delimitato dai giardini seriali verso ovest, e da un canale d'acqua lungo 250m. La vegetazione, ridotta ai minimi termini, «serve di guarnizione alle superfici delimitate da un gioco di linee geometriche che è la caratteristica principale del progetto e sottolinea inoltre il perimetro esterno come una barriera contro il disordine del quartiere circostante, in modo da dare risalto all'asse centrale che si prolunga fino alla Senna»²⁶. Ritmi di piantumazione definiscono i giardini seriali, con una gestione dinamica della vegetazione, lasciata libera di crescere spontaneamente. Il progettista declina i temi vegetali in strutture identiche e ripetute con politiche vegetali assai varie. Il vuoto centrale forma la cornice di un ambiente conchiuso in cui la vegetazione segue il corso dei propri ritmi biologici.

Alla suddivisione tra nucleo centrale e periferia, in un gioco di scatole successive, il parco si suddivide in vari insiemi e territori, tanti quanti sono i punti di vista o le cortine di vegetazione che li delimitano, i giochi d'acqua che li animano, le piante che li colorano.

«L'articolazione generale dei giardini seriali ammette un duplice piano di lettura: dall'esterno, dall'alto delle passerelle, in modo da situare ogni unità nella sequenza d'assieme; e dall'interno, a livello, per apprezzarne le singole particolarità»²⁷.

Note

1. F. L. Wright, *The Living City*, 1958.
2. M. de Solà Morales, *Territori senza modello*, in *Progettare città*, «Lotus quaderni» n.23, Electa 1999.
3. C. Waldheim, *Landscape as urbanism. A general theory*, Princeton University, New Jersey, 2016.
4. E.N.Rogers, *La casa dell'uomo*, «Domus» n.205,1946.
5. Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche*, C. Marinotti, Milano 2003.
6. L. Hilberseimer, *City Architecture. The trend toward openness*, in R. Pommer, D. Spaeth, K. Harrington, *Ludwig Hilberseimer. Architect, educator and urban planner*, The Art Institute of Chicago in association with Rizzoli International Publications, New York 1988.
7. P. Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano 1954*. Cfr. P.Bottoni, *Il quartiere sperimentale QT8*, Milano 1948.
8. P. Bottoni, *Ascensione al Monte Stella*, s.d. [1967 circa], in Piero Bottoni, *Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, a cura di Graziella Tonon, Laterza, Roma-Bari 1995.
9. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1973.
10. M. Casciato (a cura di), *Le Corbusier e Chandigarh. Ritratto di una città moderna*, Edizioni Kappa, Roma 2003.
11. L. Hilberseimer, *The nature of Cities*, Paul Theobald, Chicago 1955.
12. A. Dal Bo, *Lafayette Park, Detroit. La forma dell'insediamento*, Libraccio editore, Milano 2013.
13. Ibidem.
14. I. de Solà Morales, *Le Corbusier. La dispersione dello spazio pubblico*, in *Decifrare l'architettura. "Inscriciones" del XX secolo*, Umberto Allemandi, Torino 2001. Cfr. I. de Solà Morales, *Nuovi spazi nella città moderna*, in *Le Corbusier*, Enciclopedia dell'architettura, Milano, Federico Motta Editore - Il Sole 24 Ore.
15. Ibidem.
16. Ibidem.
17. A. Colquhoun, *Conflitti ideologici del moderno*, in «Casabella» n.520-521,1986.
18. P. Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli 2008.
19. J. Hoffmann, C. Nahson, *Roberto Burle Max, Brazilian Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2016.
20. M. Desvigne, C.Dalnoky, *Trasformazioni indotte*, in «Lotus» n.87, Milano 1995.
21. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salisburgo 1958.
22. A. Metta, *Paesaggi d'autore. Il Novecento in 120 progetti*, Alinea, Firenze 2008.
23. B. Secchi, *Progetto di suolo*, in «Casabella» n.520, 1986.
24. C. Aymonino, *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, cit.
25. M. Bédarida, *Tradizione francese e paradigma ecologico*, in «Lotus» n.87, 1989.
26. Ibidem.
27. Ibidem.

Architettura del suolo ordinatrice del progetto

“Per ri-trovare e ri-costruire un ordine attraverso il progetto, è necessario ri-conoscere, scegliere non soltanto le cose che costruiscono il luogo, ma anche i sistemi di relazioni in grado di raccontarne la struttura e la forma” (P. Scala)¹.

Illinois Institute of Technology, Chicago, Mies van der Rohe, 1950.



Il suolo

Il suolo rappresenta il supporto stabile su cui sono appoggiati, incastrati o semplicemente inseriti, oggetti meno stabili nel tempo.

“L’architettura del suolo è sempre archetipa” scrive Francesco Venezia. Architettura e geografia trovano infatti una fortissima unità nel “prolungarsi della forma delle coste nella forma dell’architettura” nel mediterraneo descritto da Matvejevic², tanto nell’acropoli di Atene, prolungamento artificiale del sito, quanto in alcune opere architettoniche moderne come la cappella di Ronchamp che «monumentalizza la collina (...) affonda le sue radici nel terreno, si unisce poeticamente al paesaggio, lo risignifica, gli dà misura e nuove relazioni di figura»³.

L’architettura urbana moderna è stata invece “errante”, portando con sé un certo numero di luoghi, l’autonomia delle sue forme rispetto alla natura del suolo ha garantito alle forme stesse di essere esportabili, il suo spazio urbano è uno “spazio senza scatola”⁴, non delimitato, che si dispone tra le cose senza limiti.

È possibile ritrovare in alcune opere dei maestri della modernità un rapporto tra architettura e suolo inteso quale strumento necessario di ordine del progetto stesso. Qui il suolo viene trattato come basamento artificiale che misura le relazioni tra le architetture.

Nel *campus* dell’IIT di Chicago, Mies van der Rohe governa il disegno urbano e la distribuzione degli edifici con un reticolo di 24x24 piedi. Il suolo diviene un bassorilievo, una topografia artificialmente costruita, che riesce a dare nuovo significato allo spazio *in-between*, tra gli edifici, ed in questo caso a tutto il *campus*. Nel Campidoglio di Chandigarh non ci sono superfici morte tra gli edifici, «lo scultore che Le Corbusier ospita in sé ha colto questa occasione per modellare l’enorme superficie giocando con la diversità dei livelli, inserendo grandi vasche, verdi prati, alberi isolati, colline artificiali fatte con terra di riporto»⁵.

Bernardo Secchi, nel suo noto editoriale di Casabella⁶ del 1986, sottolineava l’importanza di spostare l’attenzione progettuale dall’edificio al suolo, alla superficie che intercorre tra gli edifici, che non può essere negata o ridotta a puro spazio tecnico. «Un progetto di

Chandigarh, Punjab, Le Corbusier.

suolo definisce in modi concreti e precisi, eventualmente classifica tipologicamente, i caratteri tecnici, funzionali, formali dello spazio aperto; ne definisce la variabilità, ne interpreta le relazioni con le attività e funzioni che si svolgono o si possono svolgere entro lo spazio edificato che vi si affaccia, integra i differenti spazi aperti e questi a quelli coperti: strade, viali, piazze, giardini, orti, parchi, sagrati, slarghi, parcheggi, ma anche corti, androni, logge, ecc; li ordina in sequenze e percorsi, secondo sistemi di associazioni ed opposizioni, significanti; definisce gli elementi che ne governano l'articolazione, organizza la mediazione tra l'uno e l'altro»⁷.

Il disegno dello spazio aperto, inteso come progetto di suolo, rappresenta uno dei campi privilegiati di applicazione del progetto contemporaneo che considera nuovamente la centralità dello spazio pubblico come luogo delle relazioni tra le architetture, inteso come una architettura esso stesso. Il compito del vuoto è mantenere la separazione tra gli elementi mettendo in evidenza il campo delle relazioni: nella composizione del giardino zen non è sufficiente occuparsi solo delle pietre perché siano portatrici di significato, ma anche del fondo della ghiaia rastrellato su cui si dispongono.

Spazio della dislocazione, terza periodizzazione in cui Michel Foucault organizza la storia dello spazio⁸, è dunque quello contemporaneo caratterizzato dai rapporti di posizione, «un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»⁹, attraverso cui un elemento contribuisce a definire la misura del luogo stabilendo un ordine e una gerarchia tra le cose.

«Uno spazio che si configura anche come eccesso di figura: una struttura caratterizzata dall'assenza, dal vuoto del suo spazio e non dal pieno dei palazzi e delle chiese, delle fontane e dei suoi monumenti, perentoriamente profilato dal tracciato dei suoi bordi, dalle geometrie dei margini. Un manufatto di architettura definito e definibile attraverso gli elementi che lo compongono: perimetro, trattamento delle superfici e del suolo, le linee che lo strutturano»¹⁰.

Il basamento, misura dello spazio

“Il basamento, cioè la fondazione [...] principio su cui ogni cosa consiste [...] prodotto di un processo di forma [...] Principio tettonico per eccellenza ma che si propone dal suo inizio come costruzione di un piano su cui si organizzano le interrogazioni e i confronti, un piano da cui prende forma l'architettura” (V. Gregotti)¹¹.

La ricerca di una strategia organizzativa dello spazio tra le cose è presente già nell'opera di due dei principali maestri della modernità mediante una applicazione differente del progetto di suolo scelto come materiale per la regolazione dei rapporti tra le architetture: il basamento. Questo viene inteso come podio, un secondo suolo che regola i rapporti di misura tra la sua architettura e lo spazio urbano, da Mies van der Rohe, e come materia dura da plasmare in modo artistico attraverso la modellazione del piano, mediante scavi e riempimenti tali da orientare le relazioni visive a distanza tra le architetture, da Le Corbusier. Il progetto per il Campidoglio di Chandigarh rappresenta il più importante progetto di suolo della metà del Novecento. Operando il tentativo di controllo architettonico del vuoto, Le Corbusier lavora sul contrasto tra ordine geometrico e disordine del paesaggio in una dimensione ampliata e distesa dello spazio tra un edificio e un altro. Egli cerca di rendere gli spazi aperti, spesso coincidenti col suolo, significanti di per sé stessi trattandoli alla stregua del resto dell'architettura. Tre sono i temi che egli affronta: la modellazione del piano, la costruzione di un suolo artificiale, il collegamento tra diverse quote. «Il tentativo è stabilire una continuità tra il suolo e la copertura entro un'idea di spazio fluido e continuo, scultoreo a tutto tondo»¹².

Per dotare di coesione ottica un insieme così disperso Le Corbusier ricorre al “gioco delle quattro altezze”, l'uso di piani riflettenti, di incisioni nel terreno, di sezioni che moltiplicano i piani e le relazioni con la quota del terreno, stabilisce una differenza tra i tipi di spazio, tra lo spazio urbano e il parco: ognuno di essi è dotato di carattere proprio; “muri d'alberi” costituiscono camere verdi, montagne artificiali relativizzano la presenza degli edifici sullo sfondo. Nell'architettura di Le Corbusier la geometria topologica, umana, e quella euclidea, astratta, si incontrano in una disposizione in gra-

do di generare una “emozione plastica”.

Egli spiega l'ordine dell'Acropoli di Atene come «risultato di una regola che non nasce da una geometria astratta definita a tavolino ma da un'architettura che usa gli elementi naturali come materiali della composizione urbana, affidando a essi il compito di costruire una struttura gerarchica dello spazio»¹³.

La matrice percettiva legata all'uso dispositivo che il progetto fa degli elementi naturali è ciò che negli stessi anni regola la teoria delle relazioni a distanza di Kevin Lynch; il suo *Site planning* è l'arte di disporre edifici ed altre strutture sul terreno in armonia reciproca, qui il percorso e la strada sono osservati come possibili separazioni o, al contrario, come luoghi di comunicazione, spazi che impongono una direzione o distruggono l'idea di centro, di fuoco. Diversamente da Le Corbusier che lavora su uno spazio di suolo dilatato, che misura con le sue architetture, Mies van der Rohe lavora sulla relazione tra pieno e vuoto, inserendosi entro un tessuto denso al quale sottrae materia, introducendo il vuoto come elemento di altrettanta qualità urbana delle sue architetture.

Il basamento di pietra viene inteso come podio delle sue opere, prolungamento naturale di esse, con il ruolo di elemento di mediazione tra architettura e spazio urbano. Anche in questo caso, si tratta di un suolo di pietra da cui l'elemento naturale è escluso, tagli ed incisioni, invece, assumono la figura di vasche d'acqua o patii che ne articolano il disegno, sculture urbane ne segnalano il ruolo di spazio pubblico autonomo.

Il *Seagram Building* è l'unico grattacielo che si arretra rispetto alla griglia newyorchese e, in maniera inedita dalle regole urbane della città, crea una piazza tangenziale alla strada mediante un piano leggermente inclinato che introduce alla zona di ingresso del grattacielo, trattata in maniera aperta e trasparente per realizzare una forte continuità tra interno ed esterno. Si tratta di uno degli edifici più classici di Mies in America in cui lo spazio della piazza, che assume il ruolo che Schinkel aveva progettato quale approccio alla

in alto

Seagram Building a New York/.

in basso

La Neue Nationalgalerie di Berlino, Mies van der Rohe..



facciata dell'*Altes Museum*, fluisce nello spazio dell'edificio, passando al di sotto della tettoia sospesa dell'ingresso, attraverso la vetrata continua che avvolge l'atrio al piano terra.

Per questo progetto Mies coinvolge lo spazio cittadino e propone una relazione tra pieno e vuoto a scala urbana nuova per New York: nel progetto iniziale pone in rapporto un edificio-parallelepipedo alto ed uno basso e largo antistante; realizza, poi, solo l'edificio alto oggi visibile, che si arretra per dar luogo ad una piazza pubblica e dimensionare un vuoto a cui rapportare il pieno.

«Dato che la 52° e la 53° strada degradavano leggermente verso est, Mies sopraelevò la piazza su un basso podio al quale si giungeva attraverso un accesso centrale con tre gradini. Il grande spiazzo di granito rosa, profondo 27,5 metri e largo 46, era libero da qualsivoglia intervento, se si escludono un'asta per bandiere - l'unica concessione all'asimmetria - e, alle due estremità, a destra e a sinistra, due vasche simmetriche, il cui margine esterno era affiancato da una lunga banchina di marmo di Tinos, che insieme al podio creavano un sottile senso di isolamento dal traffico, anche se la vasta apertura univa la piazza alle masse edilizie circostanti»¹⁴.

Se a Barcellona il basamento è parte integrante dell'architettura del padiglione stesso, come scavo in cui il gioco tra interno ed esterno non ha un limite definito, nel museo di Berlino il ruolo del basamento si specifica come podio su cui poggia la "cella" del tempio della cultura e diviene luogo dello scavo entro cui trovano posto i percorsi di accesso ed il patio che dà luce agli spazi del museo vero e proprio, posti al di sotto. La qualità urbana del progetto è ancora una volta affidata al basamento come suolo urbano moderno che accoglie alcuni oggetti scultorei e che con la sua misura definisce lo spazio di pertinenza dell'intervento architettonico, ponendolo in un confronto a distanza con gli edifici circostanti.



12 avul
52 (v)



Il pavimento: pattern energetici

“L’Architettura è ciò che dà ordine attraverso una “armonia di geometria”, quest’ordine architettonico incomincia dal pavimento: la scacchiera attraverso la quale giocano tutti gli elementi mobili e viventi (uomo compreso) che integrano l’architettura e vivono in essa (...). Il pavimento è, e deve essere, anche gioco di materie: nella loro successione deve istituire “sequenze di materie” e così di colore, come di dimensioni e di forme: percorrerlo sia un’avventura non soltanto pedestre. Il pavimento è un finito fantastico e preciso è una progressione o successione con un suo limite (...). Il pavimento non sia sullo stesso piano, sia a tre dimensioni, sia cioè gioco di dislivelli. (...) L’Architettura è ciò che ci fa muovere nello spazio, un movimento che crea spettacolo, uno spettacolo che si suscita percorrendolo in tutti i sensi, d’andata e di ritorno e torcendo e alzando gli sguardi: l’architetto deve essere il “regista” di questo spettacolo difficile e totale”(G. Ponti)¹⁵.

L’architettura degli spazi aperti è uno dei grandi temi di progetto di questi ultimi anni, ridotto alla categoria oggettiva dell’“arredo urbano” è stato oggetto per lungo tempo di un impoverimento delle tecniche di intervento, ad un restringimento dei materiali con cui il progetto opera, ad una vera e propria rinuncia ad esercitare il controllo morfologico, di disegno del suolo. Ignasi De Solà Morales parla di una condizione di “vuoto” dello spazio pubblico, «sembra - dice - che esso abbia più a vedere con una situazione puramente residuale, un ritaglio di verde, di strada, di attrezzatura, più che di una funzione precisa all’interno di una struttura formale adeguata»¹⁶. Ma lo spazio aperto possiede una sua qualità interna, che il progetto esalta assegnandovi significato.

“Lo spazio è un dubbio” scrive lapidariamente Georges Perec in conclusione al suo libro¹⁷, “è il dubbio dei luoghi che non esistono più. Occorre fermarli, conquistarli, trattenerli”. Lo spazio contemporaneo è spesso uno spazio in attesa di letture che ne modifichino le



in alto
Spazi pedonali a Cerea, Cino Zucchi.
in basso
Millennium park di Chicago.



relazioni fisiche e percettive, uno spazio dinamico difficilmente definibile dai suoi bordi, maggiormente a partire dal suo centro.

Esempio di questa nuova condizione contemporanea dello spazio aperto è la storia della trasformazione di piazza Plebiscito a Napoli, iniziata nel 1993 in occasione del G7 con un intervento di manutenzione urbana attuato con la sola chiusura al traffico ed al parcheggio delle auto nella piazza, che ha consentito la ricostruzione dell'unità dell'invaso. Successivamente per dare un senso al vuoto così riconquistato si decide di far interpretare lo spazio della piazza da artisti contemporanei con installazioni periodiche.

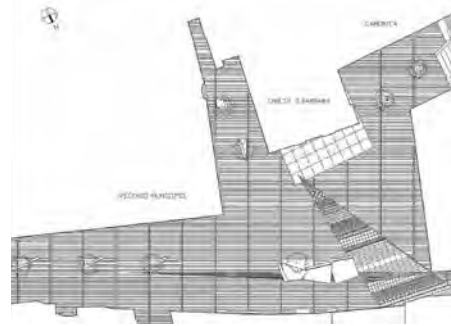
Numerosi artisti hanno accettato l'invito, da Serra a Pistoletto, da Kapoor a Paladino, e con le loro opere hanno stabilito relazioni spaziali nuove, assegnando di volta in volta una inedita prospettiva e una nuova modalità di sperimentazione del vuoto della piazza.

«Gli ordini di senso sono ricettori di pattern energetici, ma raramente noi vediamo pattern: vediamo oggetti. Un pattern è una compagine di tracce relativamente priva di senso, ma gli oggetti hanno una quantità di caratteristiche al di là dei loro tratti sensoriali.

Hanno un passato e un futuro, cambiano e si influenzano mutuamente, e possiedono aspetti nascosti che, in condizioni differenti, emergono»¹⁸.

Facendo riferimento ai principi di psicologia topologica di Kurt Lewin del 1936, Franco Purini¹⁹ nel suo testo *“Comporre l'architettura”* definisce le principali tecniche di progetto per governare le relazioni entro lo spazio. Egli, sottolinea l'importanza di una “misura” per fare dello spazio un luogo; di una “distanza-limite” per cui entro una certa soglia possa scattare una attrazione magnetica tra i corpi che li renda necessari l'uno all'altro, segnalando la presenza, non chiaramente percepibile, di “regioni” e di “sistemi assiali” come strumenti per conformare i luoghi. Lo spazio aperto è determinato non solo dagli oggetti reali, dunque, ma dalla parallela presenza di involucri e linee virtuali che descrivono il territorio: una rete di recinti reali e virtuali, superfici dotate di un confine, definite “regioni”, delimitate da margini che possono presentare una struttura e una intensità diverse. «L'architetto deve sviluppare una sensibilità acuta per la comprensione del siste-

Richard Serra a Piazza Plebiscito, Napoli, 2004.



ma dei recinti che organizza lo spazio (recinti reali fisici e continui, materializzati da muri o quinte di edifici, fisici e discontinui materializzati da colonne o file di alberi, come avviene in molte piazze, altri immateriali costituiti da tracce invisibili e discontinue, avvertite inconsciamente, recinti immateriali misurati da collimazioni ottiche o da traguardi geografici - l'allineamento di due edifici distanti)²⁰. Lo spazio esterno a ridosso dei manufatti (l'aura che li circonda, ambito che proietta la presenza dell'edificio all'intorno) si presenta come un sistema di volumi virtuali capaci di concatenarsi in sequenze plastiche coordinate da una intenzionalità estetica. Il disegno dello spazio aperto è in definitiva l'espressione di questa potenzialità, da costruire con attenzione e sapienza.

«Qualsiasi composizione si configura come rapporto tra assi e centri, percorsi e luoghi di arrivo e di sosta. Il progettista deve saper vedere l'orditura assiale della sua idea architettonica, saper orchestrare i rapporti tra questi vettori energetici (assi) facendo sì che la loro concordia o il loro conflitto diano luogo a sistemi formalmente risolti, siano essi alla ricerca di un equilibrio, o all'opposto, rivolti all'espressione di un movimento più o meno accentuato, tendente alla disarmonia, alla dissonanza tra giaciture contrastanti»²¹.

Lo spazio aperto viene concepito, dunque, come una grande architettura che va regolata attentamente mediante poche azioni sul suolo che chiariscano le relazioni spaziali che si vogliono innescare. A Cagliari, nel piano continuo della piazza di Sinnai interamente pavimentata con la stessa pietra, la relazione tra la strada, la piazza e lo spazio del sagrato, viene assegnata tutta al grande triangolo della pavimentazione a mosaico, quale innesto affidato all'artista Maria Lai. Questo unico segno orientato verso la chiesa articola lo spazio in zone secondo una idea di connessione di frammenti urbani che si esprime nella pavimentazione stessa creata dall'artista. Il ruolo della chiesa come fuoco dinamico del progetto viene segnato dalla geometria triangolare che nega simmetrie ma indirizza le relazioni spaziali. È ancora al disegno del pavimento che viene assegnato il ruolo di individuare e sottolineare regioni dello spazio legate a usi diversi nel progetto di Cino Zucchi per nuovi spazi pedonali a Cerea. Qui si

Piazza Sinnai, Cagliari, Nemesi studio

sceglie di introdurre ritmi differenti, dati da infittimenti dei ricorsi trasversali che disegnano la pavimentazione, che assegnano ai due fronti urbani il ruolo di ambiti diversi dedicati alla sosta e al camminamento. La geometria che intesse lo spazio regola il posizionamento di tutti gli elementi di arredo urbano, rigorosamente progettati unicamente per quel luogo. Il verde, presente in minima parte, è uno degli elementi del *layering* che regola il progetto.

Diversamente, con riferimento ai *playground* che Aldo van Eyck realizza in Olanda tra il 1947 e il 1970 quali esercizi di composizione non gerarchica, in molti dei progetti contemporanei lo spazio aperto viene inteso quale “interno urbano” realizzato da continuità cromatiche e materiche che avvolgono il piano della città come un tappeto. Lo spazio aperto diviene uno spazio interattivo, privo di gerarchie, un *patchwork* di differenti materiali ed elementi, pensato per azioni e giochi collettivi, in cui il visitatore può fruire liberamente lo spazio e comprenderne le potenziali funzioni.

L'architetto si trova dunque a progettare i comportamenti, a creare nuovi *patterns* per le azioni umane senza preoccuparsi, a priori, del modo in cui involucrarle come accade nel *Millennium park* di Chicago dove, lo spazio più densamente occupato è dato da un gigantesco vuoto definito da soli due soli totem digitali che riportano immagini ingigantite ed in continua trasformazione di volti di uomo, che ad intermittenza si trasformano in fontane sotto il cui getto gruppi di bambini giocano, generando uno spettacolo che porta i passanti a sostare per godere di questo spazio dinamico.

Sembra delinearci ciò che Bruno Zevi scriveva più di cinquant'anni fa: «Ho in mente la nozione che architettura sia un sistema di gente, non un sistema di cose». Credo che se una “architettura senza architetti” sarebbe impossibile poiché l'intenzione dell'uso è tutto, una “architettura senza edifici” sia possibile in quanto le situazioni di uso esistono indipendentemente da essa.

Note

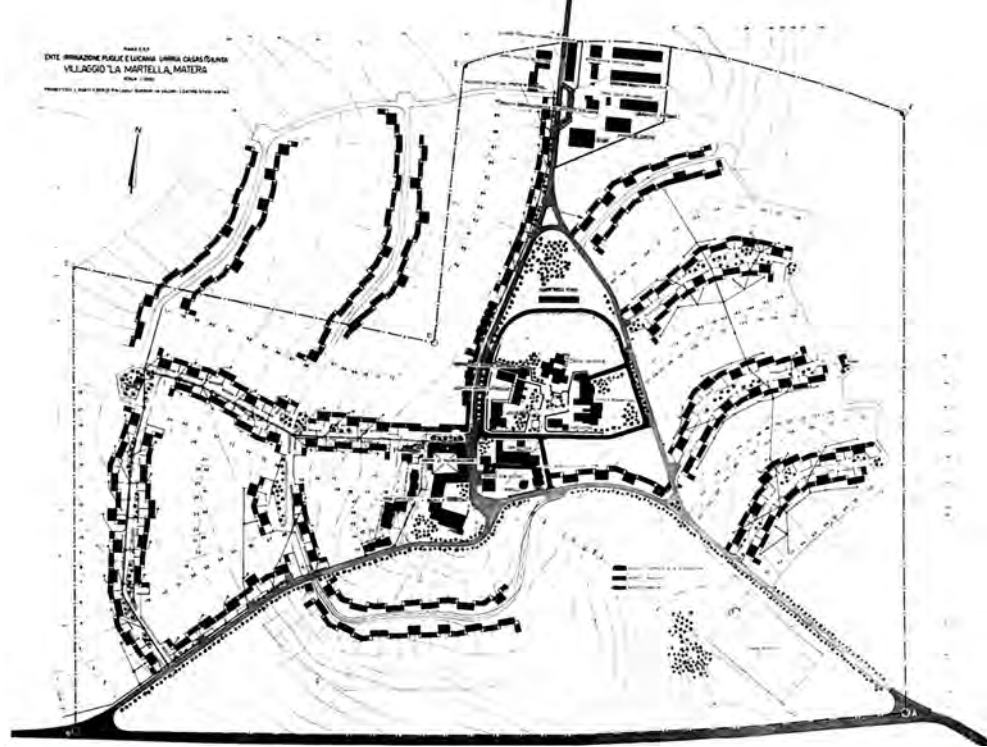
1. P. Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli 2008.
2. P. Matvejevic, *Breviario mediterraneo*, introduzione di C. Magris, Garzanti editore, 1991.
3. G. Samonà, *Lettura della cappella a Ronchamp*, in «L'architettura cronache e storia» n.8, 1956.
4. G. Coccia, *Spazio senza scatola*, in F. Zanni, *Abitare la piega*, Maggioli 2010.
5. S. Gideon, *Spazio, tempo architettura*, Hoepli, 1984 (1° ediz. 1941).
6. B. Secchi, *Progetto di suolo*, in «Casabella» n.520-521, 1986.
7. B. Secchi, *Un Progetto per l'urbanistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1989.
8. M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002.
9. Ibidem.
10. C. Dardi, *Architettura in forma di parole*, Quodlibet Studio, Macerata 2009.
11. V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999.
12. P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999.
13. P. Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli 2008.
14. F. Schulze, *Mies Van der Rohe*, Jaca book, Milano 1989.
15. G. Ponti, *Il pavimento*, in *Amate l'architettura*, Società Editrice Cooperativa CUSL, Milano 2004.
16. *Le Corbusier, La dispersione dello spazio pubblico*, in I. de Solà Morales, *Decifrare l'architettura*, «Inscricciones del XX secolo», Umberto Allemandi, Torino, 2001.
17. G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
18. R. Gregory, *Occhio e cervello*, Milano 1966.
19. F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.
20. Ibidem.
21. Ibidem.



L'abitare come costruzione di paesaggio

“Il tipo della cellula abitativa non determina più la configurazione volumetrica dell’edificio. Non più case lamellari o a torre o a schiera, non più modelli indifferenziati. Oggi rispetto all’unità residenziale di Le Corbusier possiamo fare un passo in avanti, elaborando soluzioni specifiche ai luoghi di applicazione, possiamo radicare l’oggetto architettonico al contesto preesistente e, dove manca, strumentarlo in chiave di un’alternativa morfologica” (C. Aymonino)¹.

Park Apartments, Chassè Terrain, Breda, Xaveer de Geyter, 2002.

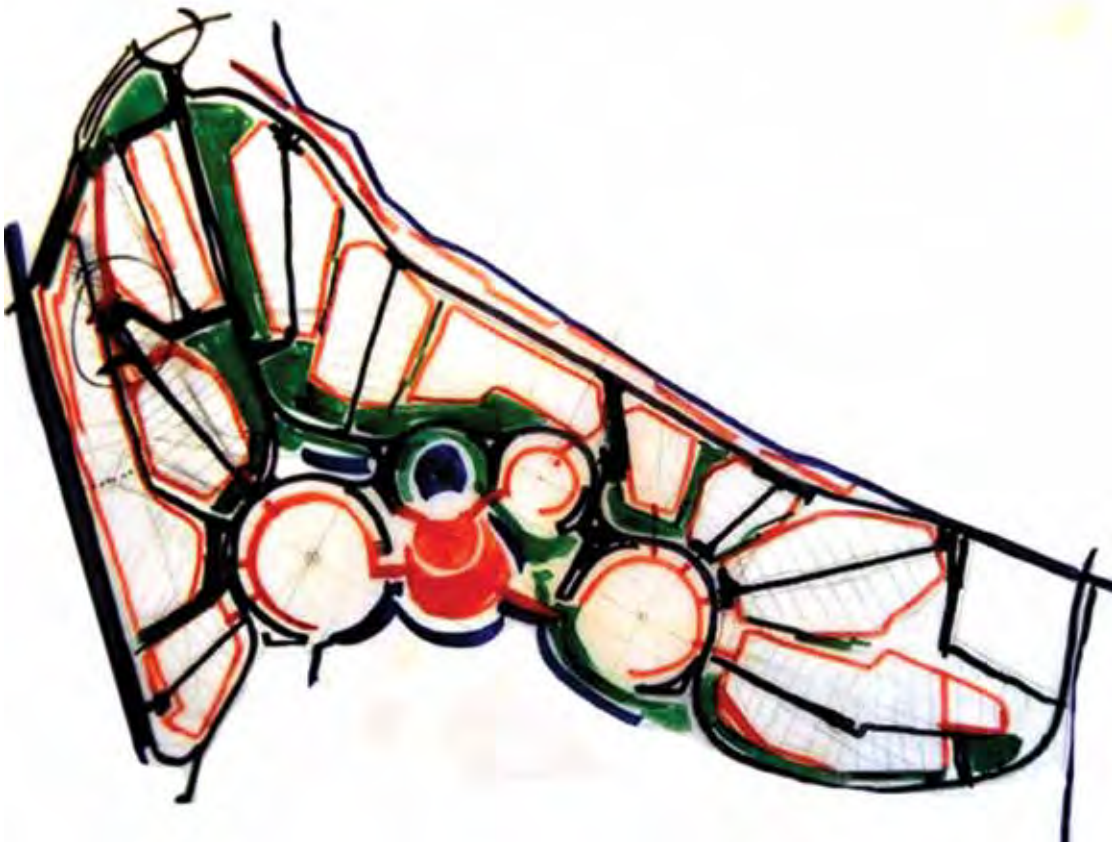


Quartieri paesaggio

L'esperienza di ricostruzione europea avviata tra le due guerre che affidava all'alloggio il ruolo di elemento di partenza della progettazione indipendente dagli esiti architettonici, comporterà una modificazione profonda dei legami che tradizionalmente tenevano insieme l'ideazione dello spazio costruito e la forma dell'architettura e della città². Questo problema sarà particolarmente sentito in Italia dove i temi della ricerca architettonica riguarderanno i parametri della forma e della figura dei luoghi dell'abitare attraverso la scelta di impianti che potessero garantire una identità al progetto della residenza. Perseguendo il conseguimento di una unità nel progetto, dal secondo dopoguerra in poi, si insegue una idea di abitare che ricerca un legame con il luogo ponendosi come elemento di ordine di un "paesaggio composto", riconoscibile e connotato da organismi compiuti. «I quartieri autonomi della periferia occidentale di Napoli, rivelano con maggiore chiarezza che altrove criteri e potenzialità insiti nel quartiere paesaggio, mettendo in luce soprattutto la portata innovativa di una diffusa sensibilità progettuale attenta ai valori geografici e topologici»³.

A Napoli con la costruzione dei quartieri INA-casa si realizza, infatti, un nuovo paesaggio disposto di pura architettura, leggibile nel gioco tra elementi verticali e orizzontali. Il paesaggio si distende, si svolge in sequenze che compongono quadri diversi. Superfici alle quali la linea toglie peso. Gli architetti napoletani si disimpegnano dal volume, dalla massa, dal peso, creando tendenzialmente spazi solari: le loro pareti piene sono superfici architettoniche, non fanno volume. Dai "quartieri paesaggio" dell'INA-casa alla dimensione territoriale delle unità d'abitazione, fino alla ricerca di un nuovo spazio urbano nei quartieri del razionalismo italiano, l'evoluzione di una città per parti formalmente compiute che aveva attraversato il secondo Novecento, approda ai *new Cluster* residenziali, nuove figure dell'abitare contemporaneo che vanno a costruirsi entro aree dismesse dai confini ben definiti. In queste isole urbane i volumi residenziali sono disposti con criteri paesaggistici e si relazionano tra loro secondo rapporti di posizione a distanza, qui il ruolo dell'architetto paesaggista emerge per la sua importanza nel dare forma agli spazi tra le cose, definendo i criteri di un nuovo progetto aperto dell'abitare contemporaneo.

Villaggio La Martella, Matera, 1952; i "crateri" delle Barene di San Giuliano, Venezia, 1958, Ludovico Quaroni



Il quartiere residenziale come sistema aperto

“Un quartiere, sia nel caso formi centro isolato che in quello in cui sia espansione di un nucleo storico, deve rispondere a due principali requisiti: costituire un'unità artisticamente compiuta e, contemporaneamente essere parte di un tutto paesistico e urbano (...). Perché un quartiere sia un quartiere è necessario che si chiuda, che sia compiuto, che, come in ogni opera d'arte nulla possa esservi aggiunto o sottratto” (B. Zevi)⁴.

Il quartiere nasce come ambito urbano di dimensione intermedia, parte di città autonoma e riconoscibile dotata di una minima autosufficienza in termini di spazi pubblici e servizi, e diviene il primo strumento di ampliamento e rifondazione delle città italiane con gli interventi INA-Casa.

I modelli scandinavi, esempio valido e maturo di contaminazione regionale e organica della lezione razionalista, vengono applicati al disegno dei quartieri italiani secondo il concetto di varietà urbanistica e di successione di vedute prospettiche. Nel quartiere Tiburtino a Roma di Ridolfi e Quaroni, «la lezione teorica di Sitte si combina con la tradizione romana dell'architettura urbana come dialettica di ordine e caos, l'attitudine barocca nell'articolare lo spazio pubblico del quartiere si compendia con le recenti acquisizioni della psicologia e sociologia urbana, la riflessione antica sul rapporto tra architettura e natura si sovrappone all'ostilità recente verso la grafica astrattezza dello stile internazionale. (...) La polifonia dialettale del quartiere raggiunge comunque un precario ma riuscito equilibrio, capace di esprimere, pur nella “negazione della lingua”, i valori conflittuali di un inconsueto ordine intessuto nell'apparente disordine di un sistema teoricamente “aperto” anche se recintato⁵. La profonda mutazione del concetto di centralità urbana compiutasi con questa vasta esperienza italiana di ricostruzione viene rilevata dallo stesso Quaroni che decretando la fine della “nostra vecchia piazza” segnala di contro la difficoltà di interpretazione dello spazio vasto. «La città moderna con i suoi spazi articolati e prevalentemente aperti, distribuirà un po' dappertutto, lungo le strade, gli slarghi ed i recessi per i pedoni, lasciando alla campagna ed ai parchi di fornire quel maggior respiro che chiediamo oggi. (...) La nostra tradizione spaziale del Rinascimen-

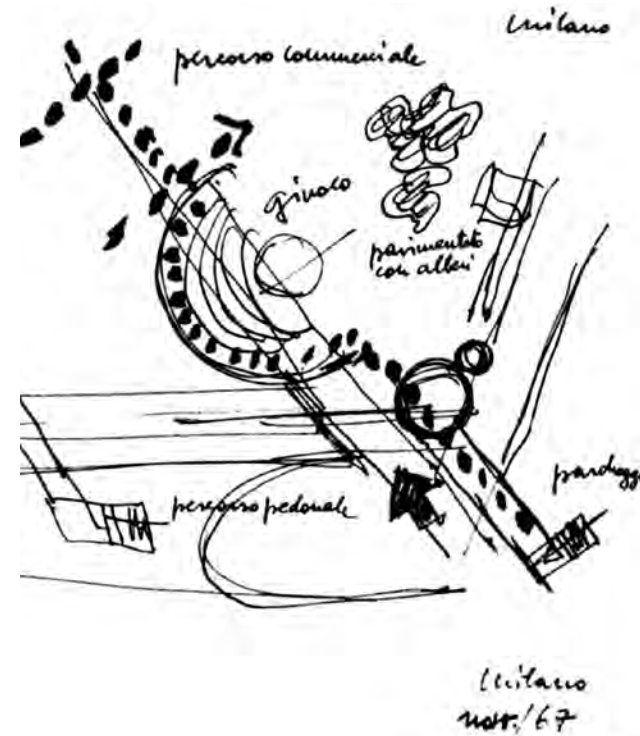


Forte Quezzi, Genova, Carlo Daneri, 1956.

to, quella che abbiamo nel sangue, ci dà modo di modulare con molta esattezza lo spazio solido, murato, dei volumi geometrici, del disegno geometrico, delle proporzioni di un edificio, ma non ci dice nulla quando lo spazio da chiuso si fa aperto, aereo, quando entrano in gioco i secondi piani e lo sfondo⁶. Questa crisi delle forme compiute del quartiere nella nuova dimensione territoriale segnalata da Ludovico Quaroni apre ad una nuova stagione di progetti sull'abitare incentrati sul concetto lecorbuseriano di unità d'abitazione in cui il rapporto tra architettura e geografia diviene componente strutturale dei nuovi interventi tra gli anni Cinquanta e Settanta. L'edificio si complicherà assumendo una maggiore complessità e riportando al suo interno quegli spazi collettivi di



relazione che il quartiere aveva perso data l'assenza di un progetto di suolo e l'unità d'abitazione diviene espressione di quella complessità di relazioni tutte interne, oramai, all'architettura dell'edificio. Le forme sinuose del quartiere Forte Quezzi a Genova di Luigi Carlo Daneri, così come i "crateri" delle Barene di San Giuliano di Quaroni, rappresentano una alternativa morfologica all'insediamento che si costruisce sulle forme della geografia e che determina una nuova possibilità di costruzione di paesaggio attraverso "macchine ambientali". Disposti sinuosamente sulle curve di livello della collina, gli edifici di Forte Quezzi configurano un compatto episodio urbano, plasticamente ed artisticamente significativo. Le case sono allineate sulle strade, come quelle di un paese antico, ma da un solo lato, e le strade a loro volta non sono corridoi tra le case



Monte Amiata, Milano, Carlo Aymonino, 1967.

ma terrazze panoramiche continue. Le linee di livello divengono matrici formali dell'intervento che con la sua mole serpeggiante di 540 metri si inserisce nel paesaggio come una sottolineatura figurativa della cresta della collina, in perfetta sintonia topografica e memore degli insediamenti medioevali e dei segni ondulati delle antiche fortificazioni. «La distribuzione delle masse edilizie con corpi scala e servizi collocati sul lato nord della collina, è pensata per assicurare ad ogni appartamento la massima insolazione, la più ampia estensione delle visuali panoramiche, e soprattutto la piena libertà da soggezioni e interferenze»⁷. Questo filone progettuale della grande dimensione dell'abitare sarà destinato a mostrare presto la propria debolezza a causa del mancato controllo progettuale di parti collettive del progetto.

Saranno gli studi italiani sui fenomeni urbani a riportare al centro della riflessione il progetto dello spazio urbano e della relazione tra architettura e città, persa negli anni di maggiore crescita dei quartieri residenziali. Carlo Aymonino ed Aldo Rossi con l'intervento "Monte Amiata" al quartiere Gallaratese di Milano del 1968, forniscono una risposta colta alle esigenze di relazioni dell'abitare tra servizi ed attrezzature, restituendo con un gioco di giaciture dinamiche, quella complicazione formale della città, attraverso incastri di volumi e la sovrapposizione dei percorsi come elementi strutturanti dell'intero complesso. «In questa sua aspirazione alla compattezza, sottolineata proprio dalle giaciture centrifughe dei corpi di fabbrica, (...) il Gallaratese incarna il senso di una vocazione autonoma eppure comunicativa. (...) La questione della forma urbana viene nuovamente intesa come ricerca di una "figura" chiusa e definita dell'insediamento tale da ristabilire misure e rapporti tra spazio privato, semiprivato e pubblico, ma allo stesso tempo individua l'importanza di un sistema aperto del modello urbano che gli consenta di crescere nel paesaggio. (...) La visione del Gallaratese, come una mano aperta che si posa sulla carta di Milano richiama l'idea propria del piano urbanistico di Bottoni come prolungamento del QT8, l'idea di una città lineare che si sviluppa lungo certe direttrici»⁸.

I new cluster, nuove figure dell'abitare

"Natura e architettura vanno lette ed hanno significato soltanto in quanto capaci di preconstituire rapporti geometrici e relazioni topologiche da proporre alla successiva esperienza del progetto" (C. Dardi) ⁹.

Il quartiere contemporaneo assume sempre più una nuova dimensione ambientale organizzandosi nelle forme di isole edificate mediante volumi disposti con criteri paesaggistici secondo un concetto di *Cluster*.

«Oggi si segue uno sforzo di riduzione di tutto lo spazio a spazio interno, anche vastissimo, in quanto solo in uno spazio interno, in un recinto, è possibile mettere in luce adeguatamente il valore morfogenetico dei concetti di relazione e posizione»¹⁰.

Il riconoscimento del valore del disegno degli spazi aperti nel progetto del quartiere e del rapporto tra dimensione individuale e collettiva dell'abitare, risale alla cultura olandese degli anni Settanta e viene portato avanti fino alla fine degli anni Novanta con sperimentazioni di grande successo. Già dagli anni Cinquanta i membri del Team X affrontano la nuova dimensione del problema residenziale proponendo una struttura dello spazio urbano gerarchicamente organizzata. La partecipazione di Alison e Peter Smithson al congresso di Aix-en-Provence con pannelli rappresentanti una nuova gerarchia di successivi livelli di associazione umana - *house, street, district, city* - forme di organizzazione spaziale in seguito definite *cluster*, sconvolge la griglia funzionalista. «Ciò che rende vitali gli ambienti urbani tradizionali per gli Smithson è proprio l'intrecciarsi di diverse attività a distanza pedonale, condizione che favorisce il contatto sociale»¹¹. Gli Smithson propongono una organizzazione a più centri, distribuiti nel territorio e connessi tra loro in maniera rapida e diretta da un sistema infrastrutturale che innerva l'intera struttura urbana, prefigurando la tendenza della città contemporanea a strutturarsi per *enclave* specializzate connesse dalle reti di traffico.

All'interno dei Team X, Jaap Bakema propone un carattere di apertura e flessibilità alle nuove strutture spaziali che considera aperte e libere di estendersi nel paesaggio, sperimentando nuovi principi compositivi attraverso l'accostamento di volumi isolati ed una articolazione tipologica che possano creare un ambiente in cui l'indivi-

duo si riconosca e sia in grado di scegliere la forma di abitazione a lui più consona. L'unità d'abitazione in cui viene scardinata la monofunzionalità attraverso l'inserimento di spazi di lavoro e servizi comuni, rappresenta l'entità spaziale compiuta e armoniosa che fa da modulo base per il progetto dei nuovi quartieri.

L'equazione tra edificio alto e *landmark* sembra dunque essere stata abbracciata dalla critica contemporanea per l'elemento percettivo che innesca.

I tre progetti paesaggistici di *new cluster* residenziali realizzati in aree dismesse che seguono, segnalano una aspirazione alla continuità con l'intorno urbano ma al contempo un bisogno di autonomia e di protezione. Scomparsa quella continuità tra strada, lotto e verde, i progetti si relazionano maggiormente alle grandi infrastrutture viarie con sacche di natura che si insinuano in forma di frattale nel *continuum* urbano dove i confini tra città e paesaggio si sono fatti indefiniti.

Il ruolo dei paesaggisti, oramai coinvolti sempre più spesso nei gruppi di progettazione, assume un aspetto centrale nella composizione dei *cluster*. Adriaan Geuze con i West 8, paesaggisti olandesi, rappresentano in particolare i maggiori protagonisti di questo lavoro sullo spazio aperto che diviene vera e propria spina dorsale dell'impianto urbano.

«Gli orditi del paesaggio urbano costituiscono la prossima fase dell'evoluzione»¹², questa frase di Adriaan Geuze rappresenta l'indicazione programmatica della ricerca futura delle linee di sviluppo della città contemporanea.

Borneo-Sporenburg

Adriaan Geuze, West 8, Amsterdam, 1995

L'intervento rappresenta una delle più celebrate invenzioni di quartiere, creato sui tre moli del porto dismesso di Amsterdam.

Nel tessuto compatto ad alta densità di case a schiera a tre piani che ricorda una *forma urbis* a lotti gotici, non esistono spazi pubblici mentre particolare attenzione viene portata alla creazione degli spazi aperti privati. I tre blocchi scultorei, i "monoliti", che emergono dalla piattaforma delle basse abitazioni, ruotati in modo da confrontarsi con i nodi di maggior interesse presenti nel paesaggio circostante, hanno un significato simbolico e ricoprono un ruolo urbano, segnando come *landmark* l'intera area. «Nelle loro relazioni visive e formali essi individuano una sorta di sistema virtuale di assi che ricorda, nei suoi rapporti, i traguardi visuali di un piano sistino sovrapposto alla maglia macroscale delle forme del disegno strutturale metropolitano, svolgendo così il compito di ancorare il progetto al vasto contesto circostante»¹³. Le corti interne dei grandi blocchi si aprono alla strada mediante sbalzi e deformazioni del bordo stesso, che si solleva in alcuni punti creando una apertura scenografica della corte verso il fiume. Il verde fitto delle corti si pone in netto contrasto con l'ambiente esterno. La presenza dell'acqua rappresenta la qualità paesaggistica "blu di verde" dell'intervento. La struttura urbana e le sue regole sono l'elemento forte e sempre riconoscibile, rafforzate dall'identità di sequenze ripetitive.

«Questa piattaforma artificiale è come un blocco marmoreo, un cretto di Burri scavato al suo interno da patii e giardini e tagliato nettamente dall'acqua e dalle strade, a volte oblique rispetto al sistema lineare delle case»¹⁴.

Se la plasticità scultorea degli edifici genera un'ampia varietà di tipologie residenziali, l'interazione tra case alte e basse definisce il tessuto, l'orientamento e la struttura del complesso, il vero spazio collettivo diventa quello semipubblico all'interno dei "neo-monumenti abitativi".



Chassè Terrain, Breda
OMA, West 8, 2002

Il *masterplan* del quartiere olandese, propone una versione del *cluster* secondo una disposizione “pittorresca” degli edifici in modo da produrre una molteplicità di mutue relazioni.

L'intero dispositivo viene sorretto da un impianto infrastrutturale che lega i vari edifici tra loro. È all'accurato progetto del *landscape* che si deve la presenza del collante infrastrutturale che regola la transizione tra edilizia e spazi aperti.

Nel paesaggio del quartiere sono escluse le automobili, mentre ci si sposta attraverso percorsi pedonali o ciclabili. La copertura del grande parcheggio costituisce la piazza, lo spazio pubblico pavimentato presente nel piano.

Come afferma Rem Koolhaas «i diversi edifici sono autonomi, ma si relazionano insieme ed al tessuto circostante, assumendo diverse direzioni e nello stesso tempo costruendo composizioni di oggetti isolati». Il modello del campus adottato, riesce a combinare insieme atmosfera urbana con apertura¹⁵. Le relazioni dettate da questo assunto paesistico configurano i sottoinsiemi che compongono la figura complessiva: come il gruppo delle cinque torri uguali, legate insieme da un basso volume porticato che contiene il parcheggio e che crea una corte interna disegnata a giardino. L'orientamento e il rapporto tra le torri è determinato dalle viste prospettiche che si aprono sul paesaggio circostante.

in alto
Borneo Sporenburg, Amsterdam, West 8.
in basso
Chassè Terrain, Breda, Rem Koolhaas.



Nuovo Portello a Milano

G. Valle, G. Canali, C. Zucchi, 2002

Il nuovo piano per la ex zona industriale Alfa Romeo del Portello prevede dei blocchi residenziali affidati a diversi progettisti, intorno al parco progettato da Charles Jencks. Contiguo all'intervento del QT8, il progetto del verde si ispira a collinette che rimandano al *landmark* artificiale del monte Stella. Il parco del Portello è stato realizzato infatti con il riporto del terreno proveniente dagli scavi degli interrati del quartiere in fase di costruzione.

Il disegno del parco è formato da una "doppia esse allungata" e da una grande spirale, inoltre è presente un lago artificiale e un percorso pedonale che permette di raggiungere la cima della collinetta dalla quale è possibile avere la vista dell'intero quartiere. All'interno del parco è prevista la realizzazione di un asilo nido progettato da Guido Canali. Il parco è connesso tramite passerelle pedonali alla seconda parte del quartiere ed al QT8. L'impianto immaginato da Gino Valle per l'area collega i capisaldi esterni attraverso una triangolazione di tracciati pubblici che lambisce il nuovo grande parco centrale.

Un lungo percorso pedonale in diagonale tra due estremi dell'area, attraversando il parco, doveva fungere da connessione alle due aree residenziali progettate da Cino Zucchi secondo un modello urbano aperto a visuali e relazioni a distanza.

La realizzazione ha poi tradito il progetto iniziale trasformandolo in una sommatoria di interventi differenti che non dialogano tra loro. Particolarmente interessante risulta la parte realizzata del progetto di Cino Zucchi che resta la migliore risposta ad un abitare nel verde mediante tre torri affacciate sul parco orientate alla ricerca di viste attraverso logge aggettanti che rompono il profilo unitario del volume e corpi lamellari in linea uniti in un unico isolato che fungono da barriera sul filo stradale. Sul lato verso il parco un grande schermo in elementi di cemento prefabbricato protegge le profonde logge degli appartamenti, cercando di coniugare alta densità con alta qualità ambientale.

Note

1. C. Aymonino, *Abitazioni nel quartiere Gallaratese a Milano*, in «L'architettura cronache e storia» n.226, 1974.
2. L. De Licio, *La dimensione urbana della residenza*, edizioni Kappa, Roma 2003.
3. L. Pagano, *Centralità geografiche*, in U. Carughi (a cura di), *Città Architettura Edilizia Pubblica. Napoli e il Piano INA-Casa*, Clean edizioni, Napoli 2006.
4. B. Zevi, *L'architettura INA-Casa*, in *L'INA-Casa al IV congresso di urbanistica*, Venezia 1952, Società Grafica Romana, Roma 1953.
5. P. Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano 1989.
6. L. Quaroni, *Città e quartiere nella attuale fase critica della cultura*, De Luca, Roma 1956.
7. F. Moschini, *Carlo Aymonino. Una vertiginosa solitudine*, in G. Cioffi, D. Potenza *Con[temporanea]. Premio di architettura per la Capitanata*, Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2010.
8. *Ibidem*.
9. C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso*, 1976.
10. V. Gregotti, *Posizione, relazione*, in *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, 1986.
11. M. Farina, *Spazi e figure dell'abitare. Il progetto della residenza contemporanea in Olanda*, Quodlibet studio, Macerata 2012.
12. A. Geuze, *Nuovi parchi per nuove città*, in «Lotus» n.88, 1996.
13. A. Aymonino, *Borneo Sporenbug*, Amsterdam, in «Lotus» n.94, 1997.
14. L. De Licio, *La dimensione urbana della residenza*, cit.
15. *Newcluster*, «Lotus» n.120, Milano 2004.

Parco del Portello, Milano, Charles Jencks.





Interni condivisi e spazi relazionali

Lo spazio dell'abitare da sempre è chiamato ad assolvere un duplice ordine di esigenze: il rifugio e la relazione. Così i luoghi abitabili sono punti di incontro tra privato e pubblico, di quiete e di moto.
(C. Consonni)²

118 Appartamenti per giovani, Madrid, Amann Carovas e Maruri, 2014.



Spazi intermedi dell'abitare

Il rapporto tra spazio aperto e i luoghi dell'abitare ha subito nel tempo una inversione nei significati e nelle strategie compositive a tutte le scale del progetto. Nella città tradizionale la dialettica tra questi due ambiti si compiva secondo una equilibrata relazione di complementarità e di autonomia spaziale. La residenza (il tessuto) era considerato "connettivo", cioè ciò che mette in relazione gli spazi pubblici ed aperti i quali ricoprono una propria identità formale e di ruolo, quali elementi primari nella costruzione della città. La città contemporanea, abbandonando la pretesa di un controllo formale complessivo espresso attraverso un ordine delle sue parti, si costruisce per frammenti che occupano interstizi come occasioni per creare nuovi rapporti tra costruito e natura.

Spazio aperto e luoghi dell'abitare si contaminano così sempre più alla ricerca di nuove articolazioni. Il progetto dello spazio intermedio assume dunque un ruolo centrale nel progetto contemporaneo sia per quanto riguarda la relazione tra gli individui che abitano lo spazio, quanto per la qualità stessa dello spazio domestico - sempre più ridotto a spazi minimi - che cerca ora di portare dentro il corpo dell'edificio frammenti di natura secondo una modalità di appropriazione dello spazio aperto, residuale, intermedio, che spinge dall'interno verso l'esterno gli spazi dell'abitare. Il verde diviene così materiale del progetto dello spazio domestico anche sviluppato in altezza, il suolo non è più il livello di partenza su cui l'edificio si imposta ma si moltiplica nei molti livelli che stratificano la costruzione dell'abitare collettivo. In questa moltiplicazione dei suoli, il ruolo degli elementi e degli spazi connettivi verticali ed orizzontali assume una nuova centralità ed autonomia formale nel progetto, divenendo spazio di aggregazione. Questa nuova condizione dell'abitare trova riscontro nella categoria ossimorica degli "interni collettivi", luoghi che «svolgono la funzione di relazione e incontro tradizionalmente svolta dallo spazio pubblico, in ambiti contenuti all'interno di edifici di grandi dimensioni che, pur essendo chiusi, coperti, talvolta privati, sono accessibili a tutti»¹. L'articolazione delle modalità di risalita e di percorrenza dell'edificio residenziale caratterizzano molti progetti contemporanei particolarmente attenti al rapporto di continuità tra spazi privati, di distribuzione e comuni. In queste esperienze di declinazione del

Kursaal Congress Centre, San Sebastian, Rafael Moneo, 1999.

tema degli interni collettivi, l'alloggio viene trattato come elemento flessibile e sempre diverso che si compone intorno al nuovo sistema di spazi collettivi domestici. Questi spazi comuni interni ai blocchi residenziali sono oggetto di una particolare attenzione progettuale e divengono in molti progetti veri e propri elementi caratterizzanti il volume dell'edificio, spesso contrassegnati da vuoti a-scalari. Guardare a queste sequenze minime di paesaggi dell'abitare, diventa allora il pretesto per poter osservare la relazione tra spazi privati e spazi di natura collettiva e pubblica, tra ambiti protetti e ambiti esposti (dagli spazi comuni interni - ingressi, scale, locali condivisi laddove esistono - a quelli esterni - giardini condominiali, corti, spazi aperti attraversabili e pubblici) sia per quanto riguarda le loro caratteristiche formali che per il loro uso, le pratiche di appropriazione e gli eventuali conflitti che possono generare; ma anche la natura dei loro punti di passaggio: le soglie fisiche e percettive tra usi personali e collettivi. Riportare l'attenzione sugli elementi di relazione dell'alloggio con il contesto prossimo, sugli spazi che funzionano come estensione dello spazio domestico e sugli spazi propriamente condivisi, consente di prendere le distanze da un modo di progettare l'alloggio solo sulla base della sua tipologia, distribuzione interna e prestazioni tecniche. Il tema della "soglia" come luogo di transizione tra mondi opposti e complementari - interno/esterno, pubblico/privato, casa/città- viene individuato ed approfondito in tutti i suoi aspetti da Herman Hertzberger che arriva a definire una ricca serie di spazi di transizione, spazi *in-between*, giocando sulla composizione geometrica delle unità abitative.

La corte, spazio aperto interno che dà senso agli edifici, è lo spazio comune per eccellenza dove pubblico e privato si incontrano. Il senso di questo luogo registra oggi una inversione del tema, da ambito dello stare si trasforma in luogo rappresentativo di un nuovo paesaggio fatto per essere guardato, trattato dai progetti contemporanei come un quadro da percepire dall'alto dell'edificio, più che da attraversare. Sempre più ambito privilegiato del *landscape design*, lo spazio della corte diviene spazio di applicazione di tecniche nuove in cui vengono sperimentati cromatismi ed accostamenti inediti di materiali differenti. Il ruolo del verde è sempre più organizzato dal progetto e sottomesso a rigide geometrie o, qualora del tutto assente, è lo stesso edificio che si fa "giardino verticale" secondo una espressione ossimorica che è divenuta comune. Il verde oramai è più presente sulle facciate e sui tetti delle abitazioni che entro lo spazio che tradizionalmente ospitava il *viridario* - giardino ornamentale- quale elemento integrante la *domus* romana.

Lo spazio della corte si trasforma in giardino di pietra.

Il sistema distributivo come spazio di aggregazione

«L'interno resta l'unica dimensione significativa e gestibile, un nuovo dominio - pseudo-pubblico - contenente il gene di un sistema altro di accessibilità con il quale il confine tra lo spazio pubblico e quello privato si sposta e, parzialmente, si cancella. In questi interstiziali, diffusi ambiti intermedi temporaneamente accessibili, ciò che diventa strumento espressivo dei concetti di interno e di esterno è soprattutto una questione di organizzazione spaziale. È il mezzo architettonico che ne gestisce e ne modula il processo di ingresso/transito/uscita» (H. Hertzberger)³.

L'*In-between* quale luogo del progetto viene codificato negli anni Sessanta da Herman Hertzberger come lo «spazio di mezzo, area intermedia posta a cavallo di due zone che hanno diverse rivendicazioni territoriali.

È lo spazio intermedio, ad esempio, fra una zona di pertinenza privata e una di pertinenza pubblica, che pur appartenendo a entrambe consente alle persone la sua accessibilità in tutte le direzioni. Architettonicamente la sua materializzazione più significativa è nella soglia (*threshold*) in quanto elemento che mette in comunicazione ambiti spaziali contigui e che, come tale, appartiene contemporaneamente ad entrambi»⁴.

Per Hertzberger, dunque, l'accessibilità di un luogo rispetto agli spazi adiacenti è fondamentale per definire il grado di "rivendicazione territoriale" attuato nel progetto dei diversi ambiti spaziali (pubblico, privato, semiprivato).

«Quando nel progettare uno spazio si è consapevoli del relativo grado di rivendicazione territoriale e delle diverse forme di accessibilità, allora si possono esprimere queste differenze attraverso l'articolazione della forma, dei materiali, della luce e del colore e, di lì, si può introdurre un certo ordine nel progetto»⁵.

Egli indica alcune strategie da seguire nel progetto dello spazio delle connessioni sottolineando l'importanza di tenere bene presente l'idea di strada-soggiorno, luogo in cui poter organizzare in maniera collettiva lo spazio pubblico trovando un giusto equilibrio tra privacy e contatto con gli altri. «Disporre le varie unità residenziali l'una rispetto all'altra è tanto importante quanto verificare se la finestratura, le balconate, le terrazze, i pianerottoli, gli ingressi, i

porticati abbiano una dimensione corretta e siano opportunamente organizzati»⁶. La qualità dello spazio della strada e quella dell'edificio devono essere considerate l'uno in relazione all'altro. Forma costruita e spazio esterno non solo devono essere complementari e reciproci nel darsi forma, ma costituire una organizzazione spaziale nella quale la forma costruita e lo spazio esterno offrano il massimo di accessibilità per compenetrarsi l'uno nell'altro.

Il ballatoio, classico sistema di distribuzione dell'edificio residenziale multipiano, diviene lo spazio relazionale principale quale strada sopraelevata, parte di una sequenza continua che dall'ambito privato dell'alloggio proietta l'abitante nella dimensione collettiva della comunità.

Lo spazio del ballatoio era stato così interpretato dagli Smithson e poi ripreso negli anni Cinquanta da Van den Broek e Bakema, ampliandolo rispetto alle mere esigenze distributive, facendogli assumere profondità tali da assegnarvi una chiara funzione sociale, con spazi accessori e giardini a disposizione degli abitanti.

Punto debole del modello è la protezione dello spazio privato che nei Robin Hood Gardens viene ulteriormente protetto dall'invadenza dello spazio collettivo attraverso una articolazione spaziale dell'alloggio, per cui solo l'ambiente cucina è collocato allo stesso livello della strada pedonale e lo stesso ballatoio si allarga in corrispondenza degli ingressi definendo uno spazio semiprivato che funzioni da filtro rispetto all'alloggio. In altri casi, il passaggio viene allontanato dalla facciata mediante la creazione di una serie di passerelle autonome e sovrapposte, qui in prossimità dell'ingresso agli appartamenti, la passerella si collega alla facciata interna attraverso un ampio spazio dal carattere semiprivato che media il passaggio dall'ambito collettivo al mondo privato dell'alloggio, vissuto come una vera estensione di quest'ultimo. Il percorso di distribuzione diventa così una articolata sequenza spaziale che caratterizza un fronte dell'edificio con suggestivi affacci a tutt'altezza. Nei progetti contemporanei dell'abitare si legge il passaggio del corridoio da spazio di servizio a spazio di relazione, assimilabile a quello urbano. «In esso possono proliferare comportamenti marginali (...) corridoi proteiformi dovrebbero allora riportare in interni le tracce dell'esterno urbano, normalmente fatto di strade, slarghi, rientranze, aree di sosta, piazzette, manufatti e salti cro-

matici- insomma di tutti quei campi di ritmo fondamentali per consumare lo spazio come somma di eventi»⁷.

La conformazione degli spazi serventi come luoghi di relazioni spaziali significative si ritrova come tecnica della *poiësis* gardelliana caratterizzata da scarti angolari e riseghe che da correzioni ottiche divengono strategie d'ordine misuratamente scardinate, deviazioni prospettiche controllate, reazioni sapienti di luce, colore, materia. Giochi di leggera rotazione fra blocchi funzionali nelle terme di Lacco Ameno, consentono la dilatazione dei connettivi che divengono «cavità irregolari fortemente strombate, di raccordo tra blocco e blocco che non rimangono accidenti residuali ma diventano sedi di rideterminazioni prospettiche e topografiche e di controllo di calibro più minuto come la sorvegliata definizione dei fondali prospettici, l'affaccio dei varchi e dei corridoi»⁸. La poetica degli scarti angolari viene usata anche per definire il volume come blocco ondulato nella Casa per Impiegati ad Alessandria in cui la serie degradante di setti diviene una accezione del tema della risega dove i volumi si rigonfiano e poi si rastremano per accogliere le logge.

«Questo blocco viene ulteriormente frammentato mediante tre grandi fendenti che su di un lato formano all'aperto i due vani scala-ascensore e dall'altro danno spazio alla colonna centrale delle logge, introducendo nel sistema volumetrico un fattore decisivo di verticalità»⁹. Questa tecnica di deformazione dell'involucro dell'edificio per creare spazi serventi porterà al distacco tra l'involucro e le parti. «La contraddizione tra interno ed esterno - scrive Venturi - può manifestarsi anche attraverso un rivestimento distaccato (...) lasciando uno spazio intermedio. La distanza non è una intercapedine tra la facciata e la struttura ma uno spazio abitabile, un interno collettivo»¹⁰. D'altronde questo tema degli spazi interstiziali trova origine nella poetica di Louis Kahn per il quale tra due muri esiste un luogo. Egli sceglie di separare la superficie muraria interna da quella esterna in molti suoi progetti, in particolare ciò è particolarmente chiaro nella biblioteca di Exeter in cui l'apertura negli angoli rivela la presenza di un doppio muro entro il quale Kahn colloca gli studioli, così vicini alla fonte di luce. L'edificio è basato su due anelli concentrici intorno ad uno spazio vuoto a tutt'altezza, il primo anello contiene le scaffalature dei libri che non necessitano di luce naturale mentre il secondo anello prossimo all'involucro



esterno accoglie le sale di lettura. Sul perimetro dell'edificio le partizioni murarie permettono alla luce naturale di illuminare le zone a doppia altezza destinate alla lettura. Si realizza così la separazione tra spazi serviti e serventi, dove gli spazi serventi sono portati in facciata.

Questo tema di uno spazio dentro lo spazio, trova molte applicazioni in progetti contemporanei che svelano l'esistenza di questo spessore abitato solo all'interno del manufatto come nell'auditorium di Rafael Moneo a San Sebastian dove tra i cubi traslucidi e le sale concerti opache in essi contenute, vi è uno spazio a tutt'altezza che ospita gli ambiti collettivi di collegamento, il *foyer*, le scale e consente di leggere la spazialità dello spessore tra le due diverse geometrie. La facciata diviene così schermo e può compiersi la doppia rotazione del volume interno rispetto all'involucro esterno, che dà luogo a spazi dalla geometria irregolare.

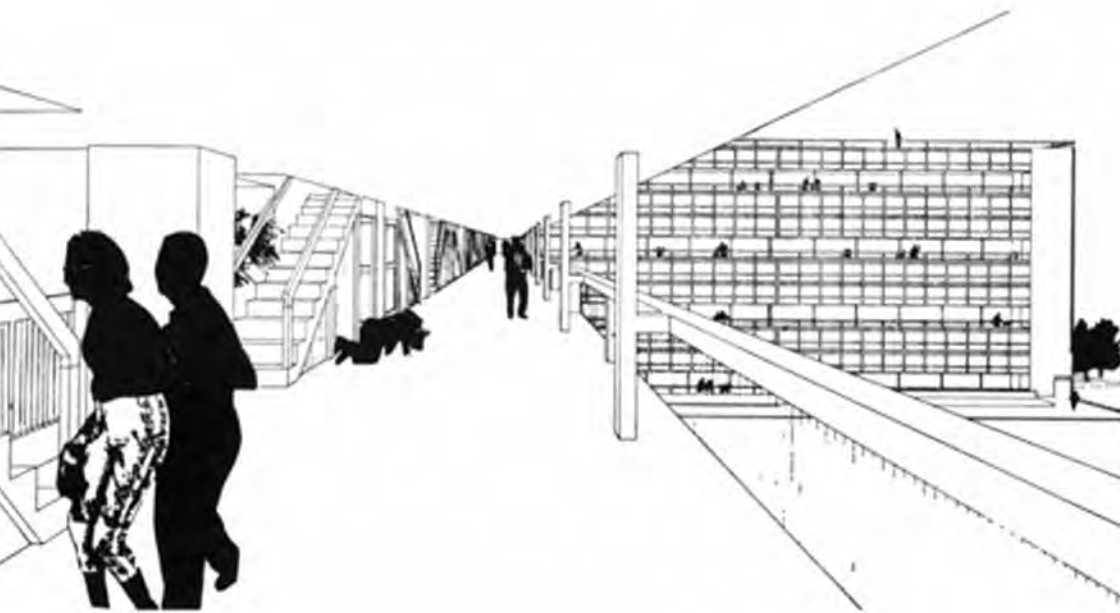
Diversamente in molti progetti di Carlos Ferrater questa rotazione tra involucro e volume interno genera una serie di spazi aperti ma coperti, di pertinenza degli alloggi stessi, che portano la facciata ad assumere profondità differenti segnate dalle ombre cui questo gioco volumetrico dà luogo.

Se la facciata si sdoppia anche lo spazio interno agli edifici residenziali diventa ibrido ospitando luoghi collettivi inediti. Steven Holl introduce il tema delle cavità che attraversano l'edificio come sottrazioni fuori scala ad individuare gli spazi collettivi di distribuzione. Connettivi e percorsi emergono dall'edificio come segni autonomi, filo rosso che consente di individuare immediatamente spazi e percorsi come discontinuità rispetto alla massa dell'edificio, come in alcuni progetti degli MVRDV, in una operazione di scomposizione delle parti ed a cui si assegna una dignità formale autonoma. L'edificio dei Big a Copenhagen, noto come "8", porta all'estremo questo discorso restituendo al ballatoio la sua identità di strada e portandola all'esterno del volume come un nastro che risale lungo il fronte interno raggiungendo le diverse quote. Ciò dà luogo ad una complessa sovrapposizione ed intersezione di tipologie distributive differenti che consente di ottenere la prevalenza de-

De Salamander, Zaandam, Olanda, Loos Architects, 2006.

gli alloggi unifamiliari duplex aggregati a schiera a differenti altezze. La strada-ballatoio che caratterizza formalmente l'intervento, diviene una passeggiata panoramica che nel salire a quote elevate si piega su se stessa incrociando i percorsi per poi ridiscendere a quota terra, dando così origine alla forma ad "8" che dà il nome all'insediamento.

È nella esaltazione della distanza, dell'intervallo, che si realizza così una nuova valenza espressiva, che si può provare ad abitare poeticamente.



La corte residenziale come giardino di pietra

Il giardino nasce come recinto protetto, terreno su cui l'uomo deposita, creando una struttura a sé stante, la sua relazione con la natura e contiene in sé una idea di ordine umano. Il giardino romano introduce, nel suo rapporto con la *domus*, una modalità di percezione quasi di tipo pittorico del paesaggio, racchiuso secondo sequenze. Così il giardino zen giapponese che, pur strutturato su ragioni profondamente diverse, ma legato alla pittura paesaggistica cinese e giapponese, propone una lettura compositiva strutturata su molteplicità focali, "in successione". Allo stesso modo il giardino contemporaneo che occupa il vuoto centrale di molte corti residenziali sembra nascere da una analoga esigenza percettiva: è tema di progetto autonomo concepito in funzione di una percezione visiva che lo avvicina ad una opera d'arte.

La corte finisce col perdere ogni funzione distributiva e si offre come frammento di paesaggio, spazio di contemplazione spesso inaccessibile. Il disegno dello spazio è pensato in funzione di una visione dall'alto degli alloggi, la composizione gioca su contrasti cromatici e sull'accostamento di elementi naturali e artificiali dalla geometria ben definita: ghiaia bianca, collinette verdi, frammenti di terracotta, pietre di fiume, lastre in acciaio *corten*, disegnano un "giardino di pietra".

Il forte legame tra l'abitare e il verde interno, struttura la *domus* romana che rappresenta l'origine della cultura italiana del giardino, questo, legato alla dimora da cui trae il proprio significato, come un quadro offerto agli occhi e alla creazione architettonica, accetta costrizioni e discipline dall'organizzazione degli spazi dell'abitare. La casa romana si trasforma nel tempo per accogliere meglio il proprio giardino: il vecchio atrio viene a ornarsi di piante disposte intorno alla vasca centrale, per profittare della luce. Le case di Pompei fanno conoscere un gran numero di giardini, parte integrante della casa romana e componente del suo sviluppo. Le case più antiche mostrano uno sviluppo dell'abitare ad atrio di tipo italico, basato sul nucleo di atrio-*alae-tablinio*, in cui lo

Alison e Peter Smithson, Golden Lane, Londra, 1952.



spazio retrostante l'atrio è riservato all'*hortus* chiuso da un alto muro, un'area destinata alla coltivazione dei prodotti necessari al sostentamento. Solo in un secondo momento lo schema della casa pompeiana si complessizza con l'ampliamento del tetto compluvato mediante l'introduzione di colonne, si duplica il complesso dell'atrio e l'*hortus* viene racchiuso da un porticato trasformandosi in peristilio. Il peristilio sostituisce l'orto con un giardino ornamentale monumentalizzato o l'aggiunge ad esso. Elementi fondamentali di questa innovazione sono il colonnato e il portico: grazie a questi la casa italica si apre ed il giardino architettonicamente adeguato, penetra nella casa¹¹.

Il giardino paesaggistico è dunque romano e nasce grazie alla pittura greca la cui architettura è caratterizzata dallo sviluppo di portici e colonnati i cui quattro muri offrono superfici disponibili alla decorazione. Se il giardiniere è "*topiarius*", cioè paesaggista, la sua *ars topiaria* non si limita alla potatura pittoresca degli arbusti, l'invenzione del giardiniere romano fu di distaccare il paesaggio dipinto e trasportarlo nell'area all'aperto che bordava il portico. Un quadro proiettato nelle tre dimensioni dello spazio, "diorama" costruito con i materiali veri della natura e, quando una stanza non si può aprire sul giardino, se ne suggerisce lo scenario attraverso dipinti inquadriati da finestre in *trompe-l'oeil*. Una visione in successione del paesaggio, in qualche modo assimilabile alla visione panoramica, ed il cui correlato compositivo è la molteplicità focale.

I principi classici del giardino sono stravolti con il giardino zen: il giardino di pietra. Questo è un recinto di piccola estensione in cui la vegetazione è ridotta o scompare totalmente, non è percorribile perché si connota come oggetto di contemplazione. Il giardino di pietra è composto da ghiaia rastrellata, muschio e gruppi di rocce separati tra loro. «La collocazione delle singole pietre è in funzione della composizione del singolo gruppo e della relazione con gli altri gruppi. (...) A tenere insieme ogni gruppo di pietre



in alto

Pompei, acquerello, Cano Lasso.

in basso

Affresco rinvenuto in una casa Pompeiana.



è una ridotta superficie di muschio, che segna lo stacco con la superficie di ghiaia. Le dure forme delle rocce risaltano sopra il duplice sfondo: quello orizzontale della ghiaia e quello verticale del muro di fondo (...) In nessun caso, tuttavia il giardino può essere colto con una sola occhiata (...) Da qualsiasi punto lo si osservi non è possibile cogliere la totalità delle rocce che lo compongono. In ogni punto una ne nasconde un'altra; cambiando il punto di osservazione una compare, un'altra scompare. (...) In altre parole è proposta una visione sequenziale dello spazio ed una sua conseguente percezione attraverso un processo accumulativo. I due stratagemmi, quello dell'occultamento e quello dell'osservazione sequenziale, sono meccanismi che obbligano ad una percezione dinamica, che a sua volta necessita della variazione continua del punto di vista e della natura accumulativa dell'esperienza conoscitiva»¹².

L'organizzazione dello spazio della corte ha sempre comportato nel tempo una significazione del vuoto racchiuso, una sua attribuzione di ruolo e di significato, di interno a cielo aperto, appunto, che nella storia della costruzione della città e dell'architettura ha subito anche interessanti ribaltamenti semantici.

L'edificio della Tourette realizzato da Le Corbusier a Lione nel 1960 crea un paesaggio artificiale all'interno della corte. Le Corbusier rivisita lo schema tradizionale del convento, disponendo l'edificio su un pendio. Il suolo rimane intatto, solamente la chiesa è radicata nella terra; i pilotis elevano il corpo a C, che contiene due piani di celle e gli ambienti comuni. Il chiostro è occupato dai volumi che ospitano gli spazi di collegamento, dalla scaletta cilindrica, dalla piramide dell'oratorio.

I "canali" che mettono in contatto i luoghi della vita individuale, collettiva e spirituale, attraversano lo spazio della corte senza toccare il suolo. Una interpretazione analoga di autonomia dello spazio aperto dalla costruzione che lo definisce viene data da Luigi

in alto

Beinecke Libreria Yale - Isamu Noguchi.

in basso

Giardino ZEN.



Cosenza nell'edificio della Facoltà di Ingegneria di Napoli, realizzata negli stessi anni, che diversamente da Le Corbusier assegna alla corte il ruolo di aula all'aperto. Qui il chiostro, nelle forme di un ampio giardino, luogo di raccoglimento e di sosta, cui tutti gli altri spazi si riferiscono ma che nessun percorso attraversa, viene separato dal portico continuo che corre lungo tutto il fronte interno, attraverso lo scavo di una trincea di alcuni metri che lo rende accessibile da un solo punto mediante una passerella sospesa. Una soluzione, questa, che consente di creare uno spazio che dà accesso e luce agli ambienti dei laboratori posti nel seminterrato, ed esalta il valore del giardino come "puro luogo dell'ispirazione"¹³. Nella storia della costruzione della città il tessuto edilizio organizzato in macro corti costruisce l'*ensanche* di Barcellona attraverso il modulo della *manzana* di 113 m di lato, originariamente pensato per essere occupato solo su due lati. Nel tempo lo spazio centrale della *manzana* che doveva rappresentare lo spazio pubblico dell'ampliamento urbano, sarà cancellato dalla costruzione su tutti i fronti dell'isolato e dall'assenza di progetto della parte centrale. L'intervento progettuale di tre isolati nel quartiere del *Poblenou*, nella Villa Olimpica ad opera di Carlos Ferrater cerca di recuperare il ruolo dello spazio aperto centrale dell'isolato, legando tra loro i tre spazi aperti in una sequenza di percorsi pubblici che attraversano i giardini interni. Qui la corte viene trattata secondo una idea di frammentazione dello spazio in modo che il paesaggio che si vede dalle finestre delle abitazioni sia sempre differente. Le piante sono disposte secondo una rigorosa geometrizzazione che regola il progetto convertendo l'ornamento in struttura. «Due sono le logiche formali che articolano il disegno dello spazio verde, da un lato lo schema lineare del viale pedonale che percorre i tre isolati, dall'altro il trattamento particolareggiato di ognuna delle corti: nella prima, di minor dimensioni, si enfatizza il carattere lineare del percorso, nella seconda si concepisce una grande piazza pubblica interna, la terza viene suddivisa in un'area

in alto

Garden in Carrè Building, Chassè Terrain, Breda, West 8., 2002.

in basso

La Tourette, Lione, Le Corbusier, 1956.

privata per i residenti e uno spazio pubblico a sviluppo lineare»¹⁴. La corte perde dunque ogni funzione distributiva offrendosi come spazio geometrico da offrire alla percezione estetica.

Quello che era in origine il rapporto tra uomo, architettura e natura così ben tratteggiato da Pietro Laurana nel suo libro “La piramide rovesciata”¹⁵, in cui si sottolinea la necessaria relazione tra tutte le parti della costruzione finalizzata alla realizzazione di un equilibrio quasi biologico, si traduce oggi nella prevalenza dell’artificio cui la natura, geometrizzata e spesso privata delle sue caratteristiche vegetali è uno dei materiali di un progetto che contribuisce alla costruzione estetica ed estetizzante di uno spazio ordinato da relazioni a distanza.

Note

1. G.Spirito, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta ad oggi*, Quodlibet Studio, Macerata 2015.
2. G. Consonni, *L'internità dell'esterno. Scritti su l'abitare e il costruire*, clup, Milano 1989.
3. H. Hertzberger, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996.
4. M. Furnari, *Glossario*, in *H.Hertzberger Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. M.De Giorgi, *Il corridoio*, in «Domus» n.973, 2013.
8. M. Porta, *Officina gardelliana o le “tecniche di architettura”*, in *L'architettura di Ignazio Gardella*, Misura Emme/Etas libri, Milano 1985.
9. Ibidem.
10. R.Venturi, *Complessità e contraddizione*, Dedalo, Bari 1980.
11. Cfr *Domus-Viridaria. Horti Picti*, Sovrintendenza archeologica di Pompei, Bibliopolis, Napoli 1992.
12. F. Espuelas, *Rosario di pietre*, in *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti editore, Azzate (Varese) 2006.
13. Cfr. F. Bruni, *La nuova sede della Facoltà di Ingegneria di Napoli. Una sperimentazione progettuale tra modernità e tradizione*, in A.Buccaro, G. Mainini, *Luigi Cosenza oggi. 1905/2005*, Clean, Napoli 2006.
14. M. Preziosi, *Carlos Ferrater. Opere e progetti*, Electa, Milano 2002.
15. P. Laurana, *La piramide rovesciata*, Bollati Boringhieri, 2013.



Quartiere de Poblenou, Barcellona, Carlos Ferrater, 2013.

Misurare distanze

Giovanni Zucchi*

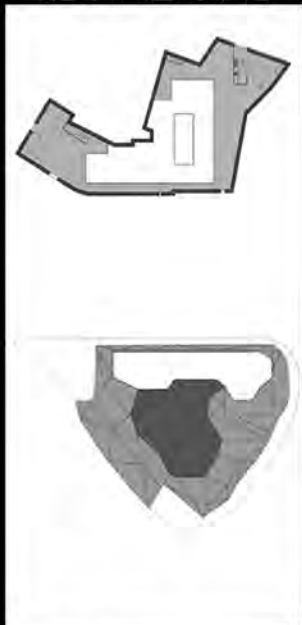
“La comprensione dei caratteri di un luogo va affidata alla misura, alla matematica ed alle relazioni tra le parti: solo in tal modo risulta possibile valutare la “storicità” di ciascuna realtà urbana al di là ed al di sopra di contingenze singolari.[...] Punto, linea e superficie costituiscono gli elementi fondamentali per misurare un luogo, inteso come una composizione dotata di forma e figura propria, sintesi di elementi eterogenei, di natura ed artificio, piuttosto che struttura intellettuale di ordine astratto” (F. Spirito)¹.

in questa e nelle pagine successive
Disegno di Giovanni Zucchi.

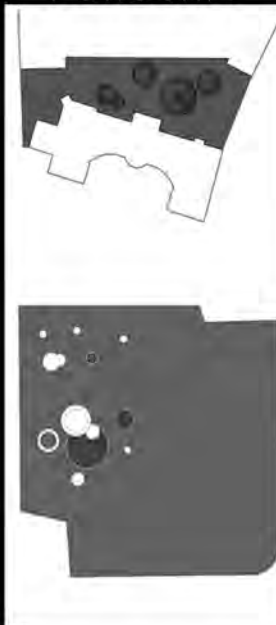
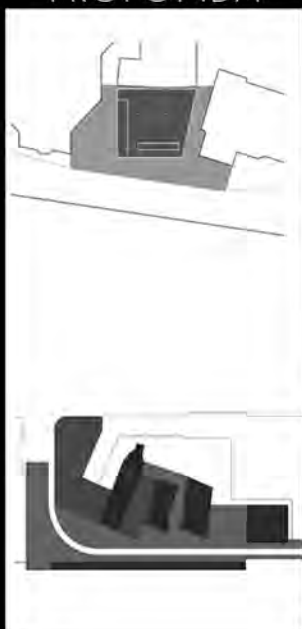
DISPOSIZIONE



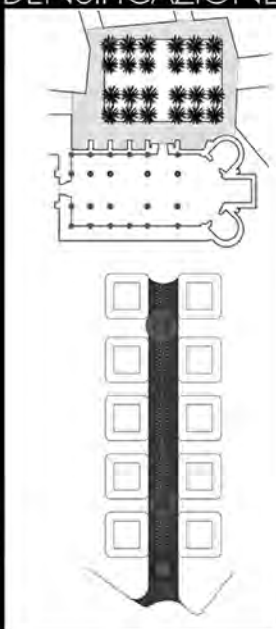
RECINZIONE



POROSITÀ

SUPERFICIALITÀ
PIANASUPERFICIALITÀ
PROFONDA

DENSIFICAZIONE



Composizioni dispositive

La misura, in quanto parametro di lettura del luogo, rappresenta uno degli strumenti del progetto capace di controllarne la spazialità fisica nelle sue qualità formali. Ma, allo stesso tempo, la misura è un carattere dell'architettura e un sistema di regole, principi che determinano la posizione degli elementi sul territorio; stabilendo sequenze, gerarchie, accostamenti, si immette un ordine nello spazio, fondando così la costruzione del luogo sulla misura.

«Non è un caso che “misura” e “modus” abbiano la stessa radice, e che il concetto di modus faccia riferimento all'idea di misura»². Vittorio Gregotti sottolinea il legame, se non la coincidenza semantica, tra il concetto di modificazione e quello di misura, evidenziando come il progetto di architettura non sia altro che la misura della modificazione sull'insieme preesistente.

Il significato della misura in architettura può essere inteso come una struttura di relazioni invisibili, un ordine dispositivo delle e tra le cose, fatto di distanze e proporzioni che configurano un insieme organico e unitario tanto sul piano fisico quanto su quello concettuale. Ciò dà vita ad un insieme di relazioni complesse tra le forme interdipendenti della composizione dispositiva, ovvero delle “differenze”, come le chiama Luigi Moretti in uno dei suoi scritti sul tema dello spazio in architettura, che si configurano attraverso una stretta relazione tra qualità e quantità, legate attraverso “ordinamento” e “conseguenzialità”³.

È.N. Rogers sostiene, a questo proposito, l'esistenza di due dispositivi differenti e simultanei nella qualificazione della misura fisica di un manufatto. Il primo è meramente un metodo comparativo tra dimensioni estensive, «così diciamo che un bicchiere d'acqua è grande e l'altro è piccolo solo per il fatto del maggiore o del minore volume». Il secondo invece consiste in una definizione più complessa, perché si compone di vari fattori di giudizio come ad esempio la commisurazione all'uso, per cui «un bicchiere che può essere considerato grande per il liquore, risulta piccolo se lo si adopera per l'acqua».

È possibile dunque definire una duplice modalità di guardare alla misura di un oggetto e alle sue qualità. In questo modo traslando la similitudine del bicchiere allo spazio aperto si può dire che «una piazza è grande o piccola a seconda della sua destinazione»⁴.

Un altro parametro di misura dello spazio della città è quello della

“distanza”, in quanto indice lineare di rapporti reciproci fra le cose in una visione urbana bidimensionale. Attraverso questo dispositivo di lettura possiamo guardare allo spazio aperto come strutturato da una serie di distanze che definiscono i rapporti e le proporzioni reciproche degli oggetti architettonici che lo compongono.

Manuel De Solà Morales attribuisce all'assenza di attenzione progettuale verso le distanze architettoniche, il cattivo funzionamento della periferia moderna dove «si trova tutto un sistema di distanze che articola gli insediamenti e che costituisce la logica occulta dell'occupazione del territorio: distanze rispetto all'edificio vicino, distanza dal mare, distanza dalla città o dall'aeroporto, distanza dalla stazione di metropolitana più vicina, distanza dalla via o dalla strada. Tutto un tessuto di distanze relative colloca progressivamente usi e edifici a partire dai rapporti di ogni singola unità attiva rispetto a tutto il sistema metropolitano. (...) La distanza fra zone o pacchetti autonomi è la legge -negativa- cui di fatto è sottoposta la costruzione della periferia. Una legge che traccia una serie di misure sulla superficie del territorio e in cui la distanza è sempre considerata un semplice dato difensivo, che ignora le relazioni e che nulla propone, priva di interesse proprio, casuale. Il gioco di queste distanze potrebbe però divenire un gioco interessante. E lo è quando vediamo la ricchezza di situazioni che provoca e le possibilità di interpretazione estetica, architettonica e paesaggistica di tali situazioni. (...) È possibile che fra edificio e strada vi sia un rapporto relativamente indipendente e che le regole di parallelismo e ripetizione non siano necessariamente universali? Nell'architettura urbana, promiscuità significa rompere la sfera del rispetto (la distanza) di ciascun edificio ed invaderla con quella di un altro. (...) Criteri diversi sul gioco delle distanze variare possono creare ordine o disordine. E possono creare promiscuità, che sarebbe poi una via di mezzo: un ordine confuso, una forma consapevole, ma non del tutto evidente, capace di cambiamenti»⁵. È su questo fattore della “promiscuità” che genera invasioni entro la sfera di rispetto dell'architettura e sul gioco delle “distanze variare” che determinano ordini diversi, ricchi di potenzialità, che il progetto dovrebbe concentrare i suoi sforzi, affidando a questi parametri la possibilità di una migliore articolazione dello spazio nel progetto dei luoghi.

Sei dispositivi formanti lo spazio aperto

“Il dispositivo, o l'apparato, ha essenzialmente una natura strategica, il che significa dare per scontato che si tratta di una certa forma di manipolazione di oggetti o forze raggiunta sviluppandole in particolari direzioni, arrestandole, stabilizzandole, utilizzandole ecc. L'apparato è perciò sempre iscritto in un gioco di potere, ma è anche sempre legato ad alcune coordinate di sapere che nascono da esse sebbene, in ugual misura, lo condizionano” (M.Foucault)⁶.

La definizione di nuovi paradigmi morfologici nella configurazione dello spazio aperto capaci di interpretarne il senso e porsi quali “dispositivi formanti” appare oggi una operazione necessaria a ritrovare nuove regole formali per il progetto di queste zone, strutturando un campo di azioni possibili, ricercando regole compositive ed invarianti formali che possano figurare nuove chiavi paradigmatiche per il progetto. Attraverso la sua duplice definizione di aggettivazione attraverso la quale si ordina e stabilisce una determinata condizione, da un lato, e di congegno utile a una funzione specifica dall'altra, il termine dispositivo rappresenta essenzialmente uno strumento di ordinamento e attuazione di un meccanismo logico capace di porsi quale modello/strumento allo stesso tempo generalizzabile e applicabile a casi specifici. I progetti che seguono, raccolti come casi di studio contemporanei tra Spagna e Portogallo, sono stati classificati entro alcune categorie di lettura dello spazio aperto che descrivono le strategie di progetto attraverso alcuni caratteri che l'ordine imposto al luogo suggerisce.

La scelta della modalità tassonomica di questa operazione descrittiva vuole aprire ad altre possibili interpretazioni che possano legare lo spazio aperto alle sue trasformazioni possibili. I singoli dispositivi quindi, così come sono individuati e messi in sequenza, definiscono un campo limitato di possibili gesti e modalità compositive che il progetto può mettere in atto nel caricare di significati la manipolazione del vuoto. Attraverso lo studio dei casi presi a riferimento sono individuati sei dispositivi, corrispondenti a sei categorie elementari di gesti compositivi sul vuoto classificati in Disposizione, Recinzione, Porosità, Superficialità Piana, Superficialità Profonda e Densificazione. Questi definiscono due grandi gruppi di possibile lavoro nello spazio

aperto, i primi tre - Disposizione, Recinzione e Porosità - rappresentano categorie spaziali in cui il vuoto, in modi differenti, entra in diretta relazione con il pieno che lo circonda; i secondi tre casi invece - Superficialità piana, Superficialità profonda e Densificazione - corrispondono a strategie progettuali che si collocano all'interno del vuoto conformandolo, quasi astraendolo dal pieno e quindi donandogli una certa autonomia formale.

Per ogni dispositivo individuato si mettono a confronto due casi studio emblematici per differenti condizioni al contorno e soprattutto per differente declinazione dello stesso dispositivo, in modo da evidenziare l'articolazione possibile di tale strumento.

Disposizione

La Disposizione corrisponde ad una configurazione del vuoto relativa alla forma aperta dello spazio derivante da un accostamento libero degli elementi pieni, che secondo le loro posizioni instaurano relazioni a distanza mettendo in tensione lo spazio che li divide e caricandolo così di significati. L'esempio classico di questa specifica categoria spaziale è sicuramente l'Agorà di Atene, uno dei capisaldi tipologici più rilevanti della storia dello spazio aperto, che si configura come un grande vuoto definito dall'accumulazione e disposizione libera di edifici con differenti ruoli e dimensioni che apre lo spazio a prospettive e relazioni spaziali inedite.

Consideriamo quindi la disposizione come la struttura formale che definisce i rapporti di posizione tra gli elementi che sono messi in relazione. La posizione topologica diviene quindi attributo determinante per un manufatto architettonico in relazione agli altri, rappresentando una condizione strutturante un sistema di relazioni nello spazio urbano⁷.

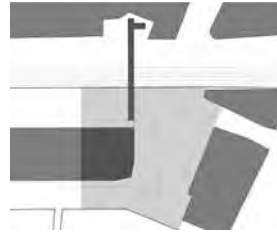
I casi studio proposti per raccontare questo dispositivo riguardano due progetti contemporanei realizzati nell'area di Lisbona, la Biblioteca di *Vila Franca de Xira* di Miguel Arruda e la *Fundação Champalimaud* di Charles Correa e Proap, due declinazioni morfologicamente e spazialmente differenti dello stesso dispositivo e che trovano nel lavoro di disposizione dei pieni la regola generativa per ordinare lo spazio aperto.



Biblioteca Municipal

Miguel Arruda

Vila Franca De Xira, 2014



La nuova Biblioteca di Vila Franca de Xira, comune a pochi chilometri da Lisbona, è una delle opere più recenti di Miguel Arruda e probabilmente il più mediatico tra i progetti dell'architetto portoghese.

L'edificio, denominato "Fabbrica delle Parole", sostituisce un vecchio mulino e si colloca, riqualificandola, in un'area nevralgica della città, tra il fiume e la ferrovia, imponendosi nello spazio come grande oggetto urbano isolato, un volume puro ed elemento dinamico di mediazione tra l'ambiente esterno e interno, capace di configurare lo spazio pubblico. Il volume bianco disegna la piazza attraverso la sua disposizione lungo il limite sinistro del lotto in modo da lasciare un vuoto tra esso e gli edifici preesistenti. Tale vuoto definito da due fronti pieni paralleli e aperto sul fiume acquista un valore scenico-visuale attraverso il grande taglio lungo lo spigolo del volume della Biblioteca che, oltre a conferire una profondità verticale all'edificio, distorce la prospettiva della piazza aprendola al paesaggio fluviale e allo storico ponte sul Tago.

Il lavoro sul suolo è segnato da una variazione altimetrica e cromatica di pavimentazione che definisce un'area di pertinenza dell'edificio costruita geometricamente sulle relazioni con l'intorno e che penetra al disotto del volume sollevato da terra attraverso un arretramento dell'ingresso, definendo così un'ulteriore spazialità aperta e coperta, un vuoto compresso.



Fundação Champalimaud

Charles Correa e Proap

Lisbona, 2010

L'edificio della Fundação Champalimaud è un Progetto dell'architetto indiano Charles Correa con la collaborazione dello studio portoghese PROAP per quanto riguarda il disegno dello spazio aperto.

Nonostante la notevole importanza dell'edificio, in quanto centro di ricerche mediche, il progetto rivendica il carattere pubblico dell'intervento attraverso la qualità progettuale degli spazi esterni. La particolare forma a lente dei tre edifici che compongono il complesso e la loro disposizione conformano uno spazio centrale convesso che si apre verso il fiume attraverso due grandi sculture di pietra monolitiche che inquadrano il paesaggio.

Come dice lo stesso Correa "la planimetria è un modello yin-yang degli spazi ad incastro"¹⁷, infatti lo spazio aperto emerge in negativo rispetto ai pieni degli edifici che lo delimitano, quasi come un solco nella massa monolitica bianca del costruito.

L'idea è quella di uno spazio astratto, un vuoto esistenziale e atemporale che vuole mettere il fruitore di fronte alla consapevolezza della malattia e della piccolezza umana rispetto alla dimensione naturale del mondo. Uno spazio quindi a forte carica emotiva, rispetto al quale il disegno del suolo, leggermente in pendenza verso il fiume, innalza la linea di orizzonte nello sguardo del fruitore verso il cielo, sottolineando ancora di più la volontà espressiva di partenza.

nella pagina successiva

Biblioteca Municipal a Vila Franca de Xira, Miguel Arruda.

Fundação Champalimaud, Charles Correa e PROAP.



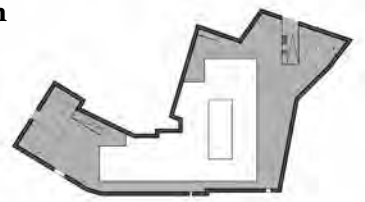
Recinzione

La Recinzione atiene invece ad una conformazione racchiusa e compatta dello spazio, che trova nel pieno un limite unitario e definito e quindi una “localizzazione” spaziale chiara che rispecchia una forma precisa. Il riferimento classico di questa categoria è al Foro romano, uno spazio che a differenza dell’Agorà greca si costruisce attraverso un recinto continuo dettato dal colonnato e che chiude la forma della piazza su tutti lati. Lo spazio così fatto dipende fortemente dal suo limite costruito, da cui eredita la forma quale negativo del pieno. Il tema del limite e del recinto sono temi archetipi della pratica architettonica, attraverso l’atto primordiale del delimitare e del recingere infatti l’uomo definisce un ambito di pertinenza, un luogo in cui decide di abitare e per questo differente da ciò che è fuori da esso. «Nell’antichità il recinto era il *temenos*, lo spazio sacro racchiuso, un brano di mondo protetto dalla profanità del mondo stesso. Recingere è da sempre un atto fondativo: un luogo di culto, una città si fondano recintandoli, proteggendoli verso l’esterno»⁸. Per questo dispositivo sono accostati due esempi spagnoli, che per forme, materiali e soprattutto contesto in cui sono collocati, utilizzano il recinto in modi differenti. Il primo è il progetto di Alberto Campo Baeza per la *Sede del Consiglio di Castiglia e León* nel centro storico di Zamora e il secondo invece è il progetto *Plaza Ecopolis* di Ecosistema Urbano nella periferia di Madrid.



Sede del consiglio di Castiglia e León

Alberto Campo Baeza
Zamora, 2012

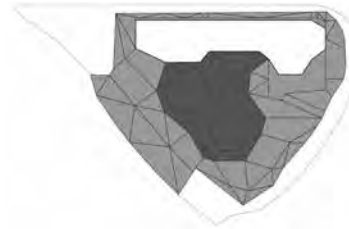


Il progetto di Alberto Campo Baeza per la Sede del Consiglio della regione di Castilla e León a Zamora rappresenta uno dei progetti più recenti dell'architetto spagnolo, in cui trovano spazio, in chiave e forma nuova, una serie di temi cari e ricorrenti nella sua opera.

Si tratta infatti di un edificio in pieno centro storico, prospiciente la piazza della cattedrale, che Campo Baeza concepisce attraverso uno dei suoi capisaldi formali ricorrenti: la scatola nella scatola. Il progetto si definisce attraverso un gesto semplice nelle forme, configurato dal recinto, una scatola di pietra ribaltata verso l'alto che riprende il confine irregolare del lotto allineandosi agli elementi urbani e definendo un dialogo con l'esterno attraverso una sola grande apertura che inquadra la piazza e la cattedrale. Questo libera da ogni problema relazionale con il contesto la scatola completamente vetrata che trova posto al suo interno e che può così raffigurare il contraltare della leggerezza. Tra le due scatole lo spazio aperto è regolato da una griglia che ne definisce i percorsi.

I due concetti di stereometria e tettonica si rincorrono nella ricerca formale di Campo Baeza a cui egli spesso ricorre nelle sue opere accostandoli e mettendoli in relazione.

Questi due concetti disegnano uno spazio aperto elementare tra le due scatole, un vuoto che trova nell'*hortus conclusus* il riferimento formale di spazio interno aperto verso l'alto.



Plaza Ecopolis
Ecosistema Urbano
Madrid, 2010

Plaza Ecopolis dello studio madrilenio Ecosistema Urbano, rappresenta una declinazione contemporanea del concetto architettonico di recinto, che trova nello spazio introverso e distaccato dal contesto il suo significato centrale.

Il progetto prevede la costruzione di un edificio scolastico per l'infanzia con annessa piazza pubblica in un contesto della periferia di Madrid privo di qualità urbana e di spazi pubblici.

Il gesto fondativo di questo progetto si riconosce nel disegnare una topografia artificiale, che recinge e distacca lo spazio pubblico interno da quello diffuso e slabbrato esterno, definendo così un vuoto che si astrae dal contesto e al cui interno è possibile immaginare di essere altrove, in un luogo con caratteristiche più naturale.

Questo progetto può essere considerato come un *hortus conclusus* in chiave moderna, in cui la volontà di creare uno spazio introverso e protetto si traduce nella costruzione di un'oasi che porta con sé la profonda critica ai modelli urbani e di crescita della società contemporanea. La pianta dell'edificio infatti genera uno spazio pubblico a forte vocazione ambientale che può essere utilizzato dai residenti della zona e dagli stessi fruitori dell'edificio, in cui l'ecologia non è imposta in maniera tecnica ma è un mezzo educativo per formare alla consapevolezza ambientale delle scelte quotidiane, come ad esempio la presenza nella piazza della grande vasca di macrofite per la depurazione delle acque.

nella pagina successiva
Sede del Consiglio di Castiglia e León, Alberto Campo Baeza.
Plaza Ecopolis, Ecosistema Urbano.



Porosità

La Porosità caratterizza la condizione spaziale secondo cui si instaura una dialettica ibrida tra pieno e vuoto, ovvero una configurazione che vede queste due entità compenetrarsi l'una nell'altra generando così uno spazio aperto fluido tanto nella forma quanto negli usi, una serie di scavi e buchi nella massa connessi che generano una forma unica sotto forma di continuo spugnoso.

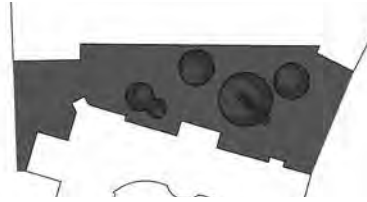
«Lo spazio della città, o per meglio dire lo spazio dell'architettura inizia a fare buchi, trasformandosi in un continuo fluido spugnoso che crea ambienti per lo scambio e l'incontro. [...] Lo spazio concepito in questo modo configura un *network* di diverse traiettorie, di fughe molteplici, come un eco che non può spiegare la sua esatta origine e verso dove sta andando, uno spazio non contenuto in nessun limite o barriera che ferma il suo fluire»⁹.

Un tema, questo dei buchi, caro anche all'architetto giapponese Kengo Kuma, che a tal proposito scrive: «I buchi in definitiva collegano delicatamente le persone con l'ambiente esterno [...]. Quello cui lo spirito e il corpo umano anelano veramente non sono né gli oggetti né i volumi, bensì i buchi»¹⁰. Per spiegare questo dispositivo sono stati scelti due progetti dello studio madrileni Nieto e Sobejano, l'espansione del *Joanneum Museum* a Graz e l'*History Museum* di Lugo, che collocati in contesti completamente differenti, mostrano due differenti forme di porosità e di relazione tra il sopra e il sotto.



Espansione del Joanneum Museum

Nieto E Sobejano
Graz, 2013



L'Espansione del Joanneum Museum a Graz si configura come uno spazio ipogeo che riempie la corte tra tre edifici storici restaurati, sviluppato su due livelli che interconnettono gli edifici, la biblioteca di Stato e due musei, in un unico sistema museale e culturale.

Questa espansione ipogea è caratterizzata da una forte relazione con la superficie urbana superiore, attraverso delle aperture circolari nel terreno, dei buchi cavernosi, che mettono in relazione visiva oltre che fisica lo spazio interno inferiore con quello superiore della piazza e che conferiscono a questo edificio l'immagine di un solido spugnoso e poroso.

Queste ampie aperture, di cui la più grande misura circa 13 metri di diametro, oltre a garantire l'illuminazione naturale ai piani inferiori rappresentano anche i punti di accesso e risalita al complesso museale.

In questo modo Nieto e Sobejano, oltre ad esaltare e riconnettere gli edifici storici, disegnano una piazza in un luogo fino a quel momento secondario, considerato un retro per gli edifici storici. Si realizza così uno spazio pubblico, attraverso un sofisticato disegno degli spazi e degli arredi, che diviene una superficie profonda per la forte relazione con lo spazio sottostante, chiamata dagli stessi architetti una "deep surface".



History Museum

Nieto e Sobejano
Lugo, 2011

Il progetto si inserisce in un'area industriale relativamente periferica rispetto al centro storico della città di fondazione romana di Lugo e quindi, a differenza dell'esempio precedente ricadente in pieno centro urbano, ci si confronta qui con un paesaggio aperto e quindi il progetto si caratterizza per questo suo rapporto con il suolo naturale nel disegnare un museo-parco.

Anche qui il museo è concepito come un edificio ipogeo, organizzato su un unico livello illuminato dalla luce naturale dei grandi fori cilindrici nel terreno che definiscono dei patii e instaurano relazioni tra il sopra e il sotto, tra il museo e il paesaggio naturale.

Oltre ai grandi buchi circolari, la relazione tra il sopra e il sotto è sottolineata attraverso torri cilindriche emergenti, che impongono la loro presenza nel paesaggio ispirandosi alle ciminiere industriali dell'area. A differenza del progetto di Graz in cui il contesto urbano e gli edifici storici prospicienti definiscono un importante riferimento rispetto al quale il progetto è completamente interrato e nascosto a meno dei grandi fori di discesa, qui la relazione ibrida tra interno ed esterno del dispositivo "porosità" si articola in modo ulteriore attraverso l'emersione dal sottosuolo delle torri cilindriche che proiettano lo spazio interno verso l'alto. La relazione tra il sopra e il sotto è inoltre sottolineata dalla regola stabilita in pianta dalla griglia del museo ipogeo, che disegnando gli spazi e soprattutto le corti, configura e regola lo spazio superiore del parco.

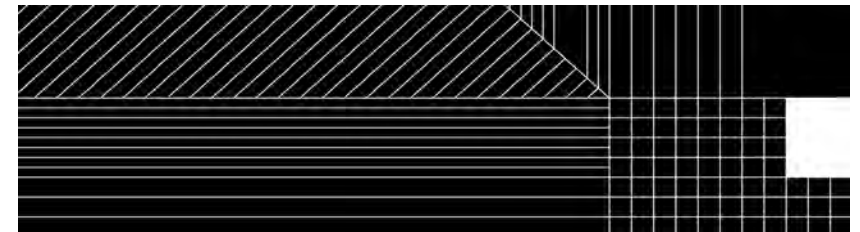
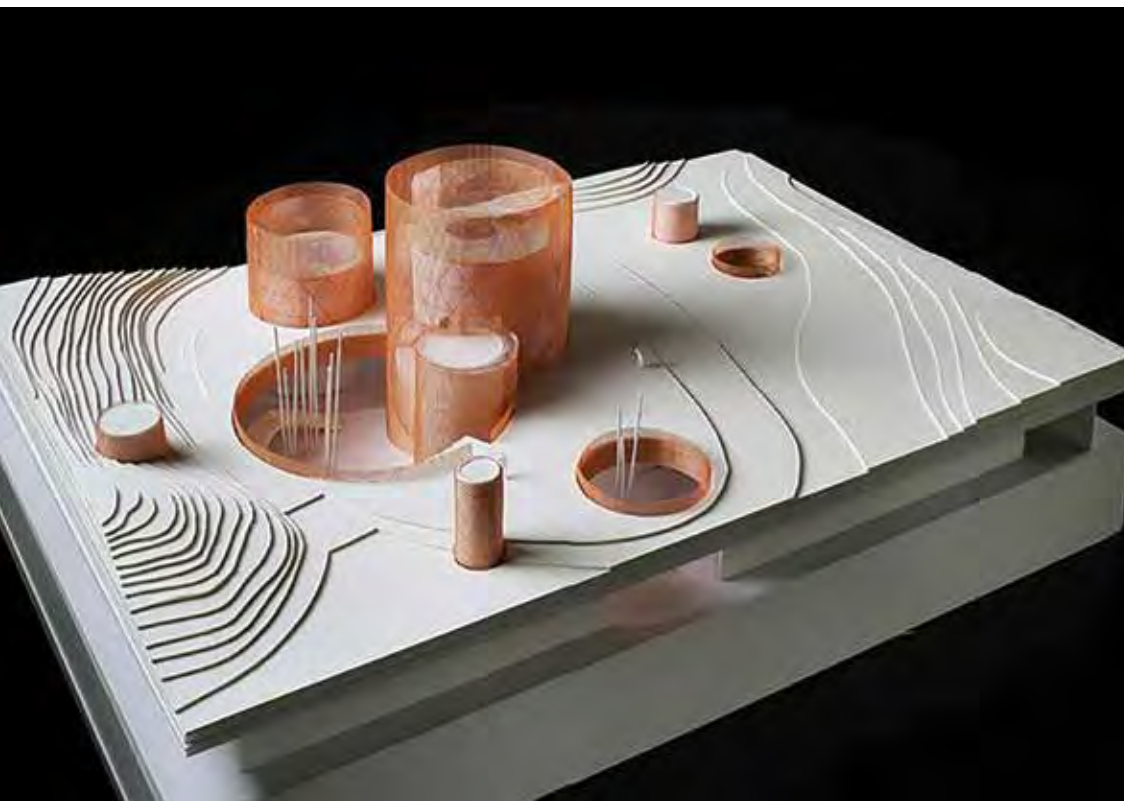
nella pagina successiva
Espansione del Joanneum Museum, Nieto e Sobejano.
History Museum a Lugo, Nieto e Sobejano.



Superficialità piana

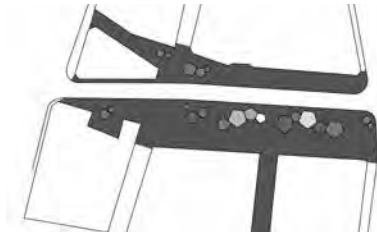
Il dispositivo della Superficialità piana intende interpretare i progetti sul vuoto che si costruiscono indipendentemente dal pieno che li confina attraverso un lavoro bidimensionale sul suolo mediante operazioni di pavimentazione e differenti gesti sul piano figurativo che definiscono ambiti e spazi all'interno del piano orizzontale.

«Nella sua accezione più radicale l'architettura a zero cubatura corrisponde alla superficie. Partendo da Kandinskij, possiamo considerare il punto e la linea come elementi ben distanti dalla architettura, la superficie invece è ormai qualcosa del tutto architettonico, alle volte sostitutiva del volume stesso»¹¹. Un caso emblematico di questo approccio è certamente il progetto per la passeggiata Copacabana di Burle Marx in cui «l'idea di Le Corbusier di un segno unificante la città ridotta ad una superficie decorata che, in maniera meno invasiva di un edificato continuo, realizza un *landmark* orizzontale caratterizzante la città»¹². Si definisce così una modalità elementare di costruzione del vuoto, attraverso «il suolo come superficie progettata architettonicamente, nella sua grana, *texture* e matericità, in una coniugazione tra forma, tecnica e funzione»¹³. I casi studio presi a riferimento declinano questo concetto in due contesti e secondo modalità differenti; il primo, la *Pink Street* di Josè Adriaò, rifonda una strada della parte bassa di Lisbona attraverso il semplice uso del colore rosa, mentre il secondo, *Plaza Santa Barbara* di Nieto e Sobejano, ridisegna uno spazio irrisolto della città di Madrid attraverso un lavoro di *pattern* che densifica di usi differenti la piazza.



Plaza Santa Barbara

Nieto e Sobejano
Madrid, 2009

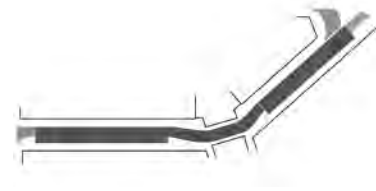


Il progetto di Plaza Santa Barbara è un caso di ristrutturazione urbana attuata nel pieno centro di Madrid, compreso in un programma complesso che interessa anche il progetto del vicino mercato Barcelò, a firma dello stesso studio madrileno. L'area d'intervento per la forma allungata potrebbe sembrare più un viale alberato che una piazza vera e propria. In questo modo il progetto, attraverso il restringimento della carreggiata delle auto, si struttura come un vasto spazio pedonale che accoglie attività ricreative scandite ed individuate attraverso un disegno di pavimentazione pentagonale, a volte a rilievo, che riprende le forme del vicino mercato Barcelò.

I pentagoni diventano la regola di disposizione e disegno della superficie che gli stessi Nieto e Sobejano chiamano in questo caso "Pattern surface", ovvero uno spazio urbano che si struttura e si gerarchizza attraverso il semplice disegno geometrico di pavimentazione. I differenti pentagoni, in base al colore e al differente materiale, ospitano aree e usi specifici, le stesse aiuole nascono dall'estrusione del pentagono, fino ad arrivare al chiosco della storica libreria della piazza, anch'esso formato dall'estrusione di uno dei pentagoni. Inoltre, nell'ambito della formazione della piazza, il progetto sceglie di mitigare l'assialità allungata che contraddistingue da sempre questo spazio, attraverso la piantumazione di ulteriori alberi che rompono la linearità di quelli preesistenti.

Pink Street

Josè Adriaio
Lisbona, 2012



Il progetto della Pink street rappresenta un caso estremo e minimale di lavoro sullo spazio aperto attraverso la superficie. L'intervento infatti lavora alla riqualificazione della strada di Cais do Sodré, un luogo vivace e denso di attività artistiche e ricreative, attraverso un semplice utilizzo del colore rosa nella verniciatura della superficie stradale con l'idea di unificare lo spazio urbano e creare un sistema definito e riconoscibile. La proposta consiste quindi nel livellare il marciapiede con la strada, in modo da trasformare lo spazio esistente in un unico spazio pubblico senza barriere continue e di evidenziare col colore rosa l'intera superficie dello spazio aperto.

Questo semplice ed immediato gesto cromatico sulla strada diviene segnale di rinnovamento del progetto e dà luogo ad uno spazio vivo, dinamico ed aperto ad attività multifunzionali. Il disegno poi si arricchisce di un ulteriore layer costituito da otto MUPIS, una sorta di totem che rimandano per forma a dei cartelloni pubblicitari e che sono utilizzati per eventuali mostre artistiche all'aperto o semplicemente per pubblicizzare gli eventi che si svolgono nella strada. Il progetto tende in maniera semplice, e a distanza di anni si può dire con successo, a definire un unico ambito urbano riconoscibile, quasi un interno urbano, un luogo nuovo che identifica già nel suo stesso nome l'immagine e l'uso.

nella pagina successiva
Plaza Santa Barbara, Nieto e Sobejano.
Pink Street, Josè Adriaio.



Superficialità profonda (deep surface)

Quella definita dal nome “Superficialità profonda” è un dispositivo che considera le azioni progettuali sul suolo di tipo tridimensionale, come scavi, incisioni e depressioni.

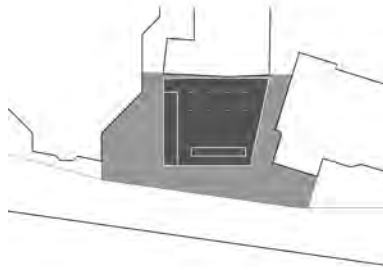
Un lavoro di questo tipo sul suolo determina una ricchezza altimetrica e di sezione dello spazio architettonico definendo ambiti spaziali precisi all'interno del vuoto continuo. Osservando i progetti contemporanei si può notare come il lavoro in profondità sul suolo sia sempre più presente quale dispositivo principale del disegno dello spazio aperto e nella sua integrazione con il costruito, tanto da fondere, nei casi più estremi, il terreno con l'edificio stesso. «Proprio i movimenti di terra nell'ultimo decennio sono diventati uno dei principali soggetti dello spazio pubblico;[...] Oggi i tagli nel terreno, i rilevati e la resa geometrica delle zolle, ci raccontano la sempre più evidente tendenza di arricchire l'architettura con qualcosa che la trascenda, la elevi a racconto simbolico di massa»¹⁴.

Bernardo Secchi nel suo scritto “Progetto di suolo 2”, sottolinea come il progetto di suolo riesca a «trasformare una topografia in una topologia, sequenze di luoghi riconoscibili che riescano a esprimere il senso di uno spazio urbano: il senso, non la funzione e nemmeno il ruolo»¹⁵. I casi studio legati a questo dispositivo sono il progetto *Between Cathedrals* di Campo Baeza a Cadice e la riqualificazione della *Ribera das Naus* di PROAP a Lisbona, due esempi di relazione di uno spazio aperto con l'acqua, in cui il suolo e il suo spessore acquisisce il valore di dispositivo capace di dare forma a due differenti contesti urbani.



Between Cathedrals

Alberto Campo Baeza
Cadice, 2009

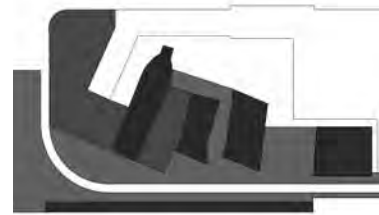


Si tratta di uno dei pochissimi progetti di spazio urbano dell'architetto spagnolo e si configura come ridisegno di un'area tra le due cattedrali di Cadice a diretto contatto con il mare. La specifica collocazione urbana e la forma dei suoi confini danno vita ad uno spazio particolare, una "recinzione aperta" in cui i tre fronti degli edifici storici fanno da fondale compatto all'apertura totale sul mare. Questa condizione è sottolineata attraverso la volontà progettuale di rivestire il palazzo Vescovile, che definisce il lato parallelo al mare, della stessa pietra con cui sono costruite le due cattedrali poste ai due lati, in modo da rendere omogeneo il recinto aperto definendo così lo spazio nella sua immagine da mare come un interno. Il gesto compositivo è nella definizione di un nuovo piano sollevato dal suolo attraverso una maglia regolare 3x3 di pilastri e travi in acciaio che copre e protegge gli scavi archeologici presenti e che diventa la nuova quota per la piazza sovrastante, uno spazio pubblico aperto al mare e liberato dalla vista dal traffico veicolare.

Il nuovo suolo, totalmente in marmo bianco, disegna così una nuova linea d'orizzonte che definisce un paesaggio libero dal contesto e astratto nel relazionarsi direttamente con il mare aperto. La composizione di questa piazza/soilo è poi completata attraverso un solco che diviene seduta di fronte al mare e da una leggera struttura che copre parte della piazza.

Ribera das Naus

PROAP
Lisbona, 2009



La riqualificazione della *Ribera das Naus*, spazio urbano di recente costruzione sul fiume Tago in pieno centro città, rappresenta un'interessante operazione urbana attuata attraverso un uso diversificato del dispositivo architettonico del suolo. La particolarità di questo spazio urbano inedito per la capitale lusitana risiede già nella sua stessa condizione storica, in quanto luogo destinato a cantiere navale, che di fatto ha sempre negato qualsiasi forma di spazio pubblico. Si struttura così un progetto, che sin dall'idea di partenza intende donare finalmente a quest'area quel valore pubblico e di relazione con il fiume che non ha mai potuto avere nella storia. Il ridisegno della sponda attraverso un gesto astratto forma una "spiaggia urbana" con l'andamento degradante della rampa che entra fino in acqua e misura le fluttuazioni della marea. Un'ulteriore operazione che relaziona direttamente il progetto con l'acqua è l'apertura della *Doca da Caldeira* con cui il fiume entra nello spazio urbano oltrepassando la cesura prodotta dalla strada. Le due grandi rampe verdi, zolle belvedere, sono invece un richiamo alla storia del luogo perché simboleggiano gli spazi per l'alaggio delle imbarcazioni del cantiere. Questi due grandi podi ricoprono un ruolo centrale per lo spazio e uno dei principali attrattori dell'area.

La loro forma e disposizione inoltre spinge lo sguardo al fiume portando a dare le spalle all'edificio dell'arsenale, ed aggiungendo così un nuovo *layer* contemporaneo a quella che è la stratificazione del luogo.

nella pagina successiva
Between Cathedrals, Alberto Campo Baeza.
Ribera das Naus, PROAP.



Densificazione

La Densificazione è l'ultimo dispositivo individuato, la condizione più estrema di lavoro nel vuoto, ovvero una operazione che si compie attraverso l'inserimento di oggetti nello spazio, capaci attraverso la loro collocazione e qualità materica di divenire fulcri di spazialità costruite entro sè stesse e quindi del tutto indipendenti dal contorno costruito.

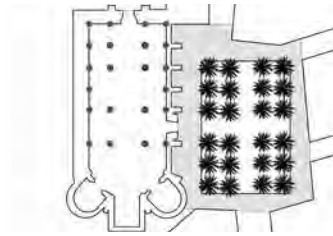
La sapiente collocazione di elementi in uno spazio vuoto crea un meccanismo di relazioni tale da rendere quel determinato spazio misurabile e misurato allo stesso tempo. La densità diviene quindi non solo misura di una specifica consistenza o concentrazione ma piuttosto si configura quale legame complesso tra elementi di differente consistenza e funzione, investendo non solo i pieni ma anche i vuoti della città e delineando così un'immagine unitaria che ben interpreta la complessità del fenomeno urbano.

Espuelas a tal proposito sottolinea come «la configurazione dello spazio pubblico richiede, come primo requisito, la densificazione ed il raggruppamento dell'edificazione che lo conforma, fino a perdere il carattere rurale, cioè l'identità con la campagna circostante, per acquisire la sua nuova condizione di piazza o di via»¹⁶.

I casi studio scelti per lo studio di questo dispositivo sono due casi spagnoli, modalità estreme di densificazione del vuoto attraverso l'uso della vegetazione che nel primo caso, la *piazza della Cattedrale di Almeria* di Alberto Campo Baeza, duplica lo spazio interno della cattedrale, mentre nel secondo caso, quello di *Eco-Boulevard a Madrid* di Ecosistema Urbano, genera in periferia un ampio asse pedonale scandito da tre grandi oggetti artificiali che si pongono quali poli attrattivi all'interno del grande vuoto.



Piazza della Cattedrale
Alberto Campo Baeza
Almeria 1978

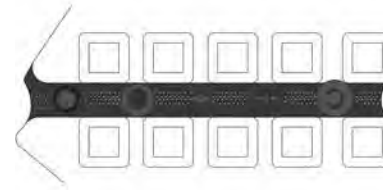


Si tratta di uno dei primissimi progetti di Alberto Campo Baeza e rappresenta probabilmente uno degli esempi più essenziali e sintetici della sua poetica. La piazza storica del duomo di Almeria ha una forma compatta e costruita nel tempo attraverso un' "accumulazione chiusa" di edifici che definiscono un bordo chiaramente riconoscibile e uno spazio vuoto della piazza morfologicamente determinato.

L'operazione che struttura l'idea progettuale di Campo Baeza è molto semplice ma allo stesso tempo estremamente efficace nel dare forma e significato al grande spazio della piazza. Il gesto di collocare 24 palme più alte della cattedrale e disporle attraverso la stessa maglia che scandisce la regola strutturale e spaziale interna della cattedrale stessa intende difatti densificare il vuoto attraverso un raddoppio spaziale della pianta della chiesa e trasformare di fatto idealmente lo spazio aperto della piazza in un interno architettonico, un'ideale ulteriore navata il cui soffitto è il cielo.

Si può parlare in questo senso davvero di un' "architettura senza architettura", un modo di dare forma e significato allo spazio senza per questo costruire volumetrie, ma solo attraverso un lavoro di manipolazione e densificazione del vuoto.

Eco-boulevard
Ecosistema Urbano
Madrid 2007



Il progetto Eco-Boulevard si inserisce all'interno di un PAU (*Programa de Actuacion Urbanistica*) in un settore dell'area occidentale di Vallecas alla periferia Sud di Madrid, strutturato in una dozzina di *ensanches*, disposte lungo una spina dorsale costituita da un *boulevard* verde di larghezza di cinquanta metri per una lunghezza di circa cinquecento metri. Tuttavia, gli alberi piantati in tutto il viale sono giovani e necessiteranno di tempo per poter formare lo spazio verde che il piano ha previsto, lasciando così un'area spoglia in attesa che il tempo gli fornisca la forma necessaria. La soluzione a questo problema è stata trovata nell'inserimento di tre grandi padiglioni cilindrici o "Alberi d'aria", delle strutture metalliche cilindriche con molteplici funzioni e usi, al centro del viale e posti all'incrocio con i principali assi trasversali dell'impianto urbano, in attesa che la copertura arborea degli elementi vegetali piantumati si sviluppi tra questi. Si configura così un progetto in quanto traccia temporale, non più una forma chiusa determinata, ma un processo non deterministico, fatto di regole leggere e flessibili che muterà la sua forma nel tempo ma non il suo significato di spazio urbano. In tal senso si può considerare il progetto Eco-Boulevard come una espressione molto riuscita ed interessante di progetto aperto, la cui previsione flessibile e a lunga gittata nel tempo lo rende un segno urbano forte e persistente, capace di dare in maniera innovativa forma, significato ed identità ad uno spazio urbano periferico.

nella pagina successiva
Piazza della Cattedrale di Almeria, Campo Baeza.
Eco-Boulevard, Ecosistema Urbano.



Note

1. F. Spirito, *I termini del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana 1919-1991*, Officina Edizioni, Roma 1993.
2. V. Gregotti, *La geometria in funzione dell'architettura a grande scala*, in P. Grandinetti (a cura di), *La geometria in funzione*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana n.10, IUAV, Venezia 1985.
3. Cfr. L. Moretti, *Struttura come forma*, in «Spazio» n.6, 1957.
4. Cfr. E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano 1997.
5. M. Zardini (a cura di), *M. de Solà Morales. Progettare città*, Electa, Milano 1999.
6. M. Foucault, *The confession of the flash*, in *Power/Knowledge*, Harvest Press, Brighton, 1980.
7. P. Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli 2008.
8. A. Aymonino, V. P. Mosco, *Spazi pubblici contemporanei: Architettura a volume zero*, Skira, Venezia 2006.
9. G. Spirito, *Forme del vuoto*, Gangemi Editore, Roma 2011.
10. K. Kuma, *Dai volumi ai buchi*, in A. Aymonino, V. P. Mosco, op. cit.
11. Ibidem
12. Ibidem
13. C. Toscani, *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano 2012.
14. A. Aymonino, V. P. Mosco, op. cit
15. B. Secchi, *Progetto di Suolo 2*, in A. Aymonino, V. P. Mosco, op. cit
16. F. Espuelas, *Il vuoto: Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.
17. <http://www.dezeen.com/2011/06/14/champalimaud-centre-for-the-unknown-by-charles-correa-associates/>

* Giovanni Zucchi ingegnere-architetto, è PhD in *Architecture and Urban Phenomenology* e professore a contratto presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile, Ambientale della Scuola Politecnica e delle Scienze di Base dell'Università Federico II di Napoli.

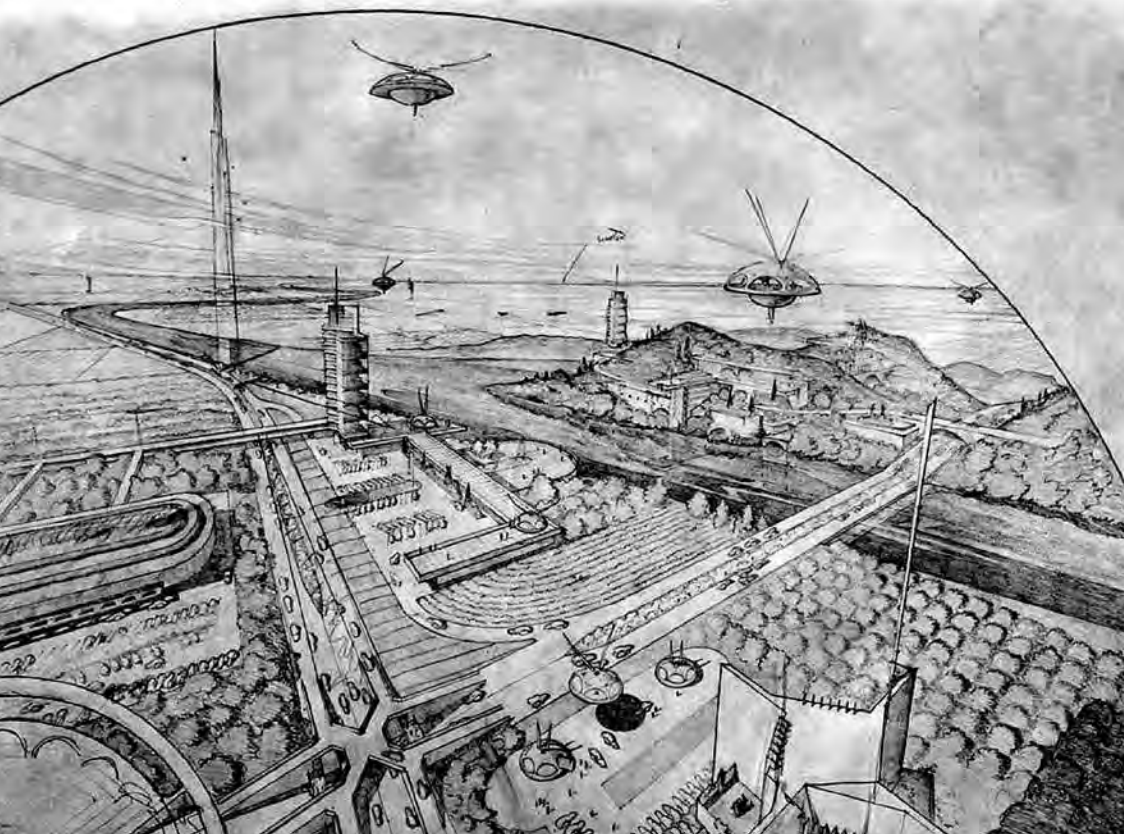
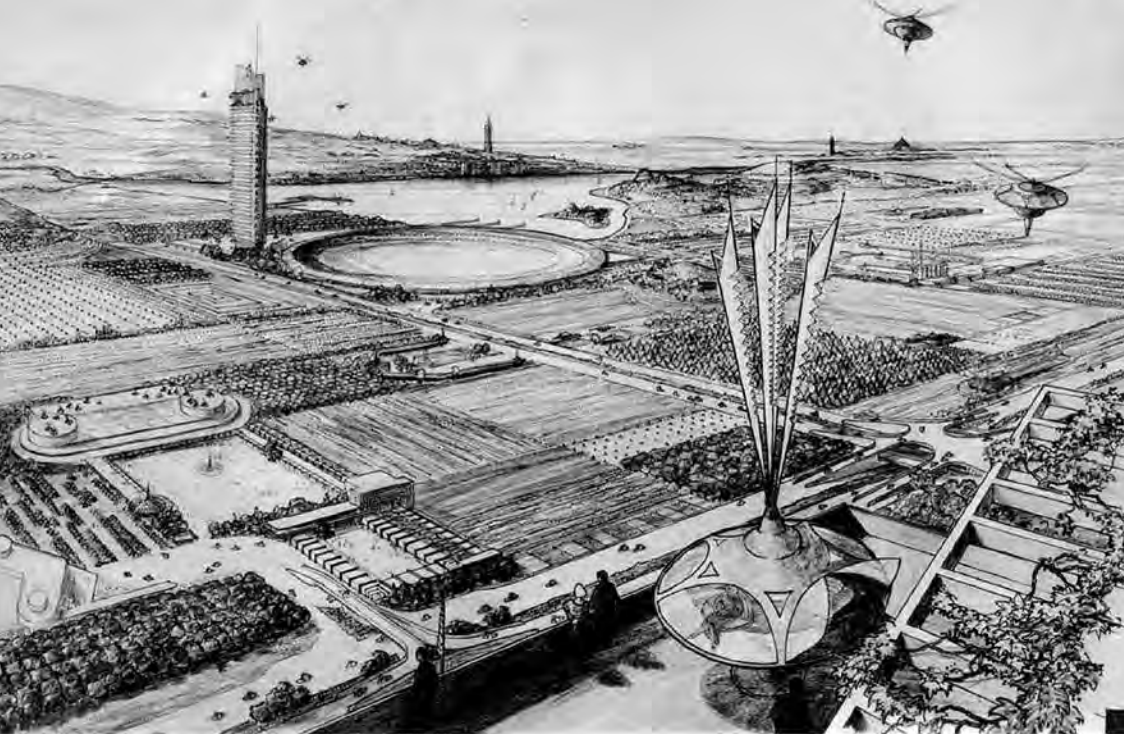
Coltivare città

Daniela Buonanno*

L'AGRICOLTURA URBANA:
LA CITTÀ È IL CONSUMATORE NUMERO
UNO DI CIBO: PERCHÉ NON PRODURRE
QUESTO CIBO NELLA CITTÀ STESSA?
SI RISPARMIEREBBE IN TRASPORTO...



“La transizione fra campagna rurale fatta per produrre e campagna urbana fatta per abitare e produrre sarà dunque una delle questioni urbane principali del XXI secolo” (A. Branzi)¹.



Agricoltura urbana

In una scena del film “*Modern Times*” (1936), Charlie Chaplin mangia una mela còlta direttamente dall’albero che si trova davanti la finestra della sua casa e beve il latte di una mucca appena munta sulla soglia della sua cucina. Questo idilliaco scenario rappresenta il sogno piccolo-borghese di una vita di campagna, che Charlot, emblema dell’uomo “macchinizzato”, ricorda con nostalgia e rimpianto. La nuova società industriale, in cui l’uomo dei tempi moderni vive, ha infatti reso sempre meno indispensabile, grazie a sofisticati sistemi di trasporto, di confezionamento e di conservazione dei prodotti alimentari, il legame un tempo funzionale e necessario tra lo spazio abitato e la terra, tra la casa e il luogo di produzione del cibo. Per queste ragioni, nel tempo, il “verde” progettato all’interno delle città e intorno agli edifici residenziali, se non compensatorio di qualche *standard* qualitativo, ha assunto un valore quasi esclusivamente estetico, quale luogo per la *loisir* e per il tempo libero.

Oggi, il ritorno alla terra produttiva, come materiale protagonista del progetto architettonico e urbano, assume un carattere e un senso completamente diverso dal passato, in quanto diverso è il modo in cui il fenomeno può essere letto e interpretato rispetto alla struttura della società contemporanea, che non è più collocabile negli schemi progettuali prodotti nel secolo scorso. Questa rivoluzione culturale e sociale sta lentamente plasmando i modi di uso della casa, come della città, riproponendosi nelle relazioni tra i quartieri, i servizi e gli spazi pubblici a loro connessi. In questo senso, il concetto di *agriliving* propone di esaminare il tema di un’integrazione insediativa tra la casa e il luogo di produzione alimentare, che sembra essere la vera scommessa per una pianificazione del futuro in cui dare forma al desiderio, espresso alla fine degli anni ‘90 da Pierre Donadieu, di associare il “vuoto” agricolo e il “pieno” del costruito “in un progetto che li unisca per sempre”. Così, il tema dell’agricoltura urbana, da molti anni al centro di numerose ricerche e studi scientifici, che hanno messo in evidenza il valore politico e l’importanza sociale di tale pratica, ha dato origine a una serie di progetti che, a diversa scala, hanno provato a ripensare al futuro della città attraverso la sperimentazione di nuovi linguaggi architettonici e di nuovi modi di fare comunità.

Le ricerche, che iniziano a svilupparsi soprattutto in ambito accademico, provano a verificare i benefici che i paesaggi produttivi possono avere in generale

Broadacre City, F. L. Wright.

sulla salute dell'uomo e sull'economia del paese e, in particolare, sulla struttura urbana e sui suoi luoghi più degradati o densamente abitati, nei quali non si riesce a garantire una sufficiente sicurezza alimentare, e le condizioni di base della popolazione sono caratterizzate da forte rischio di denutrizione. Per questo, la maggior parte dei progetti di agricoltura urbana derivano da storie di auto-costruzione, create cioè dalla volontà di utenti-gestori, desiderosi di dare luogo a forme di associazione e di cooperazione diverse, a dimostrazione che dalla quotidianità della vita nascono, talvolta, opere di architettura che riescono ad avere molta più forza di alcuni grandi piani urbanistici o programmi territoriali pubblici.

Gli esempi di un diverso rapporto tra la casa e lo spazio agricolo, di seguito descritti, sono vari e si muovono all'interno di diverse scale che vanno dalle ipotesi di realtà in cui instaurare un dialogo positivo di integrazione tra la città e la campagna (come dimostrano gli esempi di *Broadacre City*, del *The New Regional Pattern* e di *Agronica*), a prototipi capaci di soddisfare le esigenze alimentari di una piccola o media città (come i villaggi urbani di *Agropolis*, *Sociopolis* e di *Ruralurbanism*), fino ad arrivare a singoli interventi di spazi aperti pubblici anche agricoli (come il *Schouwburgplein*, il *London Festival of Architecture* e il Parco Pubblico a San Donà di Piave).

Tre progetti “agro-urbanistici”

I progetti *Broadacre City*, *The New Regional Pattern* e *Agronica*, anche se elaborati in tempi storici diversi e da tre autori differenti, illustrano molte delle implicazioni che la produzione agricola e quindi lo spazio produttivo può avere sulla forma urbana. Ciascuno di essi propone, infatti, un radicale ripensamento della forma della città, una sua totale decentralizzazione e dissoluzione all'interno di un paesaggio produttivo, annullando quasi completamente la distinzione tra città e campagna. Sono in generale tre i temi che si possono considerare comuni ai progetti di F. L. Wright, L. Hilberseimer e A. Branzi: il fenomeno del decentramento della città e del suo modo di rapportarsi con il territorio che spinge a nuove ipotesi di organizzazione spaziale della stessa; il valore del paesaggio come mezzo primario di (ri)definizione della forma urbana che inizia a integrarsi con il territorio quale intelaiatura compositiva che riconnette e dà struttura all'indeterminata e diffusa grana urbana; e infine la condizione di “stato di necessità” dovuta ad un particolare momento di crisi e di rimessa in discussione di certi valori e pratiche urbane, che diventa per tutti e tre i progetti il motivo scatenante della loro formulazione e ideazione.

Broadacre City F. Ll. Wright, 1934-35

Nel caso di F. Ll. Wright, il programma di *Broadacre City* fu certamente influenzato dagli effetti che il crollo di *Wall Street* del 1929 aveva avuto sul sistema economico mondiale.

L'evento minò prima di tutto l'idea di una disponibilità illimitata di risorse e di beni, dimostrando l'importanza di rifondare il rapporto tra città e campagna insieme con la necessità di un rilancio del settore primario nell'economia della nazione². Ne conseguì il diffondersi di un nuovo mito della terra, della natura e della piccola proprietà che costituiscono i principi cardine del progetto di Wright.

Broadacre City rappresenta infatti il manifesto di una possibile nuova coesistenza della dimensione rurale e urbana all'interno di una città che si estende in maniera illimitata nel territorio.

La sua economia si fonda su un sistema misto agricolo-industriale, che integra il più possibile «società tecnologica e comunità bucolica»³, basandosi sul presupposto di dotare ogni cittadino americano di un acro di terreno, affinché lo usasse per coltivarlo e per produrre gli alimenti necessari.

Il progetto diventa così un modello urbano in cui compiere, virtuali ma definitive, nozze tra la città e la campagna e tra la campagna e la tecnologia, configurandosi come un *tertium datur* tra territorio urbano e territorio rurale⁴. La terra, nel fare ritorno nella città, costituisce un valore positivo che va di pari passo con il progresso tecnologico, superando qualsiasi forma di ingiustificata contrapposizione tra i due valori.

Il progetto – che fu presentato nel 1935 presso il *Rockefeller Center di New York* e che per esposizioni successive fece il giro degli Stati Uniti – si articola attraverso una griglia quadrata (3,2 Km per lato), suddivisa in quattro differenti campi funzionali, caratterizzati da una densità di circa due famiglie per acro (in totale *Broadacre* rappresenta un modello insediativo per 1400 famiglie).

L'idea compositiva si basa sull'estensione a maglie di un modello lineare, appoggiato ad una rete di trasporti organizzata secondo tre livelli gerarchici: viabilità principale (costituita da strade a 6 corsie con incroci a più livelli) che rappresenta l'elemento ordinatore dell'intero sistema; strade a

due corsie che costituiscono la maglia di distribuzione interna che si adatta alle caratteristiche orografiche del suolo; strade a fondo cieco di dimensioni inferiori che conducono ai singoli lotti residenziali.

Gli assi di attraversamento e i mezzi fisici di trasporto rappresentano l'unità di base intorno a cui si organizzano gli spazi aperti, i parcheggi e gli aspetti formali degli edifici (case unifamiliari a gruppi di quattro lotti aggregabili e torri residenziali di 15-20 piani).

Tutto il progetto si struttura secondo unità distinte che accolgono al loro interno residenze, fabbriche e attrezzature urbane che si dispongono liberamente in lotti dalle dimensioni minime di un acro⁵.

La struttura urbana diventa allora struttura del paesaggio, l'idea del «decentramento reintegrato»⁶ annulla ogni gerarchia spaziale e con essa anche quella sociale: ogni uomo è allo stesso tempo cittadino e agricoltore. La «sparizione» della città (*Disappearing City*) non è il suo abbandono, ma la sua trasformazione in nazione, in territorio integrale, in un ambiente abitabile in cui tutto ha luogo (oggetti e soggetti) e lungo il quale si trovano infrastrutture automobilistiche, piccole industrie, servizi, aziende agricole, grattacieli, parchi, case unifamiliari, mercati.

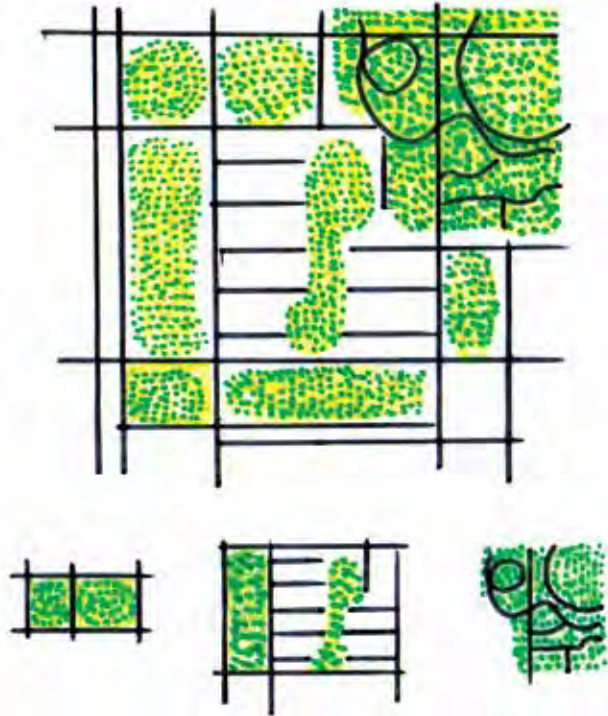
The New Regional Pattern

L. Hilberseimer, 1945-49

Nel caso dell'architetto urbanista Ludwig Hilberseimer, il problema degli effetti del decentramento urbano sulla forma e sulla struttura della città, il tema del rapporto tra città-campagna e, in particolare, tra l'insediamento umano e la natura, divennero centrali solo ad un certo punto della sua carriera, in un periodo nel quale si rese conto che una grande città moderna si distingue non solo per le sue dimensioni ma anche per la sua natura. Nato e cresciuto a Karlsruhe, in Germania, Hilberseimer insegnò per alcuni anni al *Bauhaus*, fino quando, con la venuta del nazismo, fu costretto nel 1938 a trasferirsi a Chicago, dove ebbe modo di conoscere e lavorare con Mies van der Rohe e di insegnare al prestigioso *Armour (poi Illinois) Institute of Technology*. Qui l'etimo di razionalismo totalizzante che aveva ispirato i suoi progetti architettonici per la grande città *Grosstadtarchitektur* (1927), così come le teorie per una «città verticale», che lo avevano reso famoso in Germania, furono abbandonate in favore di studi inerenti i problemi della pianificazione territoriale a bassa densità abitativa e dell'integrazione città-campagna. In un suo scritto di quegli anni si legge: «Il lato negativo di questa città verticale presentava però anche un aspetto positivo. Essa mi spronò a tentare qualcosa di nuovo, cominciai ad interessarmi ai problemi dell'uomo e del suo ambiente. Era il periodo della depressione e della disoccupazione. Il progettista non poteva continuare a ignorare l'uomo⁷».

Nei progetti americani l'integrazione tra l'architettura e il paesaggio divenne allora fortissima (come dimostrano i piani di ricostruzione di Montreal, Chicago, Seattle e di Detroit), e ancora una volta a generarla fu la consapevolezza di un disagio e di uno stato di crisi della società.

Da tempo, infatti, l'osservazione dell'insicurezza economica dell'uomo cittadino, a cui si andava accompagnando unainsicurezza interiore generata dalla perdita del lavoro, avevano spinto Hilberseimer a sviluppare teorie urbanistiche/architettoniche circa il valore e l'importanza della terra, e quindi degli orti, in città. «Già prima della guerra sorsero all'interno delle città, su terreno libero, orticelli dai quali si potevano ricavare verdura e frutta. I proprietari trascorrevano con le famiglie il loro tempo libero in questi giardini. Essi non raccoglievano soltanto i frutti del loro lavoro; lo stesso lavoro co-



stitui una valida alternativa al loro monotono lavoro industriale o di ufficio. In base a questa esperienza mi chiesi se le città e i relativi ampliamenti non potessero essere progettati in modo da prevedere questi orti per tutti quelli che li desiderano. Ciò mi suggerì l'idea che tutte le città dovessero essere decentrate. Che le città dovessero assumere un carattere più agricolo e i paesi un carattere più cittadino. La campagna deve integrarsi nella città e questa costituire una parte stessa della campagna. Un tale decentramento della città comporterebbe anche un decentramento dell'industria e quindi una integrazione dell'industria con l'agricoltura⁸.

Attraverso questi studi, nel 1949 fu sviluppato il progetto per un nuovo modello regionale *The New Regional Pattern*, che si configura come una strategia per rispondere ai problemi legati all'eccessiva concentrazione e densità edilizia della città industriale. L'idea di una pianificazione regionale nasce proprio dal considerare come un tutt'uno la città e la campagna, la natura e la vita in tutte le loro manifestazioni. La città costituisce solo una parte della regione, se si vuole migliorare è necessario non considerare gli specifici problemi come a sé stanti ma sempre in rapporto all'insieme, «poiché soltanto in questo modo la città come la regione possono costituire un insieme organico, sano e produttivo⁹».

L'importanza della reciproca positiva influenza culturale, materiale e spirituale che si ottiene dall'integrazione dei vantaggi della città con i vantaggi della vita di campagna sono allora al centro del nuovo modello regionale che si sviluppa, come *Broadacre City*, intorno a reti di trasporto e di comunicazione molto sofisticate.

Una strada parco separa infatti i diversi settori funzionali quello amministrativo-commerciale da quello produttivo manifatturiero mentre strade secondarie collegano le abitazioni, le aziende agricole, l'industria leggera, gli edifici commerciali e gli spazi verdi pubblici e/o privati a servizio di ciascuna funzione.

La griglia, che costruisce la struttura urbana, non è astratta ma si relaziona, integrandosi, con l'ambiente naturale, la sua topografia, l'idrologia, la vegetazione etc.

La pianificazione regionale, da questo punto di vista, si dimostra attenta all'uso del suolo e dei terreni agricoli, distinguendo le aree da pianificare da quelle sensibili da tutelare. Lo sfruttamento della regione e delle sue risorse

dipende infatti sempre dalla cura dell'uomo, che può abusarne esauendole e danneggiandole oppure può sfruttarle secondo le leggi della natura.

«L'uomo può considerare la regione come un insieme che difende e mantiene la vita. Può rendere la regione produttiva per il presente e per le generazioni future¹⁰». Tale sistema di decentramento, secondo Hilberseimer, può essere impiegato sia per città di nuova fondazione sia per forme urbane consolidate, così facendo è possibile dare luogo ad una trasformazione completa di queste conurbazioni attraverso un loro sviluppo progressivo nel territorio. L'obiettivo è comunque sempre quello di evitare fenomeni incontrollati o ingiustificati di concentrazione o centralizzazione per conseguire il più possibile una integrazione della città e della campagna, dell'industria e dell'agricoltura.

Agronica

A. Branzi, 1993-94

A qualche decennio di distanza dalle teorie di Hilberseimer, il progetto di Andrea Branzi per Agronica (1993-94) rianima una tradizione architettonica in cui il progetto urbano non è solo immagine di una possibile trasformazione dello spazio urbano ma anche (e soprattutto) critica culturale ai problemi sociali in corso. In questo senso, il lavoro progettuale di Branzi è anche una ricerca impegnata e colta delle strutture economiche, politiche e sociali che sono alla base delle trasformazioni urbane. I modelli teorici proposti dall'architetto milanese, infatti, sebbene utilizzino gli strumenti propri della disciplina, non mirano ad essere realizzati, ma costituiscono, piuttosto, dei modelli di ricerca per la comprensione delle dinamiche sociali a cui l'architettura deve rispondere.

Il progetto *No-Stop City*, realizzato insieme al gruppo degli Archizoom negli anni '70, rientra pienamente in questa indagine scientifica sulla città e sull'architettura, intesa, analogamente a Hilberseimer, come rete continua di forze relazionali e di flussi piuttosto che come insieme di singoli oggetti. Agronica, progetto commissionato dalla *Philips Electronics* e realizzato in collaborazione con *Domus Academy* - un istituto di ricerca co-fondato da Branzi negli anni '80 - rientra nella ricerca di possibili relazioni tra la produzione agricola, la tecnologia (come Wright), le nuove forme dell'industrialismo post-fordista e la cultura del consumo che questo produce. Agronica, come più tardi Eindhoven, rappresenta l'esempio di un territorio, realizzato per una nuova economia, in cui la produzione agricola modella la forma urbana. L'appello, lanciato con questi progetti da Branzi, di un'urbanizzazione debole con forme e campi flessibili, mobili e aperti al cambiamento ha influenzato la comprensione del concetto di paesaggio produttivo in urbanistica, garantendo «la sopravvivenza di quest'ultimo insieme con i servizi urbani più evoluti ma meno totalizzanti»¹¹. Nel considerare ormai sclerotici i concetti di città/campagna e con essi il loro continuo rapporto dicotomico, il progetto di Agronica propone una mediazione innovativa che dà luogo ad un territorio che è per metà agricolo e per metà urbanizzato.

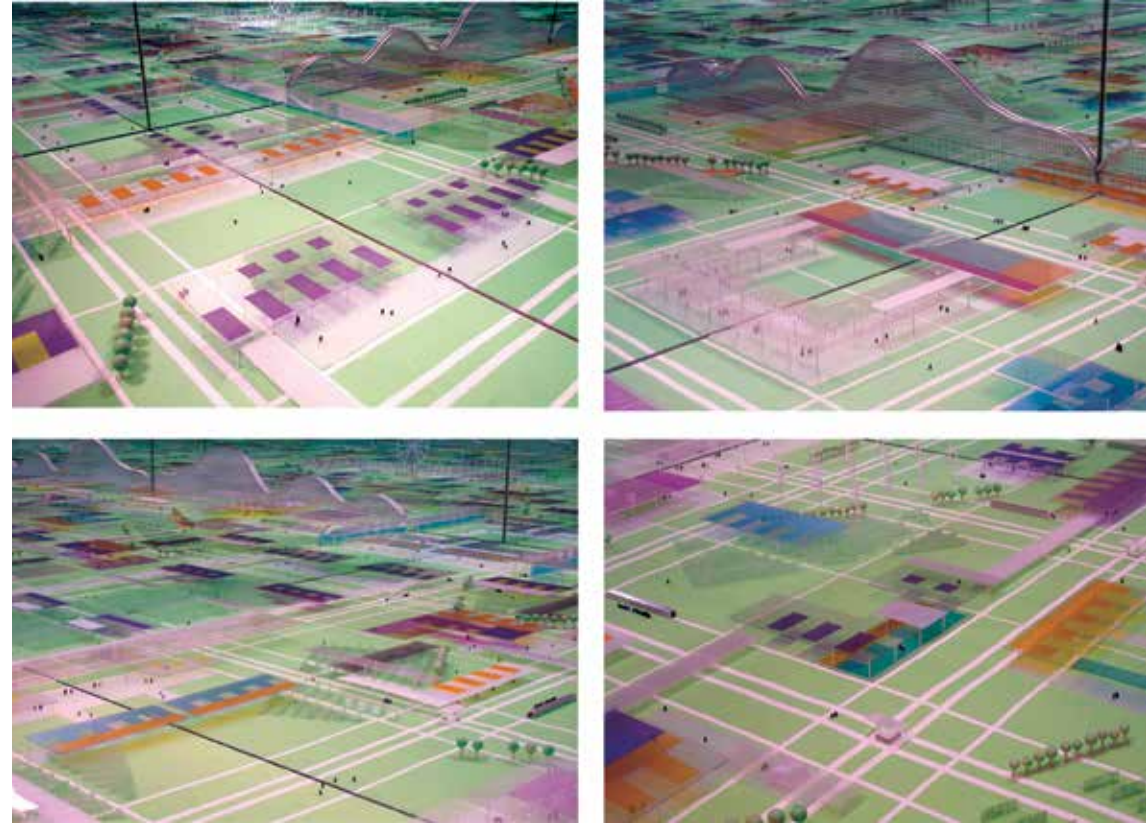
Attraverso l'uso delle palificazioni agricole che rendono possibili lo scorre-

re di singoli elementi di architettura (coperture, pareti, piattaforme) che si aggregano o si disperdono a seconda delle necessità, il territorio di Agronica si anima, e prende vita in ogni momento, per adattarsi alle esigenze di chi lo abita. In questo senso il programma di pianificazione di Agronica, a differenza degli altri due casi, non riguarda, nel dettaglio, un modello per un nuovo impianto di città ma è la rappresentazione di un'«utopia parziale» che si colloca come parte dell'esistente e non in sostituzione di questo; è una nuova idea di urbanizzazione della città contemporanea «dove le tecnologie informatiche, la natura, la produzione di serie, gli animali, non sono più realtà contrastanti ma parti integrate di un sistema ad alta complessità prestazionale»¹².

Di fronte a tali scenari, la cultura architettonica si trova allora a dover rinnovare i suoi modelli di riferimento, affrontando la sfida di una «modernità liquida»¹³ e stabilendo nuove relazioni con una cultura come quella agricola, «che non è una cultura costruttiva in termini tradizionali, ma produttiva in termini enzimatici»¹⁴.

Nel loro riuscire a dimostrare le implicazioni, potenzialmente profonde, che l'agricoltura può avere sulla struttura e la «forma» della città¹⁵, le sperimentazioni progettuali di Wright, Hilberseimer e Branzi possono allora essere considerate come degli esempi antesignani del concetto di *ruralurbanism*¹⁶. Ciascuno di questi tre grandi architetti propone infatti un radicale ripensamento della struttura urbana che inizia, nella sua progressiva decomposizione all'interno del territorio e del paesaggio, ad instaurare nuove e più fertili alleanze con lo spazio agricolo.

Oggi, sulla base di queste sperimentazioni che rappresentano ancora dei modelli di studio e di riflessione architettonica, sono nati progetti che hanno provato concretamente a ridefinire lo spazio urbano e quello agricolo, attraverso nuovi scenari progettuali di integrazione.



Agronica - A. Branzi



I villaggi urbani

“I villaggi urbani, sono realtà autosufficienti, sia in termini alimentari che di produzione di beni, che sottolineano il sempre maggiore desiderio/necessità di molti cittadini di auto-organizzarsi in realtà più piccole, più familiari e di coltivare da soli ciò di cui necessitano” (Y. Friedman)¹⁷.

Al contrario dei sobborghi, i villaggi urbani hanno ciascuno un centro e non esistono centri privilegiati: i villaggi non dipendono da una città sono loro che la compongono.

Non è la disgregazione politica o fisica della città, quanto, al contrario, un modo per consentire che la sua illimitata diffusione e crescita non generi perdite di identità o senso di appartenenza al centro.

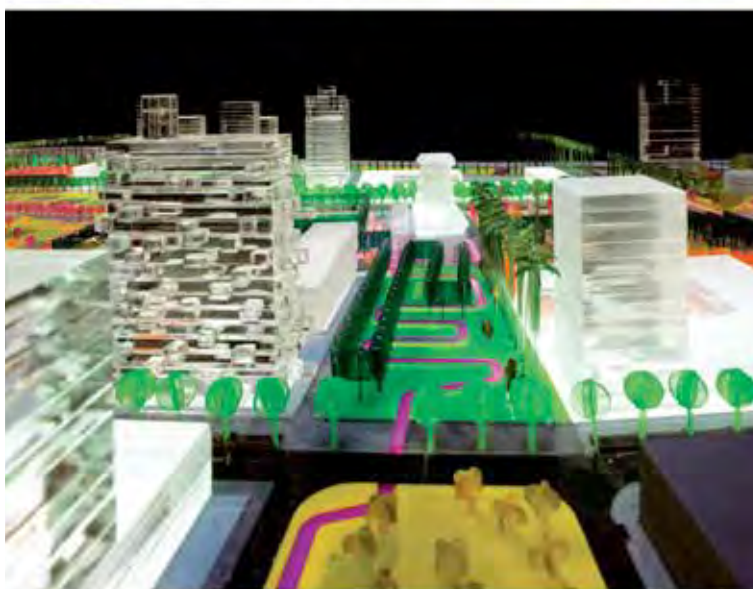
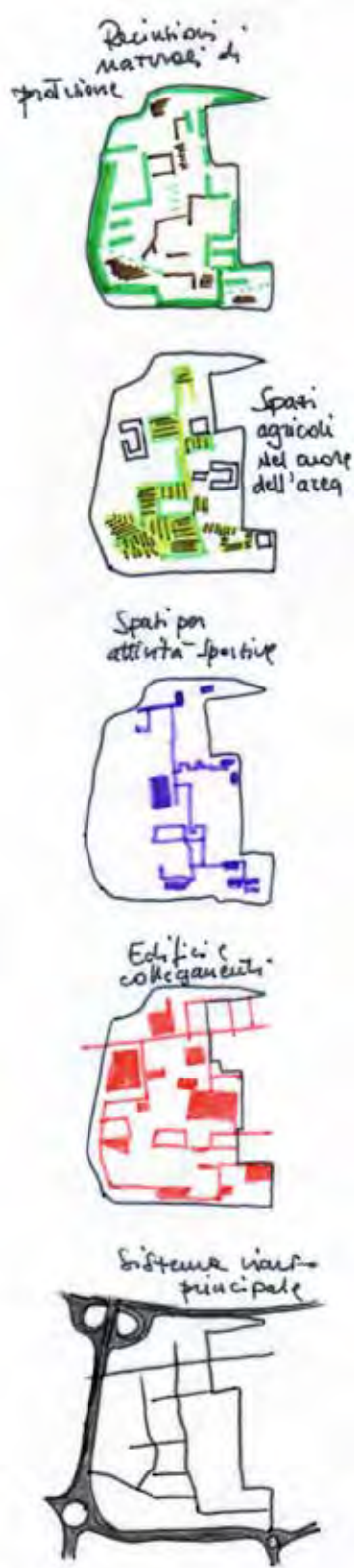
Nella realtà, infatti, i villaggi urbani non sono che aree ristrette, interne alla città, dove quotidianamente le persone vivono sentendosi a casa. Sintetizzando sono i quartieri delle grandi metropoli (le persone non vivono a New York, ma a Forrest Hills, o a Lower Westside); fuori da questi contesti ci si sente come all'estero, ci sono posti e persone che non si conoscono: il villaggio urbano è un fattore emozionale, una sensazione di sicurezza. Sono grandi quartieri progettati per essere dei sistemi autonomi e sostenibili dove sperimentare nuove forme di integrazione tra la casa e lo spazio pubblico produttivo.



La città entra in campagna, la campagna entra in città. Urbanismo Rurale. A. Cibic.

Sociopolis

V. Guallart, Barcellona, 2003



Sociopolis è un progetto voluto dal governo della Catalogna (*Generalitat valenciana*) con lo scopo di essere un prototipo progettuale e di ricerca di nuove tipologie di edifici in grado di rispondere alle attuali e future esigenze abitative. Per la prima volta il progetto fu presentato nel 2003 alla Biennale d'Arte di Valencia a cui parteciparono 13 architetti internazionali. L'obiettivo del lavoro era quello di realizzare un nuovo quartiere residenziale "popolare", di circa 2800 case, in cui integrare la residenza e i servizi con i campi agricoli secondo il modello dell'*hortus* mediterraneo. Il progetto nel 2006 fu approvato dal governo valenciano che indicò, quale area della sperimentazione, una zona agricola alla periferia sud della città, denominata *huerta*, per una superficie di circa 35000mq. Le residenze, secondo il modello di riferimento, sono pensate per dar vita a forme di housing sociale (a basso costo di acquisto) in cui poter vivere e produrre autonomamente qualsiasi cosa: dal cibo, ai servizi per la comunità, ai vestiti, etc.

Ogni struttura collettiva è pensata per accrescere e consolidare il senso di comunità e di socialità, per tale motivo numerosi sono gli spazi destinati allo sport e ai giochi di squadra. Accanto agli edifici a "blocco" e a "torre", tutti orientati verso lo spazio centrale agricolo, il quartiere è dotato anche di altre funzioni pubbliche: un asilo, un centro sociale, laboratori per i giovani, intorno ai quali verte la vita di quartiere. Gli spazi di pertinenza pubblica si trovano poi anche all'interno degli edifici residenziali; in ciascuna delle tipologie edilizie (a blocchi lineari, a bassa densità o a torre) sono infatti presenti terrazze, giardini pensili ed aree comuni per il tempo

Sociopolis. Disegni interpretativi della struttura urbana e immagini di progetto. Hanno partecipato al lavoro 13 studi internazionali di architettura tra cui Vicente Guallart (ideatore)/ Toyo Ito /Willy Muller Arquitectos, Manuel Gausa/ Scape architettura. Duncan Lewis/ R&SIE Architetti. François Roche /Geode Block / Yo2 Architects. Giovane Joon Kim. / Il Design Group Osservatore. Jm Lin / Ea Arquitectos. Antonio Lleyda, Eduardo de la Peña / Sogo Arquitectos / Jose Luis Mateo. Map Arquitectos / MVRDV / Colomer & Dumont / Arquitecturas Torres Nadal /Arquitectura Attivi. Jose Maria Lozano /Abalos & Herreros / NO.MADArquitectos. Eduardo Arroyo.

libero e il relax. Un sistema di collegamento circolare esterno consente di accedere ai vari edifici residenziali, evitando così l'uso dell'automobile al centro dello spazio verde. Oltre l'anello carrabile si affianca, per proteggere e tutelare il quartiere una fascia verde di parcobosco che si estende intorno tutto il perimetro dell'area al fine di proteggere lo spazio agricolo.

Il quartiere, ad oggi non ancora completato, mira a dare risposta a due importanti questioni sociali e architettoniche insieme.

La prima riguarda il tema dello spazio abitativo, che non può più coincidere esclusivamente con la casa privata, e che deve per questo rientrare in una immagine più ampia di costruzione della città. La seconda riguarda invece la necessità di riformulare i principi architettonici e del progetto urbano in risposta ad una esigenza nuova di interazioni tra zone urbane e zone rurali al fine di creare nuovi paesaggi produttivi.

Agropolis

J. Schröder, Monaco di Baviera, 2009

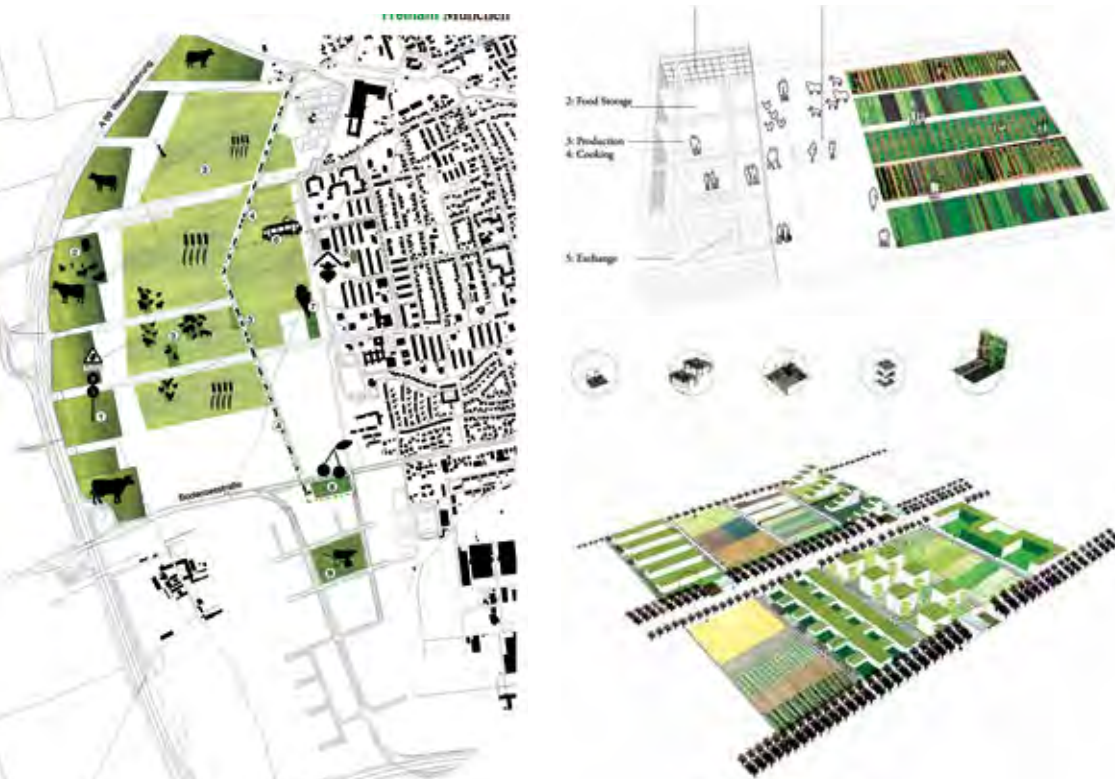
Come a Valencia, un altro esempio di villaggio urbano è stato realizzato in Germania come esito sperimentale di un concorso di idee dal titolo *Open Scale, Young and Local Ideas*, bandito nel 2009 dal *Department of Urban Planning and Building Regulation* della città di Monaco di Baviera e rivolto a gruppi interdisciplinari under 40. Oggetto del concorso la definizione di una immagine proiettiva di Monaco nel 2030, da realizzare attraverso l'individuazione di precise strategie territoriali e progetti di architettura.

Vincitore un gruppo coordinato da Jörg Schröder con un lavoro dal titolo *Agropolis: rediscovering the harvest in everyday life*, con il quale si suggerisce di incrementare la politica, già messa in pratica dal governo tedesco, di sviluppo e di tutela delle aree rurali metropolitane, ipotizzando l'uso temporaneo delle attività agricole anche negli spazi in via di edificazione.

Il progetto è stato realizzato sull'area di Freiham, di proprietà del Comune, quale area dove sperimentare la realizzazione di un nuovo insediamento residenziale, attraverso approcci di trasformazione urbano-rurale.

Accanto a nuove costruzioni dall'uso principalmente residenziale, l'idea innovativa del progetto è legata al tema degli spazi aperti, pensati come prati per il pascolo e come orti per la produzione diretta di frutta e verdura. Partendo dalla consapevolezza che il tema dell'*urban farming* sarebbe in futuro diventato cruciale per lo sviluppo urbano di Monaco e per la sopravvivenza alimentare (a costi ridotti) dei suoi abitanti, il grande valore del progetto vincitore è da ritenersi allora nella sua capacità di riuscire a costruire nuove forme di integrazione e collaborazione tra lo spazio agricolo e la città in espansione, tra lo spazio coltivabile e quello abitabile.

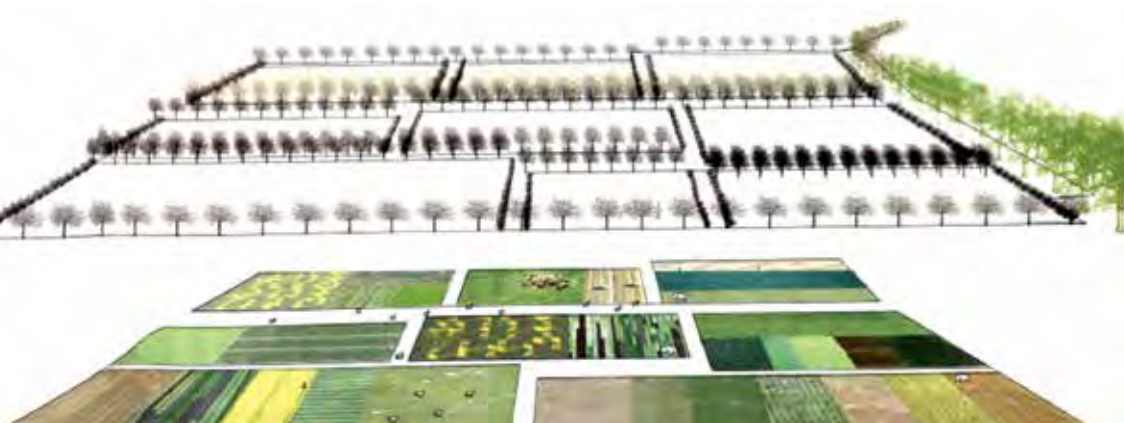
Il progetto, nel suo cronoprogramma, prevede come prioritaria la realizzazione degli spazi agricoli, così da garantire, nel periodo di attesa tra l'ideazione progettuale e la costruzione del nuovo quartiere di Freiham (per circa 20.000 abitanti) non solo la produttività e la fertilità dei suoli, ma anche e soprattutto una redditività sociale dell'area.



Agropolis - Monaco di Baviera.

L'esito del concorso, attraverso il progetto di Schröder, ha avuto quindi il merito di spingere la città di Monaco di Baviera a ragionare su una nuova strategia metropolitana del cibo, basata su un'economia alimentare sostenibile, sulla promozione dell'auto-provvigionamento e sull'uso sostenibile del suolo all'interno della città. Nel tempo, il progetto ha attirato moltissimi visitatori e utenti, ha prodotto un valore aggiunto per la qualità della vita, non solo degli abitanti del nuovo quartiere, ma per tutta la città, e ha trasformato in centrale un'area fino a quel momento considerata marginale. Agropolis è oggi un marchio, un modello di riferimento che rende la città di Monaco tra quelle maggiormente sostenibili, un esempio di strategia che applicata (come sta avvenendo) all'intera struttura urbana potrebbe generare, con interventi poco invasivi, immediati effetti positivi per l'intero territorio.

Agropolis -Monaco di Baviera.



Rural urbanism

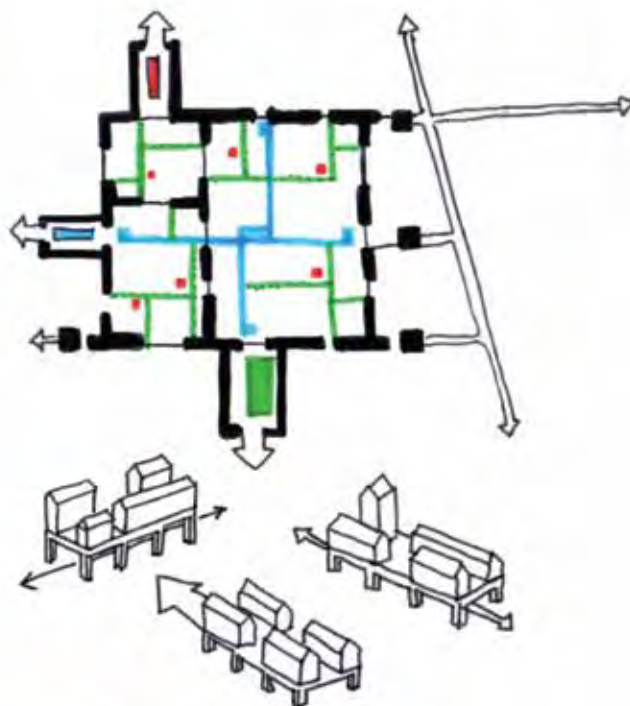
A. Cibic, Shanghai, 2010

Una analoga sperimentazione progettuale è stata realizzata anche da Aldo Cibic in un territorio agricolo vicino Shanghai dove il modello urbano ipotizzato potrebbe diventare una strategia progettuale utile a salvaguardare e tutelare il fragile territorio agricolo giapponese.

Il progetto, ufficialmente presentato in occasione della XIIa Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (2010), rappresenta un parco rurale di circa 4Kmq, in cui si alternano in maniera complementare residenze a bassa densità abitativa e campi agricoli coltivati. Architettonicamente, gli edifici si sviluppano in maniera regolare, e secondo uno schema ortogonale, al di sopra delle strade carrabili, su strutture sopraelevate, che consentono, come i *pilotis* di Le Corbusier, un utilizzo continuo e ininterrotto del suolo.

Al centro del parco, come cuore di questo sistema, sono realizzate fattorie specializzate che producono colture integrate per uno sviluppo sostenibile e redditizio della campagna. L'interesse di questo lavoro sta nell'attenzione posta al soddisfacimento, attraverso il progetto di uno spazio fisico, di nuovi bisogni umani, di nuove forme di comunità e di attività in sintonia con il territorio. I rapporti tra le persone, la condivisione di un progetto comune di territorio, l'autosufficienza alimentare ed energetica sono i temi che servono a ripensare alla felicità (*rethinking happiness*) e al modo in cui nel futuro vorremmo vivere le nostre città.

L'approccio multidisciplinare messo in atto per realizzare questo lavoro, che rientra nella formazione dell'architetto veneto, tende inoltre a dimostrare come le singole discipline non sono più in grado da sole di fornire risposte adeguate alle trasformazioni, ma c'è bisogno dell'affermarsi di modelli in cui più soggetti lavorano insieme. Nelle proposte progettuali di Cibic lo spazio della casa ritorna ad essere a misura d'uomo, e l'architettura, anziché isolare, si apre per dar forma a diverse modi e significati dello stare insieme.



Spazio aperto, pubblico e produttivo

Una delle prerogative principali dei progetti visti in precedenza, che propongono nuovi scenari di integrazione tra lo spazio agricolo e quello urbano, è quella di lavorare essenzialmente su temi quali flessibilità d'uso e dinamicità spaziale. Principi rintracciabili in molti spazi aperti pubblici, talvolta anche produttivi, che forniscono interessanti spunti di riflessione su come costruire luoghi che cambiano insieme con le esigenze delle comunità che le abitano, consentendo contemporaneamente diverse forme di aggregazione e modi di abitare la città.

In questo senso, si impone una breve riflessione terminologica sui concetti di spazio aperto e di spazio pubblico rispetto alle forme di architettura che si intende analizzare. L'aggettivo aperto non sta ad indicare solo lo spazio non costruito, l'assenza di volume, ma soprattutto la possibilità che esso sia usato e sentito come spazio funzionale all'esercizio dei diritti fondamentali delle persone di incontrarsi, di socializzare, di divertirsi, di produrre nuove economie. Uno spazio che potremmo definire pubblico nel suo sottrarsi alla parzialità di un uso esclusivo o personale, e pertanto accessibile, fruibile, condivisibile e disponibile alla realizzazione di usi collettivi. Inteso come area libera non edificata, lo spazio aperto è stato per lungo tempo lo spazio bianco, indistinto delle carte tecniche e visibile solo per differenza rispetto al nero compatto del costruito, mentre lo spazio pubblico, architettonicamente inteso, ha sempre trovato codificazione in figure e dispositivi spaziali formalmente riconosciuti e riconoscibili all'interno del corpo della città (piazze, strade porticate, gallerie commerciali, parchi), costruiti sulla base di un significato sociale, politico, religioso o di scambio che doveva essere chiaro e inequivocabile. Oggi, invece, la consistenza sociale dei luoghi deputati alla vita collettiva si relativizza, si frammenta, si apre al soggettivismo¹⁸, rendendo sempre più chiaro il valore di risorsa di tutto ciò che in passato era considerato scarto, vuoto, *junkspace*¹⁹. Così, il disegno degli spazi aperti è diventato una questione centrale del progetto contemporaneo sempre più oggetto di riflessioni e ricerche. «Nella forma di progetto del suolo, di disegno ed embellishment dello spazio pubblico, di trattamento del verde, di assegnazione di significato allo spazio non edificato tra gli edifici, di defini-

La città entra in campagna, la campagna entra in città. Urbanismo Rurale. A. Cibic.

zione dei contenuti, di speciali recinti funzionali dentro la città, lo spazio aperto ha posto questioni in modo nuovo e generale agli stessi metodi e strumenti del progetto di architettura»²⁰.

Disegnare lo spazio aperto vuol dire, allora, costruire paesaggi, luoghi dove è possibile creare forme nuove di interazione tra l'uomo e l'ambiente naturale, dove realizzare modi diversi di relazionarsi (in opposizione o in dipendenza) con il territorio e con i segni dell'urbano, al fine di consentire una pluralità di usi e di funzioni.

La categoria di riferimento non è più quella spaziale ma quella temporale; è il tempo che decide i ruoli, i partecipanti alla scena, il fine ultimo (ma mai definitivo) dell'uso di quegli spazi.

Da qui la convinzione che attualmente gli spazi aperti hanno una loro "architettura" che aspira ad una relazione ancor più diretta e coinvolgente con le persone di quanto non si richieda ad un edificio.

Questa architettura che non definisce cubatura è allora fatta di pochi elementi primari (pavimenti, porticati, pensiline, ponti, muri, panchine, elementi d'arredo, fiori, alberi, acqua, luce etc..) dalla cui combinazione nascono luoghi unici, che declinano uno dei temi forse più importanti dell'abitare quello cioè della coesione sociale, in cui anche l'agricoltura torna ad avere un ruolo centrale.

I casi studio che seguono rappresentano degli esempi interessati di spazi aperti pubblici, anche produttivi, costruiti, flessibili, aperti a diversi usi, e connotativi di un diverso modo di vivere e di appartenere alla città.

Schouwburgplein

West 8 - Rotterdam - 1991-96

Lo *Schouwburgplein a Rotterdam*, progettato dal gruppo West 8, attraverso una riuscita ibridazione di diversi materiali urbani, rappresenta un chiaro esempio di spazio aperto pubblico dinamico, adatto cioè a diversi usi nel tempo e a differenti utenze. Non si tratta di una piazza tradizionale ma di un luogo dove il pubblico è partecipe di ciò che vi accade all'interno, ne è l'elemento generatore piuttosto che spettatore passivo. «Ogni passo nella piazza è un passo cosciente, una scelta.

La piazza ha bisogno di essere utilizzata in maniera flessibile: la piazza richiede che si prenda nei suoi confronti una posizione attiva. I nuovi spazi urbani interagiscono con l'utente ad un punto tale che egli diviene consapevole del suo comportamento, e del fatto che non può continuare ad agire come una macchina, secondo atteggiamenti pre-programmati²¹. Così, i campi di resina epossidica, il metallo, il legno, l'acqua, la pietra, la gomma accompagnano il visitatore definendo diversi ambiti spaziali, percepibili dal punto di vista funzionale ma anche sensoriale. Variazioni cromatiche e la presenza di una fontana a pavimento, realizzata con ugelli collocati tra le intersezioni dei moduli in pietra e griglia metallica, individuano la dimensione ludica di alcuni tratti, creando un luogo in cui è possibile esercitare sport, esibendo il proprio talento ai passanti, oppure, per i più piccoli, fare un bagno d'estate quando il tempo lo consente. La piazza diventa uno spazio aperto interattivo, privo di gerarchie, un *patchwork* di diversi materiali, pensato per azioni e giochi collettivi, in cui il visitatore può fruire liberamente lo spazio e comprenderne le potenziali funzioni. Così pensato il progetto dà forma ad uno spazio davvero abitato e abitabile, dove materiali concreti, come il metallo, la pietra e il legno, associati a componenti naturali come luce ed acqua, definiscono un piano unico ma in continuo cambiamento per adattarsi alle esigenze di chi lo vive.



London Festival of Architecture Union Street, Londra, 2010



Grazie al *London Festival of Architecture* del 2010, che aveva tra i suoi obiettivi la riconversione e riqualificazione di aree abbandonate della città in luoghi di incontro e di nuova socialità, un vuoto interstiziale della città inglese è tornato ad essere sentito come luogo in cui ciascuno, con il proprio lavoro e con il proprio operato, ha potuto contribuire in maniera democratica alla trasformazione e quindi alla rinascita. L'area oggetto dell'intervento, infatti, a causa della sua ubicazione e conformazione spaziale - si trova a ridosso del tracciato ferroviario che conduce allo scalo di *London Bridge* - sembrava essere destinata a restare per sempre uno spazio di risulta e di scarto.

Invece, l'idea di trasformarlo in un luogo produttivo e fertile, un orto di quartiere, lo ha reso celebre e famoso, al punto che, ogni anno, con differenti temi e diverse configurazioni, si alternano nell'area attività sociali di vario tipo: manifestazioni, esposizioni, mercatini dell'agroalimentare ecc. L'operazione, benché realizzata in un singolo punto della città, ha in realtà dato l'avvio ad un progetto di paesaggio produttivo più ampio, reso possibile da un programma di riqualificazione che ha trasformato il progetto *Bankside Urban Park* in *Bankside Urban Forest*. L'idea di una riforestazione del territorio urbano è nata dal gruppo *Wetherford Watson Mann Architects* che propose di creare, con la piantumazione di alberi, nuovi luoghi di socialità al fine di produrre una maggiore sensibilità ecologica nei cittadini. La forza di tale iniziativa è stata nella compresenza e partecipazione attiva di soggetti diversi: amministrazioni comunali, agenzie no-profit (*l'Architecture Foundation*), gruppi di attivisti (i *Wayward Plants*), paesaggisti, cittadini.

Il 100 *Union Street* (dal numero civico con cui è individuata l'area) rappresenta oggi una sorta di spazio laboratorio, dove dare vita a nuove forme di comunità e cooperatività, che hanno una loro ricaduta sull'intero quartiere, sia in termini pratici (una volta conclusa la manifestazione, ad esempio,



Schouwburgplein - Rotterdam.



gli alberi utilizzati sono stati donati a giardini pubblici nella prospettiva della riforestazione urbana di cui si è detto) sia in termini sociali ed economici (la possibilità di godere di questo spazio consente infatti, durante il weekend a molte famiglie di lasciare a casa l'auto e di vivere gli spazi di quartiere, spendendo in prodotti locali e dunque risparmiando sulla spesa e sulla benzina).

La spazialità dell'area, la sua posizione all'interno di un quartiere fortemente densificato, si sono rivelate fondamentali per modificare il modo di guardare quel pezzo di città e di sentirlo interno all'identità dell'area in cui sorge.

La temporaneità delle funzioni, grazie anche strutture auto-costruite mobili, facilmente smontabili, consente di ripensarlo ogni volta in modo diverso: oggi come parco agricolo, domani come luogo per una piscina di quartiere, oppure un bar-birreria dove ritrovarsi durante le sere d'estate. Sono i cittadini che di 4 anni in 4 anni scelgono come trasformarlo, nessun progetto predeterminato, anche qui - anche se in modo diverso rispetto al caso Olandese - sono le persone ad essere protagoniste attive dello spazio, la misura reale di come può cambiare un progetto di architettura.

London Festival of Architecture.



Parco Pubblico C. Zucchi, San Donà di Piave, 2004

Analogamente agli esempi precedenti, il parco pubblico di quartiere della città di San Donà di Piave (VE) prova ad essere, secondo le intenzioni dell'arch. Cino Zucchi, uno spazio plastico, adattabile e fluido. A caratterizzare l'intervento, realizzato in un'area periferica e priva di identità della città, è il progetto di suolo, in cemento bianco e ciottoli, che di volta in volta si deforma, si ispessisce, si sottrae, si inclina per diventare seduta, poi cavea per gli spettacoli e ancora fontana, pista ciclabile, area picnic e infine spazio libero circoscritto, a mò di piazzetta, dove incontrarsi e dove socializzare. Si chiama parco ma in realtà è uno spazio di incontro e di relazione, un'estesa piazza, all'interno di un tessuto urbano diffuso e anonimo del paesaggio veneto. Il suolo artificiale del parco, che si estende per circa 20.000 mq, crea continuamente spazi diversi destinati a differenti usi e funzioni, ma anche microclimi differenti a seconda delle stagioni. Situato in posizione baricentrica tra il centro storico di San Donà e la sua successiva parte "estesa", il progetto si pone l'obiettivo di creare uno spazio di cerniera tra questi due sistemi, provando a massimizzare il rapporto armonico tra l'edilizia bassa e priva di particolare qualità che lo circonda e il parco. Concepito come un "parco di quartiere", ma aperto anche a un'utenza allargata, il progetto individua spazi chiari e riconoscibili da tutti in quanto pensati per specifici "gruppi di utenza", diversi per età e per esigenze. Questa individuazione settoriale entra in contrasto con i precedenti esempi che aprono invece ad una continua interscambiabilità delle azioni e quindi dei soggetti che vivono gli spazi.

Ciò nonostante il progetto è riuscito a dare nuovo impulso all'area, tanto che la piazzetta d'ingresso - pavimentata, illuminata e dotata di sedute - nelle ore serali diventa il centro della vita del quartiere.

Da essa dipartono due percorsi, uno pedonale e l'altro ciclabile, che costituiscono la spina portante del parco dal quale si diramano percorsi minori in pietra che consentono gli accessi ai lotti edilizi perimetrali. I movimenti

Parco pubblico, San Donà di Piave, Cino Zucchi.

di terra che bordano il parco creano una sorta di progetto di *land art* che protegge lo spazio, lo scherma dal rumore del traffico, e lo racchiude in un'unica figura bianca che spicca, per contrasto, nel verde che lo circonda, che è caratterizzato da una piantumazione fitta e varia.

Nei tre esempi riportati si vede, dunque, come il progetto dello spazio pubblico aperto possa essere declinato in una grande varietà di soluzioni diverse e interessanti materiali del progetto differenti.

Ciò che però caratterizza tutti e tre questi esempi è la volontà di progettare ambienti in cui le persone, come degli attori sul palcoscenico, diventano "elementi fisici" imprescindibili nel processo di progettazione, quanto un muro, un'albero, una panchina. Le persone rappresentano parte integrante delle immagini di questi spazi, il valore sociale ed estetico del progetto è commisurato all'uso che nei viene fatto e al tempo e al modo in cui esso viene abitato.

In questo senso l'intervento di Cino Zucchi dimostra però il suo limite. Uno spazio così grande, all'interno di un tessuto urbano sfrangiato e a bassa densità edilizia, settoriale nel suo individuare spazi e luoghi per utenze diverse, viene mostrato solitamente come un bianco deserto che fluidamente si fa spazio tra le case. In questo senso il progetto contemporaneo di oggi, soprattutto quando lavora nel recuperare spazi abbandonati o dismessi, che costituiscono una possibilità concreta di riscatto urbano, non dovrebbe perdere l'occasione di costruire territori dinamici che uniscono pratiche collettive di produzione, di consumo, di convivenza, di partecipazione.

Note

1. A. Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.
2. E. Formato, L. Lieto, L. Basco, *Americans. Città e territorio ai tempi dell'impero*, Edizioni Cronopio, Napoli 2012.
3. M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2008.
4. Ibidem.
5. P. Gabellini, *Tecniche Urbanistiche*, Carocci, Roma 2001.
6. P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999.
7. Tratto dallo scritto VI Decentramento, pubblicato nell'edizione italiana L. Hilberseimer, *Un'idea di piano*, Marsilio, Padova 1967.
8. L. Hilberseimer, *Un'idea di piano*, cit.
9. Ibidem.
10. Tratto dallo scritto XXII Pianificazione regionale: Integrazione di città e campagna, pubblicato nell'edizione italiana L. Hilberseimer, *Un'idea di piano*, Marsilio editore, Padova, 1967.
11. A. Branzi, *Modernità debole e diffusa*, cit.
12. Ibidem.
13. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.
14. A. Branzi, op. cit.
15. C. Waldheim, *Notes Toward a History of Agrarian urbanism*, in «Places Journal», 2010.
16. Cfr. D. Buonanno, *Ruralurbanism. Paesaggi produttivi*, Tesi di dottorato in Progettazione Architettonica e Urbana, Università degli Studi di Napoli "Federico II", relatore prof. C. Piscopo, maggio 2014.
17. Y. Friedman, *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté* trad. it (2009), *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2006.
18. S. Crotti, *Interspazi: dai siti pubblici ai luoghi comuni*, in P. Caputo (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato, forme del presente*, Electa, Milano, 1997.
19. R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.
20. V. Gregotti, *Gli spazi aperti urbani: fenomenologia di un problema progettuale*, in «Casabella» n.597-598, 1993.
21. L. Sampò, *West 8*, EdilStampa, 2011.

* Daniela Buonanno architetto, è dottore di ricerca in Progettazione Urbana e professore a contratto presso i Dipartimenti di Architettura e di Ingegneria Civile, Edile, Ambientale della Scuola Politecnica e delle Scienze di Base dell'Università Federico II di Napoli.

Bibliografia

- Aa.vv., *Domus-Viridaria. Horti Picti*, Sovrintendenza archeologica di Pompei, Bibliopolis, Napoli 1992.
- Aa.vv., *L'INA-Casa al IV congresso di urbanistica*, Venezia 1952, Società Grafica Romana, Roma 1953.
- Aa.vv., *Newcluster*, in «Lotus» n.120, Milano 2004.
- Augé M., *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 1993.
- Aymonino A., *Borneo Sporenbug, Amsterdam*, in «Lotus» 94, 1997.
- Aymonino A., Mosco P., *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Skira, Milano 2006.
- Aymonino C., Dardi C., *Abitazioni nel quartiere Gallaratese a Milano*, in «L'architettura cronache e storia» n.226, 1974.
- Bauman Z., *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Biraghi M., *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.
- Bocchi R., *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma 2009.
- Bocchi R., *La costruzione del vuoto*, ilmiolibro, Roma 2015.
- Bottoni P., *Il quartiere sperimentale QT8*, Milano 1948.
- Bottoni P., *Antologia di edifici moderni in Milano*, Milano 1954.
- Branzi A., *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.
- Buccaro A., Mainini G., *Luigi Cosenza oggi. 1905/2005*, CLEAN, Napoli 2006.
- Buonanno D., *Ruralurbanism. Paesaggi produttivi*, Tesi di dottorato in Progettazione Architettonica e Urbana, Università degli Studi di Napoli "Federico II", relatore prof. C. Piscopo, maggio 2014.
- Calvino I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- Caputo P. (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato, forme del presente*, Electa, Milano, 1997.
- Carughi U. (a cura di), *Città Architettura Edilizia Pubblica. Napoli e il Piano INA-Casa*, CLEAN edizioni, Napoli 2006.
- Casciato M. (a cura di), *Le Corbusier e Chandigarh. Ritratto di una città moderna*, Edizioni Kappa, Roma 2003.
- Ciorra P., *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano 1989.
- Consonni G., *L'internità dell'esterno. Scritti su l'abitare e il costruire*, clup, Milano 1989.
- Dal Bo A., *Lafayette Park, Detroit. La forma dell'insediamento*, Libraccio editore, Milano 2013.
- Dardi C., *Architettura in forma di parole*, Quodlibet Studio, Macerata 2009.
- Dardi C., *Semplice, lineare, complesso*, 1976.
- De Giorgi M., *Il corridoio*, in «Domus» n.973, 2013.
- De Licio L., *La dimensione urbana della residenza*, edizioni Kappa, Roma 2003.
- De Luca P. (a cura di), *Abitare possibile. Estetica, architettura, new media*, Bruno Mondadori, Milano 2015.
- de Solà Morales M., *Territori senza modello*, in *Progettare città*, «Lotus quaderni» n.23, Electa 1999.
- de Solà Morales M., *Decifrare l'architettura*, «Inscripciones del XX secolo», Umberto Allemandi, Torino, 2001.
- Derrida J., *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995. Ed. orig. *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris 1994.
- Dorfles G., *Elogio della disarmonia*, 1986.
- Dorfles G., *L'intervallo perduto*, Milano, Skira 2012.
- Espuelas F., *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti editore, Azzate (Varese) 2006.
- Farina M., *Spazi e figure dell'abitare. Il progetto della residenza contemporanea in Olanda*, Quodlibet studio, Macerata 2012.
- Figini L., *L'elemento "verde" e l'abitazione*, Editoriale «Domus», Milano 1950.
- Formato E., Lieto L., Basco L., *Americans. Città e territorio ai tempi dell'impero*, Edizioni Cronopio, Napoli 2012.
- Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2002.
- Forty A., *Ordine*, in *Parole ed edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Londra 2004.
- Foucault M., *The confession of the flash*, in *Power/Knowledge*, Harvest Press, Brighton, 1980.
- Friedman Y., *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, trad. it (2009), *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2006.
- Gabellini P., *Tecniche Urbanistiche*, Carocci, Roma 2001.
- Galimberti U., *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano 1999 (prima ed. 1992).
- Geuze A., *Nuovi parchi per nuove città*, in «Lotus» n.88, 1996.
- Gideon S., *Spazio, tempo architettura*, 1941.
- Gombrich E.H., *Il senso dell'ordine*, Londra, Phaidon, 2000.
- Grandinetti P. (a cura di), *La geometria in funzione*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana n.10, IUAV, Venezia 1985.
- Gregory R., *Occhio e cervello*, Milano 1966.
- Gregotti V., *Gli spazi aperti urbani: fenomenologia di un problema progettuale*, in «Casabella», n. 597-598, 1993.
- Gregotti V., *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986.
- Hertzberger H., *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Hilberseimer L., *Un'idea di piano*, Marsilio editore, Padova 1967.
- Hoffmann J., C. Nahson, *Roberto Burle Marx, Brazilian Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2016.
- Isola A., *Pensare il limite, abitare il limite*, in C. Giannarico, A. Isola, *Disegnare le periferie. Il progetto del limite*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1993.
- Jedlowski P., *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002.
- Koolhaas R., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- Laurana P., *La piramide rovesciata*, Bollati Boringhieri, 2013.
- Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche*, C. Marinotti, Milano 2003.
- Malfona L., *Il tracciato urbano. Logiche insediative e implicazioni architettoniche*, LIBRIA, Melfi 2012.
- Matvejevic P., *Breviario mediterraneo*, Garzanti editore, 1991.
- Mbembe A., *Pensare oltre. Perché è utile la prospettiva postcoloniale*, in «aut aut», n. 354, aprile-giugno 2012.

- Moretti L., *Struttura come forma*, in «Spazio» n.6, 1957.
- Perec G., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- Piscopo C., *La città, macchina desiderante/The City, Desiring Machine*, Officina edizioni, Roma 2012.
- Pommer R., Spaeth D., Harrington K., *Ludwig Hilberseimer. Architect, educator and urban planner*, The Art Institute of Chicago in association with Rizzoli International Publications, New York 1988.
- Ponti G., *Amate l'architettura*, Società Editrice Cooperativa CUSL, Milano 2004.
- Porta M., *L'architettura di Ignazio Gardella*, Misura Emme/etas libri, Milano 1985.
- Preziosi M., *Carlos Ferrater. Opere e progetti*, Electa, Milano 2002.
- Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Quaroni L., *Città e quartiere nella attuale fase critica della cultura*, De Luca, Roma 1956.
- Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Rispoli F. (a cura di), *Forme a venire. La città in estensione nel territorio Campano*, Gangemi editore, Roma 2013.
- Rogers E. N., *La casa dell'uomo*, «Domus» 205, 1946.
- Rogers E. N., *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano 1997.
- Rovatti P. A., *Abitare le distanze*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007.
- Samonà G., *Lettura della cappella a Ronchamp*, in «L'architettura cronache e storia» n.8, 1956.
- Sampò L., *West 8*, EdilStampa, 2011.
- Scala P., *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, CUEN, Napoli 2008.
- Schulze F., *Mies Van der Rohe*, Jaca book, Milano 1989.
- Secchi B., *Progetto di suolo*, «Casabella» n.520-521, 1986.
- Secchi B., *Un Progetto per l'urbanistica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1989.
- Serres M., *L'origine della geometria*, in «aut aut», n. 250, 1992.
- Spirito F., *I termini del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana 1919-1991*, Officina Edizioni, Roma 1993.
- Spirito G., *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta ad oggi*, Quodlibet Studio, Macerata 2015.
- Spirito G., *Forme del vuoto*, Gangemi Editore, Roma 2011.
- Toscani C., *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano 2012.
- Tonon G. (a cura di), *Piero Bottoni, Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Venturi R., *Complessità e contraddizione*, Dedalo, Bari 1980.
- Viganò P., *La città elementare*, Skira, Milano 1999.
- Waldheim C., *Notes Toward a History of Agrarian urbanism*, in White M., Prybylski M. (a cura di), *Bracket I: On Farming*, Actar, Barcellona 2010.
- Waldheim C., *Landscapes as urbanism. A general theory*, Princeton University, New Jersey, 2016.
- Zanni F., *Abitare la piega*, Maggioli, Milano 2010.
- Zardini M. (a cura di), *M. de Solà Morales. Progettare città*, Electa, Milano 1999.
- Zucchi G., *La densità del vuoto. Dispositivi progettuali per lo spazio aperto contemporaneo*. Tesi di Dottorato in Architecture and Urban Phenomenology, Unibas Matera, relatori prof. F. Bruni, prof F. Rispoli, luglio 2016.

Indice dei nomi

- Adriao J. 127
- Aymonino A. 85n, 137n
- Aymonino C. 51n, 71, 78, 85n
- Arruda M. 114
- Augè M. 13n
- Bauman Z. 171n
- Bakema J. 79, 92
- Bédarida M. 49, 51n
- Benjamin W. 11, 13n
- Berger P. 49
- Biraghi M. 171n
- Bottoni P. 24, 27, 51n
- Branzi A. 139, 149, 171n
- Bruni F. 105n
- Buccaro A. 105n
- Burle Marx R. 40, 43, 125
- Calvino I. 8, 13n
- Caldwel A. 25, 35
- Campo Baeza A. 118, 130, 134
- Canali G. 84
- Casciato M. 51n
- Cibic A. 159
- Giorra P. 85n
- Coccia G. 69n
- Colquhoun A. 51n
- Consonni G. 87, 105n
- Crotti S. 171n
- Correa C. 115
- Cosenza L. 101
- Costa L. 40
- Clément G. 41, 49
- Dal Bo A. 51n
- Dalnoky C. 51n
- Daneri C. 75, 77
- Dardi C. 69n, 79, 85n
- De Giorgi M. 105n
- De Licio L. 85n
- De Luca P. 13n
- Derrida J. 11, 13n, 45
- Desvigne M. 51n
- Dorfles G. 9, 19n
- Donadieu P. 141
- Ecosistema Urbano 119, 135
- Espuelas F. 105n, 137n
- Farina M. 85n
- Ferrater C. 95, 103
- Formato E. 171n
- Foucault M. 69n, 137n
- Friedman Y. 153, 171n
- Furnari M. 105n
- Gabellini P. 171n
- Galimberti U. 13n
- Gideon S. 69n
- Gombrich E. 15, 19n
- Gauze A. 80, 81, 85n
- Gregotti V. 57, 69n, 85n, 109, 137n, 171n
- Gregory R. 69n
- Gropius W. 26, 39
- Guallart V. 155
- Hertzberger H. 90, 91, 105n
- Hilberseimer L. 25, 35, 51n, 142, 145, 150, 171n
- Hoffmann J. 51n
- Holl S. 95
- Isola A. 13n
- Jedlowski P. 13n
- Kandinsky W. 45
- Kahn L. 93
- Koolhaas R. 83, 171n
- Kuma K. 121, 137n
- Laurana M. 105n
- Le Corbusier 25, 31, 39, 40, 51n, 55, 57, 58, 60, 101
- Léger F. 24
- Lewin K. 65
- Lynch K. 58
- Mainini G. 105n
- Matvejevic P. 55, 69n
- Mbembe A. 13n
- Metta A. 51n
- Mies van der Rohe L. 25, 35, 53, 55, 57, 60, 145
- Moneo R. 95
- Mondrian P. 40
- Moholy Nagy L. 40
- Moretti L. 109, 137n

Indice dei nomi

Moschini F. 85n
Nahson C. 51n
Nieto Sobejano 122, 123, 125
Nora P. 9
Olmsted F.L. 40
Oteiza J. 44
Pagano L. 85n
Perec G. 63, 69n
Ponti G. 63, 69n
Porcinai P. 29
Porta M. 105n
PROAP 131
Preziosi M. 105n
Purini F. 65, 69n
Quaroni L. 85n
Remotti F. 13n
Revel J. 13n
Ridolfi M. 24
Rogers E.N. 24, 51n, 109, 137n
Rossi A. 78
Rovatti P.A. 19n, 17, 19n
Samonà G. 69n
Sampò L. 171n
Scala P. 51n, 53, 69n, 137n
Schröder J. 157
Schinkel F. 58
Schulze F. 69n
Secchi B. 51n, 55, 69n, 129
Sedlmayer H. 51n
Serres M. 7 13n
Smithson A. e P. 79
Solà Morales M. 16, 19n, 51n, 110
Solà Morales I. 63
Spirito F. 105n, 107, 137n
Toscani C. 137n
Tshumi B. 45
Valle G. 84
van Eych A. 68
van den Broek 92
Venezia F. 55
Venturi R. 93, 105n
Viganò V. 29
Viganò P. 69n, 171n
Vitale F. 13n
Zardini M. 137n
Zevi B. 68, 85n
Zucchi C. 67, 84, 169
Waldheim C. 51n, 171n
West 8 163
Wright F.L. 21, 51n, 141, 142, 150

Finito di stampare nel mese di ottobre
2016 per conto delle edizioni CLEAN
dalle Officine Grafiche Francesco
Giannini e figli s.p.a. / Napoli